

Julia Dynkowska

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Łódzki

e-mail: julia.dynkowska@uni.lodz.pl

ORCID: 0000-0001-7657-2679

## Od narcystycznej identyfikacji do zdystansowanej uważności: refokalizacja w apokryficznych ekfrazach i ekfrastycznych apokryfach Rembrandtowskiej *Lekcji anatomii doktora Tulpa*

Apokryficzne ekfrazy/apokryficzne teksty ekfrastyczne to utwory, w których komponent ekfrastyczny i apokryficzny<sup>1</sup> są w miarę możliwości równorzędne. W tego typu tekstach w prosty sposób „ożywia” się obraz lub fotografię, ograniczając owo „ożywienie” po pierwsze do dynamizacji przedstawionego momentu (lub jego bezpośredniej przedakcji czy poakcji) po drugie zaś – ewentualnie – do niezbyt rozbudowanych wypowiedzi przedstawionych postaci<sup>2</sup>. Z ekfrastycznymi apokryfami mamy natomiast do

---

<sup>1</sup> „Apokryficznością” nazywam tę właściwość tekstów pasożytujących na dziełach kanonicznych (zarówno wizualnych, jak i literackich), która pozwala, dzięki refokalizacji, uzupełnić/dopełnić, niekiedy dywersyjnie, to, co przemilczane/niezauważone/potraktowane marginalnie w pierwowzorze. Jednym z najważniejszych punktów odniesienia było dla mnie rozumienie „apokryfu” i „apokryficzności” zaproponowane przez Danutę Szajnert, czyli takie, w którym kategorię apokryfu wykorzystuje się do opisu nie tylko utworów uzupełniających *Biblię* czy mistyfikacji literackich, ale także innych (prototypowo) literackich suplementacji dzieł należących do szeroko pojętego kanonu [zob. D. Szajnert, *Apokryf literacki*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, t. 57, z. 2, s. 203–215; D. Szajnert, *Dywersyjny potencjał apokryfu*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, t. 41, z. 2, s. 357–371].

<sup>2</sup> Wszystkie wymienione praktyki twórcze polegają na uzupełnianiu wizualnego pierwowzoru – m.in. właśnie dlatego są dla mnie dowodem apokryficzności ekfraz; por. definicja ekfrazy autorstwa Dobrawy Lisak-Gębali (D. Lisak-Gębala, *Wizualne odskocznie. Wokół współczesnej polskiej eseistyki o malarstwie i fotografii*, Kraków 2016, s. 13). W tym artykule nie zajmuję się jednak teoretycznymi rozstrząsaniem dotyczącymi pojęcia ekfrazy i ekfrastyczności

czynienia wówczas, gdy ekfrastyczność (choć stanowi nieodzowny punkt wyjścia) nie jest dominująca ani nawet równorzędna względem komponentu apokryficznego, wręcz przeciwnie, to ten element jest bardziej rozbudowany. W tym przypadku ekfrastyczność ma zazwyczaj charakter inkrustacyjny i służy głównie aktualizowaniu istotnego powiązania z wizualnym pre-tekstem. Warunkiem koniecznym uznania jakiegoś tekstu za ekfrastyczny apokryf jest zatem jego wyraźny związek z rzeczywistym obrazem czy też autorem malowideł. Niezwykle istotne jest też osadzenie świata przedstawionego takiego apokryfu w ramach realiów wizualnego wzorca.

Refokalizacją (scharakteryzowaną przeze mnie dokładniej w innym miejscu<sup>3</sup>) nazywam natomiast zmianę perspektywy, z której patrzy się na wydarzenia ukazane w malarskim pierwowzorze na tę, która obowiązuje w inspirowanych nim tekstach literackich (apokryficznych ekfrazach lub ekfrastycznych apokryfach). Wykorzystując rozpoznania Mieke Bal dotyczące fokalizacji<sup>4</sup>, uznaję wstępnie, że w ich ramach może zachodzić refokalizacja zewnętrzna lub wewnętrzna. Z refokalizacją zewnętrzną mamy do czynienia wtedy, gdy wizualne pierwowzory są komentowane przez zewnętrznego obserwatora, którego bardzo często oddziela od przedmiotu refleksji dystans czasowy i/lub przestrzenny, i który w żaden sposób nie przy-

---

[zob. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011, s. 52]. Dla porządku dodam jednak, że najnowszą pozycją, w której można odnaleźć wyczerpujący przegląd stanowisk, definicji i typologii ekfrazy (oraz hypotypozy), jest książka niedoścignionej pod względem znaństwa tematu Rozalii Ślōdczyk, *Ekfrazja, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*, Kraków 2020.

<sup>3</sup> J. Dynkowska, *Refocalization as a Strategy of Apocryphal Rewriting*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, t. 59, z. 1, s. 63–79. Sam termin „refokalizacja” to minimalnie poszerzone i przeszczepione na grunt tekstów apokryficznych połączenie transfokalizacji Gérarda Genette’a oraz refokalizacji Henry’ego Jenkinsa [zob. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Str zyński, A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 314; H. Jenkins, *Ten Ways to Rewrite Television Show*, w: *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, New York 2013, s. 162–177].

<sup>4</sup> Przypomnę tylko, że badaczka uważa fokalizację za osobną instancję tekstową, towarzyszącą narracji nieustająco. Jej zdaniem „fokalizacja jest relacją między widzeniem i tym co widziane, postrzegane” (między podmiotem a przedmiotem fokalizacji). Bal wyróżnia także typy fokalizacji – zewnętrzną i wewnętrzną. W Balowskiej fokalizacji zewnętrznej, fokalizator jest „anonimowym agensem umiejscowionym poza fabułą”, zaś „fokalizacja wewnętrzna jest umiejscowiona w postaci, która w fabule uczestniczy jako aktor” [M. Bal, *Fokalizacja*, w: teŹe, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. zesp. pod red. E. Kraskowskiej i E. Rajewskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 147–148]. Koncepcje Genette’a i Bal porównuje m.in. William Edmiston w: *Focalization and the First-Person Narrator: A Revision of the Theory*, [„Poetics Today” 1989, vol. 10, nr 4, s. 729–744]. Bardzo dokładnie analizuje te dwie propozycje teoretyczne równieŹ Wojciech Michera [W. Michera, *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, Warszawa 2010, s. 115–123].

lega do komentowanego dzieła sztuki, nie ma z nim empirycznego związku – tzn. nie jest ani jego twórcą, ani utrwalonym modelem. Refokalizator zewnętrzny nie jest też postacią z malarskiej reprezentacji. Refokalizatorami wewnętrznymi mogą być kolei właśnie wymienione podmioty (twórca, postać, model), wyraźnie powiązane z obrazem.

By przedstawić rozmaite formy refokalizacji wykorzystam analizę porównawczą tekstów (oraz fragmentów tekstów) dotyczących tego samego obrazu, czyli namalowanej w 1632 roku *Lekcji anatomii doktora Tulpa* Rembrandta. Wśród wielu ekfrastycznych opracowań (krytycznych i artystycznych), jakimi obrosło to dzieło, nietrudno było znaleźć zróżnicowane przykłady zmiany punktu widzenia. Zapewne istnieje wiele arcydzieł malarskich, które wygenerowały równie liczne (a może nawet liczniejsze) ekfrastyczne odpowiedzi, *Lekcja anatomii...* wydała mi się jednak wyjątkowo interesująca z dwóch względów. Po pierwsze, chciałam sprawdzić, czy istnieją – i jak ewentualnie wyglądają – teksty pisane z perspektywy dysekcjonowanego mężczyzny. „Zapadką zwalniającą” tego pomysłu była informacja o przygotowanej przez zespół pracujący pod kierunkiem Lily Díaz-Kommonen instalacji artystycznej *Interactive Diorama – Rembrandt, 1632, The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp*<sup>5</sup>, pozwalającej po nałożeniu gogli VR (wirtualnej rzeczywistości) spojrzeć na odtworzony w nowomediálním środowisku obraz „od wewnątrz”, oczyma człowieka ze stołu sekcyjnego (owo „wejście w skórę” dysekcjonowanego umożliwi także działanie i eksplorację w ramach owego zrekonstruowanego przedstawienia wizualnego). Po drugie, za inspirującą w kontekście refokalizacji uznałam uwagę Dolores Mitchell, która odnotowuje, że Rembrandtowski obraz to „dzieło o niepatrzeniu na ciało”<sup>6</sup> („a work about not looking at the body”) – zastanowiło mnie, czy ekfrastyczni apokryfiści biorą pod uwagę tę własność malowidła, a jeśli nie, to w jakich kierunkach podążają ich zdaniem spojrzenia uwiecznionych na obrazie mężczyzn i co się z tym wiąże.

W tekstach, które tu omówię, refokalizacja polega na przekazaniu głosu i/lub perspektywy określającej wypowiedź postaciom bezpośrednio związanym z prowadzoną przez doktora Tulpa lekcją lub jej obserwatorom – począwszy od samego anatoma, siedmiu członków gildii chirurgów oraz

---

<sup>5</sup> Instalacja została zaprezentowana w ramach festiwalu Ars Electronica, który odbył się w 2017 roku w Linzu (*Interactive Diorama – Rembrandt, 1632, The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp*, [online] <https://ars.electronica.art/ai/en/interactive-diorama-anatomy-nicolaes-tulp/> [dostęp 5.05.2019]). Informację o tym dziele zawdzięczam dr Agnieszce Przybyszewskiej.

<sup>6</sup> D. Mitchell, *Rembrandt's „The Anatomy Lesson of Dr. Tulp”: A Sinner among the Righteous*, „*Artibus et Historiae*” 1994, nr 30, z. 15, s. 148.

Rembrandta, przez przedmiot sekcji (czyli zwłoki dwudziestoosmioletniego złodzieja z Lejdy, Adriana Adriaenszoon zwanego Arisem Kindtem), aż po nieuwiecznionych na obrazie rzekomych świadków widowiska, które odbyło się w amsterdamskim Domu Wagi. Pojawiają się tu zatem zarówno przykłady refokalizacji zewnętrznej, jak i wewnętrznej. Omawiane utwory (i fragmenty utworów) stanowią przede wszystkim przykłady różnorodnych „ożywień” *Lekcji...* w postaci apokryficznych ekfraz i ekfrastycznych apokryfów, przedstawiających bliższe lub dalsze przed- lub poakcje uwiecznionej na obrazie sceny.

### *Lekcja anatomii doktora Tulpa według Rembrandta van Rijna*

W rozmaitych opracowaniach dotyczących *Lekcji anatomii doktora Tulpa* podkreśla się jej wyjątkowość w stosunku do malowanych wcześniej portretów zbiorowych różnych grup zawodowych – również chirurgów. Na malowidle Rembrandta członkowie gildii są oczywiście zindywidualizowani (jak na wszystkich tego rodzaju portretach), ale ich ustawienie nie jest zgodne z konwencją. Chociaż „[z]wyczał nakazywał aby kompozycja plastyczna odzwierciedlała porządek hierarchiczny organizacji, grupując jej członków zgodnie z ustalonym wcześniej systemem”<sup>7</sup>, na obrazie Rembrandta rozmieszczenie portretowanych podlega „wymogom sceny uwiecznionej na płótnie, ukazującej sekcję zwłok”<sup>8</sup>. Nie to jest jednak najważniejsze. Chociaż poddawanego dysekcji Arisa Kindta umieszczono w centrum przedstawienia, to, zgodnie z formułą przywołanej już Mitchell, Rembrandtowska *Lekcja anatomii...* stanowi „dzieło o niepatrzeniu na ciało”: wzrok niektórych członków Gildii Chirurgów jest skupiony na ustawionej w prawym dolnym rogu księdze – najprawdopodobniej jest to *De humani corporis fabrica* Andreasa Vesaliusa<sup>9</sup>. Swoją drogą w wielu opracowaniach pojawia się informacja wskazująca zamieszczony w tymże tomie portret Wesaliusza z ramieniem dysekcjonowanego człowieka jako źródło inspiracji Rembrandta. Według badaczy właśnie ze względu na ten obraz przypisywany Janowi Stephanowi van Calcarowi, Rembrandtowska *Lekcja anatomii...* zawiera intencjonalny merytoryczny błąd: sekcję zwłok zaczęto od rozcięcia

<sup>7</sup> L. de La Casa i in., *Historia sztuki*, t. 8: *Barok*, przeł. B. Rębosz, R. Sasor, red. D. Fedor, Kraków 2010, s. 215.

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Zob. np. K. Wilemska, M. Kidzińska, M. Kucharzewski, *Lekcje anatomii w obrazach mistrzów holenderskich epoki Renesansu*, „*Annales Academiae Medicae Silesiensis*” 2011, nr 3, s. 74.

brzucha<sup>10</sup>; na malowidle mistrza z Lejdy korpus nieboszczyka jest nienaruszony, dzięki czemu wzrok odbiorcy kieruje się ku rozciętej ręce.

Pozostali namalowani patrzą poza przestrzeń obrazu, najczęściej w stronę portrecisty czy zgromadzonej na sekcji publiczności. Również spojrzenie doktora Tulpa omija ciało złodzieja z Lejdy – interpretatorzy *Lekcji anatomii...* identyfikują je zatem „jako swego rodzaju rekwizyt”<sup>11</sup>. *Prælector anatomiae* nie skupia też zresztą wzroku na swoich uczniach, tylko spogląda ponad ich głowami. W związku z tym Magdalena Śniedziewska zauważa, że „Rembrandt malował przede wszystkim członków cechu chirurgów”, w końcu to na ich zlecenie powstał portret zbiorowy; „[d]opiero nowoczesne interpretacje scen obrazujących sekcje zwłok przynoszą znaczącą zmianę w postrzeganiu tego typu dzieł. To nie portretowani, ale trup, dotychczas będący swoistym rekwizytem, przykuwa uwagę widza”<sup>12</sup>. Rzeczywiście – w żadnym z tekstów, które będą tu omawiała (i w żadnym utworze lub fragmencie utworu dotyczącym *Lekcji anatomii doktora Tulpa*, z którymi się spotkałam) ciało Kindta nie jest traktowane wyłącznie jako „preparat anatomiczny”. Co więcej, dla sensu tych tekstów ciało złodzieja ma podstawowe znaczenie. Jednocześnie we wszystkich utworach – podobnie jak w omawianym przez Śniedziewską wierszu Stanisława Grochowiaka *Lekcja anatomii (Rembrandta)*<sup>13</sup> – interpretację sytuującą nieboszczyka w centrum zainteresowania apokryficznie przypisuje się siedemnastowiecznym „świadkom” lub „aktorom” wykładu prowadzonego przez Nicolaesa Tulpa w *theatrum anatomicum*. Trudno jednak, żeby było inaczej – w tych utworach zostaje bowiem „ożywiona” lekcja anatomii, uczestniczący w niej zyskują możliwość zaprezentowania własnej wersji wydarzeń; autorów pasożytujących na obrazie Rembrandta bardziej, jak się wydaje, interesują te wydarzenia niż samo dzieło sztuki. Zmiana dotyczy zatem raczej stosunku do „przedmiotu sekcji”, w XVII wieku traktowanego jako mechaniczny i „nieczuły «obiekt anatomiczny»”<sup>14</sup>, w nowoczesnych interpretacjach zaś bardziej podmiotowo, często – jako rodzaj

<sup>10</sup> Zob. np. A. Ziemia, *Obrazy śmierci – i życia. Konterfekty zmarłych*, „Konteksty” 2014, 3–4, s. 166.

<sup>11</sup> M. Śniedziewska, *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, Toruń 2014, s. 230.

<sup>12</sup> Tamże, s. 231.

<sup>13</sup> Tekstu osnutego – jak przekonuje w swej świetnej analizie tego wiersza Magdalena Śniedziewska – wokół *Lekcji anatomii doktora Deijmana*, nie zaś *Lekcji anatomii doktora Tulpa*. Tamże, s. 235. Między innymi ze względu na rozpoznania tej badaczki pomijam utwór Grochowiaka w moim artykule.

<sup>14</sup> R. Porter, G. Vigarello, *Ciało, zdrowie i choroby*, w: *Historia ciała*, t. 1: *Od renesansu do oświecenia*, red. G. Vigarello, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 407.

makabrycznego zwierciadła. Chociaż i taka interpretacja stanowi znaczne uproszczenie. Roy Porter i Georges Vigarello, wychodząc od opisów rozmaitych „artystycznych” tablic anatomicznych (np. autorstwa Pietra da Cortony z 1618 roku, na której „poddawana sekcji postać przyjęła bardzo złożoną, dramatyczną pozę – przypominającą postawę błagalną w malarstwie historycznym [...]”<sup>15</sup>) i wizualnych reprezentacji lekcji anatomii, starają się wykazać, że już w XVII wieku „wbrew dualistycznemu rozróżnieniu, które wyraźnie oddzielając ciało i osobę, umożliwiło praktykowanie anatomii, obrazy wskazują na rosnący z czasem opór wobec uspokajających twierdzeń dualizmu – w imię tego, co można by nazwać «bytem ciała» istoty ludzkiej”<sup>16</sup>. Jednym z dowodów na tę wczesną zmianę postrzegania ciała jest zresztą, według badaczy, różnica między kompozycją dwóch Rembrandtowskich lekcji anatomii – „Tulpowskiej” i „Deijmanowskiej” (z 1656 r.). W scenie z Tulpem malarz „przyjmuje neutralny punkt widzenia: ukazuje grupę lekarzy śledzących pokaz pierwszego spośród nich, a ich naukowej uwagi nie rozprasza żaden niepokój emocjonalny”, w drugiej zaś perspektywa i oświetlenie, na jakie Rembrandt się decyduje

wzmacnia [...] niekompletny stan płótna, skupiającego uwagę na relacji między asystentem i trupem. [...] [A]systent nie obserwuje mózgu, do którego doбира się skalpel doktora Deymana, lecz trzymając w dłoni sklepienie czaszki, po-grążony w myślach, wpatruje się w opróżnione wcześniej podbrzusze i klatkę piersiową<sup>17</sup>.

## Lekcja anatomii według Jacka Dehnela

Niezależnie od tych rozstrzygnięć, to właśnie napięcie między dwoma rodzajami spojrzenia (roboczo można je nazwać reifikującym i personifikującym) na ludzkie ciało bardzo wyraźnie widać w wierszu *Po wyjściu malarza Dehnela*:

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

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> Tamże, s. 408.

<sup>17</sup> Tamże.

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 wąpia śmierci<sup>18</sup>

W tej apokryficznej ekfrazie mamy do czynienia z dwoma rodzajami refokalizacji. Tulpowi i jego obserwatorom (choć przede wszystkim doktorowi) przygląda się zewnętrzny refokalizator: jest nim podmiot obserwujący obraz albo lekcję. Pierwszych pięć strof to zarazem ozdobny opis uwiecznionego na malowidle pokazu i skrócona relacja z tego wydarzenia. Osoba mówiąca w wierszu dwukrotnie przywołuje bowiem wypowiedzi głównego anatoma. W ramy fokalizacji zewnętrznej zostaje zatem wprowadzona refokalizacja wewnętrzna – zyskujemy tu chwilowy dostęp do perspektywy i, co za tym idzie, przekonań światopoglądowych doktora Tulpa. Traktuje on nieboszczyka jako przedmiot anatomiczny, który ma służyć wyłącznie

<sup>18</sup> J. Dehnel, *Po wyjściu malarza*, w: *Wiersze (1999–2004)*, Warszawa 2006, s. 42.

nauce („każde ciało / choćby i było ciałem skazańca / jest tylko skomplikowanym traktatem anatomicznym”, „ciało jest większą cebulą / którą trzeba obrać z kolejnych warstw / bo nie wyrośnie z niej już żaden szczypior”). Dehumanizujące metafory z wypowiedzi anatoma są zestawione z budzącą – ironiczny, jak można przypuszczać na podstawie lektury całego tekstu – podziw podmiotu („Cóż za gest wyważony nie znoszący sprzeciwu”), doskonale usystematyzowaną formą wykładu, „precyzyjnego niczym werk zegarka”. Zresztą nie tylko to, co mówi doktor stanowi przykład znakomitej retoryki: zewnętrzny refokalizator zauważa, że jej „figurami” są tu również rekwizyty („lancet nożyczki nawet krochmalone koronki”), nie mówiąc o poddawanych dysekcji, którego przecież nazwano „tylko skomplikowanym traktatem anatomicznym”. W tej części wiersza spojrzenie, należące do zewnętrznego obserwatora, skupia się na tym, co oficjalne, zgodne z wersją przedstawioną na obrazie. Wyraźnie ekfrastyczne elementy – łącznie z gestem Tulpa, błędnie<sup>19</sup> zinterpretowanym przez podmiot wiersza jako „wyważony nieznoszący sprzeciwu”, „retoryczny” – hiperbolizują wspomnianą neutralność punktu widzenia Rembrandta, a także brak jakichkolwiek emocji uczestników lekcji.

Charakterystyczne dla wiersza odniesienia do retoryki można powiązać z teatralnością lekcji anatomii. Ciekawa w tym kontekście wydaje się informacja przywoływana przez Antoniego Ziembę: siedziba gildii chirurgów i pierwsza amsterdamska prowizoryczna sala, w której przeprowadzano sekcje – w tym tę zobrazowaną w 1632 roku przez Rembrandta – znajdowała się „w tym samym budynku, co miejscowa izba retorów [...] wraz ze swą sceną, na której wystawiano dramaty”<sup>20</sup>. Odbywające się w teatrach anatomicznych pokazy były „spektaklami, obliczonymi na możliwie liczną i zróżnicowaną publiczność”, w których „[c]hodziło o zysk, a zarazem o popularną rozrywkę i dydaktykę”<sup>21</sup>. Jak zaznacza Anna Wieczorkiewicz, pisząc, co prawda, o pierwszych (włoskich) pokazach tego rodzaju:

<sup>19</sup> Albowiem „Tulp demonstruje na własnej żywej ręce i na martwej ręce trupa mechanizm zginania palców, którym powodują dwa mięśnie: *flexor digitorum superficialis* i *flexor digitorum profundus* (zginacze palców: zewnętrzny i głęboki)” – nie jest to zatem „gest retoryczny”, ale próba zaprezentowania na żywym organizmie tego, co zostało zaprezentowane na organizmie martwym [A. Ziemia, *Obrazy śmierci – i życia*, s. 170]. Zwraca na to uwagę również Antonio Damasio: „Doktor Tulp w prawej ręce trzyma ściętna niegdyś poruszające lewą dłoń trupa, własną lewicą demonstrując odpowiednie ruchy” [A. Damasio, *W poszukiwaniu Spinozy. Radość, smutek i czujący mózg*, przeł. J. Szczepański, Poznań 2005, s. 196].

<sup>20</sup> A. Ziemia, *Obrazy śmierci – i życia*, s. 167.

<sup>21</sup> Tamże.



Tak jak wówczas, gdy w grę wchodził sceniczny dramat, troszczono się o prawidłowe odtworzenie spektaklu, dbano o zachowanie stosownego podziału na poszczególne fazy, a ostateczna forma widowiska miała być podporządkowana normom *decorum*. W niektórych teatrach spektaklom towarzyszyła muzyka. Widzów obowiązywały pewne reguły dotyczące odpowiedniego zachowania<sup>22</sup>.

W przypadku tekstu Dehnela istotniejsze jest jednak raczej to, że – jak pisze Anna Burzyńska, powołując się na rozpoznania Mieke Bal i Maaike Bleeker –

w historycznym teatrze anatomicznym ciało nie było jedynie demonstrowane, ale było performowane. Anatom wytwarzał wiedzę, demonstrował, czym jest ciało, jak działa, czemu służy; stwarzał je jako obiekt nacechowany konkretnymi sensami: maszyna, przedmiot, odpad, *sacrum*, dzieło sztuki. Mieke Bal nazywa tę demonstrację „gestem odsłonięcia/ekspozycji” [...]: osoba, która wie (autorytet epistemiczny/poznawczy) pokazuje ciało tym, którzy nie wiedzą, i mówi: „patrzcie, tak właśnie jest” [podkr. – J.D.]<sup>23</sup>.

W pierwszej części tekstu Dehnela rzuca się w oczy właśnie taka performatywność opisywanej sytuacji – to, że mamy do czynienia z „pokazem”. Rządzi tu bezrefleksyjna pewność, nie ma „żadnych zdziwień / że pod białą rękawiczką skóry / czerwona rękawiczka mięśni”. Kolejne warstwy ciała – jak kolejne warstwy cebuli – nie kryją żadnej „istoty”, stanowią jedynie elementy „machiny, która [...] jest bez porównania lepiej obmyślona i zawiera w sobie ruchy bardziej godne podziwienia, niż jakikolwiek przyrząd stworzony przez człowieka”<sup>24</sup>.

Ewentualna „groza, jaką budzi trup”<sup>25</sup> pojawia się dopiero w drugiej części omawianego utworu, która dotyczy tego, co rozgrywa się „po drugiej stronie płótna”. Budowaną od początku wiersza mechanicystyczną wizję burzą zatem trzy ostatnie strofy. To właściwie do tego fragmentu odnosi się tytuł tekstu – dopiero „po wyjściu malarza” możemy zaobserwować, co dzieje się „naprawdę”, poznać apokryficzną poakcję wydarzeń przedstawionych na obrazie. Doktor Tulp dziwi się dopiero wtedy, kiedy patrzy na rozłożone przed nim ciało – co nie zostało utrwalone w wizualnym pre-tekście – „kiedy pod chłodnym pokrowcem tkanek / kiedy pod krwistą powłoką wiedzy / odnajduje drugiego doktora Tulpa // małego / pomarszczonego / zmęczonego nie

<sup>22</sup> A. Wieczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Gdańsk 2000, s. 84.

<sup>23</sup> A. Burzyńska, *Człowiek wyrócony na drugą stronę. Lekcja anatomii Tadeusza Kantora*, „Konteksty” 2015, 1–2, s. 366.

<sup>24</sup> R. Descartes, *Rozprawa o metodzie*, przeł. T. Boy-Żeleński, s. 29, [online] <https://wolne.lektury.pl/media/book/pdf/rozprawa-o-metodzie.pdf> [dostęp 22.05.2019].

<sup>25</sup> J. Leociak, *Spotkanie z trupem: sekcja zwłok*, „Konteksty” 2005, nr 1, s. 97.

do wiary / uwikłanego w kwaśne wąpła śmierci”. Współczesne uposażenie mentalne ekfrasty-apokryfisty piszącego o *Lekcji anatomii...* pozwala uwrażliwić Tulpa i w ramach jednego tekstu skonfrontować tradycyjne, „reifikujaące” spojrzenie na wizualny pre-tekst (oddane w pięciu pierwszych strofach wiersza), ze spojrzeniem personifikującym. Choć niemal w całym utworze dominuje punkt widzenia nieco ironicznego obserwatora obrazu (być może początkowo jest to niewieczniony na obrazie uczestnik wykładu, być może malarz, o czym świadczyłyby np. docierające do podmiotu i przezeń przywoływane słowa prowadzącego sekcję), to w końcowych fragmentach zyskujemy dostęp do „nieoficjalnego” punktu widzenia Tulpa (choć też oczywiście zapośredniczonego, ale tym razem inaczej). Ciało Kindta okazuje się dla lekarza makabrycznym zwierciadłem, które waloryzowaną pozytywnie formułę *nosce te ipsum*<sup>26</sup> dopełnia ponurym (a jednak klasycznym – by nie powiedzieć banalnym – i narcystycznym) *memento mori*. Można tu paradoksalnie dostrzec mechanizm, który zdaniem Anny Wieczorkiewicz jest charakterystyczny dla doświadczenia muzealnego płynącego z obcowania z anatomicznymi wizerunkami ludzkiego ciała, np. woskowymi modelami przedstawiającymi naturalistycznie układ krwionośny, rozmaite tkanki czy zmiany chorobowe:

Wystawa staje się poletkiem doświadczalnym dla „dorozumiewania” świata – doświadczenie polegałoby na odnoszeniu szeroko pojmowanej wiedzy o innych ciałach do ciała własnego. Jego fundamentem jest aksjomat: moje ciało jest wyjątkowe. Własne ciało percypuję bowiem inaczej niż ciała innych [...]. Nie jestem więc tymi innymi ciałami, na które patrzę – niemniej jednak proces odnoszenia wiedzy o innych ciałach do mojego ciała dostarcza mi istotnej wiedzy o świecie i o mojej w nim pozycji. W innych rozpoznaję też siebie (dlatego pewne widoki tak mnie poruszają)<sup>27</sup>.

## Lekcja anatomii według Jacka Kaczmarskiego

Tak pojmowane „poznanie samego siebie” powoduje doktorem Tulpem i jego siedmioma słuchaczami również w *Lekcji anatomii...* oglądanej przez Jacka Kaczmarskiego:

<sup>26</sup> Łacińskie tłumaczenie napisu znajdującego się przy wejściu świątyni Apollina w Delfach (γνώθι σεαυτόν – ‘gnōthi seauton’) towarzyszyło „[d]ziałaniom anatomów i obrazującym ich trud artystom” [J. Leociak, *Spotkanie z trupem: sekcja zwłok*, s. 97]. Zob. też np. W. Schubach, *The Paradox of Rembrandt's Anatomy of Dr. Tulp*, „Medical History” (supplement) 1982, nr 2, s. 41 czy J. Sawday, *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, Routledge, New York 1996, s. 110.

<sup>27</sup> A. Wieczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał*, s. 15.

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 tłumy ochoty –  
 Ja – tkanka krucha i licha  
 Już wiem, co ironia i cud<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> J. Kaczmarek, *Lekcja anatomii doktora Tulpa (wg obrazu Rembrandta)*, w: tegoż, *Między nami. Wiersze zebrane*, Warszawa 2017, s. 532–533. Co ciekawe, wcześniejsza wersja tego tekstu Jacka

Wypowiedź doktora dotyczącą kwestii *nosce te ipsum* przywołują w formie mowy zależnej pozostali członkowie gildii: „Tłumaczy doktor Tulp [...], / Że szukamy tego, co nas trwoży w sobie – / Co wprawia w ruch i zatrzymuje obieg / Nieśmiertelności zanurzonej w krwi”. W tekście Kaczmarskiego to właśnie przede wszystkim oni są wewnętrznymi refokalizatorami (swoją drogą, jako podmiot zbiorowy – zdeindywidualizowanymi, wbrew intencjom portrecisty). W tym przypadku refokalizacja umożliwiała im w końcu obejrzenie przedmiotu anatomicznego. Co więcej – w dwóch pierwszych strofach wiersza (rozpoczynającego się słowami: „Leży przed nami – wydany na nasz wzrok”) zostaje stematyzowana wymiana spojrzeń. Choć mężczyzna na stole sekcyjnym nie żyje, „patrzy jaszczurczymi powiekami / na siedem zdumień na widok jego zwłok”, „[w]abi źrenice nasze żabim brzuchem”. „Wzrok” nieboszczyka odbija wzrok członków gildii. Kaczmarski ponadto rejestruje tu mechanizm obrzydzenia. Mężczyźni nie są w stanie odwrócić oczu od tego, co wstrętne – właśnie to, co ohydne, nie-ludzkie („żabi brzuch”, „jaszczurcze powieki”) „wabi” ich spojrzenia, budzi „[z]afascynowany poryw, który [...] do tego prowadzi i który [...] od tego odpycha”<sup>29</sup>. Uczestniczący w sekcji starają się znaleźć to, „co [ich] trwoży w sobie”: wstręt wymusza na nich „bolesną identyfikację z przedstawionym ciałem”<sup>30</sup>.

Prowadzącą do „samo(roz)poznania” paradoksalną, bo przecież niemożliwą wymianę spojrzeń między członkami gildii chirurgów a obiektem anatomicznym, czyli trupem, można skojarzyć z synonimiczną wobec nazwy sekcja ‘autopsją’. Po pierwsze, ma ona również niezwiązane bezpośrednio z medycyną znaczenie: ‘naoczne stwierdzenie czegoś, własna obserwacja’, ‘widzenie czegoś własnymi oczami’<sup>31</sup>, po wtóre, termin pochodzi od greckich ‘autós’ (‘sam’) i ‘optós’<sup>32</sup> (‘widziany’; ‘autoptēs’ to ‘naoczny świadek’). W pewnej mierze wiąże się to z przywoływaną przez Rafaela Mandressiego w kontekście rozważań nad „doświadczeniem wizualnym jako kamieniem

---

Kaczmarskiego jest w całości pisana z perspektywy nieboszczyka. Zob. J. Kaczmarski, *Lekcja anatomii doktora Tulpa – wczesna wersja*, <http://www.kaczmarski.art.pl/tworczosc/wiersze/lekcja-anatomii-doktora-tulpa-wczesna-wersja/> [dostęp 28.04.2020].

<sup>29</sup> J. Kristeva, *Ujęcie wstrętu*, w: tejże, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 9.

<sup>30</sup> C. Korsmeyer, *Trudne przyjemności: wzniosłość i wstręt*, w: tejże, *Gender w estetyce. Wprowadzenie*, przeł. A. Nacher, Kraków 2008, s. 184.

<sup>31</sup> *Autopsja*, w: *Słownik wyrazów obcych* PWN, red. J. Tokarski, Warszawa 1980, s. 60.

<sup>32</sup> Por. N. Siegal, *Lekcja anatomii*, przeł. G. i A. Gomola, Kraków 2016, s. 89. Zob. też: *Autopsy*, w: *Oxford Dictionary of English. Second Edition, revised* [ebook], ed. C. Soanes, A. Stevenson, Oxford 2010.

węgielnym poznania anatomicznego”<sup>33</sup> uwagą Galena: „ten, kto chce podziwiać dzieła natury, nie powinien ufać księgom anatomicznym, tylko polegać na własnych oczach”<sup>34</sup>. We współczesnych tekstach przepisujących *Lekcję anatomii doktora Tulpa* autorzy starają się owo „doświadczenie wizualne” przekroczyć, wyposażając bohaterów, narratorów czy inne osoby wypowiadające się w wierszach dzięki refokalizacji w reakcje psychiczno-emocjonalno-intelektualne<sup>35</sup> wzbudzane przez spoczywające na stole sekcyjnym ciało.

Siedmiu obserwatorom z utworu Kaczmarskiego na przykład, poszukiwania „tego, co ich trwoży w sobie” zapewniają, oprócz wstępu, „wzniosłą” ulgę, element nieobecny w refleksji podmiotu z wiersza Dehnela. Uświadamiają sobie oni bowiem, że nie dotyczy ich jeszcze to, co pod skalpel sprowadziło Kindta, a zatem wciąż mogą być we władaniu rozpaczliwego – już teraz – hedonizmu, kierować się „[i]nstynktami śmiesznymi, zachwytem fanatyka / Orkiestrą życia, co dla siebie gra / Jak długo w oku iskra drga lub ła”. To zestawienie bojaźni i ulgi znajduje odbicie w dwóch „osobnych” – trzeciej i szóstej – strofach *Lekcji anatomii...* Kaczmarskiego. W tych fragmentach autor czyni refokalizatorem „preparat anatomiczny”. Refokalizacja umożliwia tu sensualizację<sup>36</sup> – nieboszczyk, przemawiający na prawach

---

<sup>33</sup> R. Mandressi, *Sekcje zwłok i anatomia*, w: *Historia ciała*, s. 293. Za uświęcenie owego „doświadczenia wizualnego jako kamienia węgielnego poznania anatomicznego” Rafael Mandressi uznaje przeprowadzanie sekcji przez Girolama Fabriciego d’Acquapendente w zaprojektowanym przez niego samego padewskim teatrze anatomicznym o „elipsoidalnym kształcie wywiezionym świadomie ze studium anatomii oka” [tamże].

<sup>34</sup> Galien, *De l’utilité des parties du corps*, cyt. za: R. Mandressi, *Sekcje zwłok i anatomia*, s. 291. Podobną radę dawał swoim studentom żyjący na przełomie XV i XVI w. francuski anatom Jacques Dubois (znany również jako Jacobus Sylvius) [zob. A. Wieczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał*, s. 82–83].

<sup>35</sup> Zob. S. Rimmon-Kenan, *Text: Focalization*, w: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London – New York 1983, s. 79.

<sup>36</sup> Po termin „re-sensualizacja” w badaniach nad ekfrazą sięga Anna Estera Mrozewicz, korzystająca z ustaleń Maurice’a Merleau-Ponty’ego oraz W.J.T. Mitchella, którzy dowartościwiają rolę zmysłów innych niż wzrok w postrzeganiu obiektów wizualnych. Badaczka w analizowanych tekstach ekfrastycznych odnajduje „pragnienie wyjścia poza to, co poznawalne jedynie zmysłem wzroku”, co sytuuje te teksty „niejako po stronie «antyokulocentryzmu»” [A. E. Mrozewicz, *Śladami ekfraz. Duńscy pisarze współcześni wobec sztuk wizualnych*, Poznań 2010, s. 301]. W związku z tym niepodobna nie zauważyć, że rekontekstualizując „re-sensualizację”, dokonują poniekąd nadużycia; wynika to jednak z operatywności, którą w moim przekonaniu odznacza się termin Mrozewicz. Owa rekontekstualizacja wymaga ode mnie również pozbawienia słowa przedrostka re- – zbędnego w zaproponowanym rozumieniu: *Lekcja anatomii doktora Tulpa* nie była w żaden sposób wstępnie „sensualizowana”, nie może podlegać zatem ponownej („re-”) sensualizacji. Być może ów termin dałoby się powiązać również z zaproponowaną przez Magdalenę Rembowską-Pluciennik „fokalizacją zmysłową” (wykorzystaniem przez podmiot wypowiadający skupienia na konkretnym zmyśle silniejszego niż na zmysłach

prozopopei (podobnie zresztą jak siedmiu „żywych” mężczyzn, choć w ich przypadku efekt wydaje się mniej spektakularny), widzi uczestników sekcji, którzy nad nim „stoją”, słyszy też ich naukowy żargon („W niezrozumiałych wyrazach / Uzasadniają istnienie / Włosów, paznokci i pięt”). Co jednak najważniejsze – „w oczach” Kindta uczniowie doktora Tulpa także są w pewnej mierze zdehumanizowani (zsynekdochizowani?). W pierwszym z urywków, odpowiadającym „bojaźni”, podmiot–nieboszczyk widzi w nich personifikacje pojęć odnoszących się do uczuć, których, jak można przypuszczać, doznają oni podczas uczestnictwa w sekcji („Stoją nade mną – Zdziwienie, / Trwoga, Ciekawość, Odraza, / Tryumf Życia przez okamgnienie, / Zobojętnienie i Wstręt”). Drugi z fragmentów, tworzący paralelę ze „wzniosłą” ulgą, jest nieco bardziej złożony – analogiczna konstrukcja tutaj także pozwala dostrzec podmiot i refokalizatora w nieboszczyku, oglądającym obraz „od wewnątrz”: „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”. Nie sposób jednak nie zauważyć, że w tym przypadku wyliczenie nie dotyczy potencjalnych emocji wzbudzanych przez „przedmiot anatomiczny”, ale siedmiu grzechów głównych, popełnianych przez żyjących. Punkt widzenia leżącego na stole sekcyjnym zostaje więc zmetaforyzowany: wybrzmiewa tu raczej głos makabrycznego *everymana*, który, dopiero dzięki przyjęciu „ostatecznej” perspektywy, potwierdza kojące odkrycie siedmiu uczniów: „Ja – tkanka krucha i licha – / Już wiem, co ironia i cud”.

Teksty Jacka Dehnela i Jacka Kaczmarskiego to przykłady apokryficznych ekfraz-„ożywień”, w których komponenty ekfrastyczności i apokryficzności wydają się niemal w całości do siebie przylegać. Oczywiście w obu wierszach pojawiają się elementy ewidentnie wykraczające poza to, co zostało przedstawione na obrazie (chociażby słowa doktora Tulpa, siedmiu uczniów i Arisa Kindta; świadczą o tym też zmetaforyzowane, interpretacyjne pointy obu utworów), jednakże są one podporządkowane wizualnemu pre-tekstowi, który działa tu jak dyscyplinująca rama – w przypadku utworu Dehnela mamy do czynienia z uzupełnieniem przedstawionej sceny jej bezpośrednią poakcją<sup>37</sup>, zaś wiersz Kaczmarskiego to po prostu rodzaj apokryficznego filtra nałożonego na ekfrazę czy też *midquel*-u.

---

pozostałych, co ujawnia się w trakcie narracji za pośrednictwem stosownych określeń) [zob. M. Rembowska-Płuciennik, *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, w: *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa 2007, s. 51–67].

<sup>37</sup> D. Lisak-Gębała, *Wizualne odskocznice*, s. 13.

## Lekcja anatomii według Niny Siegal

Literackie „wejście w skórę” poddawanego sekcji z obrazu Rembrandta zdarza się zresztą nierzadko<sup>38</sup>. Przykłady takiego zabiegu można znaleźć nawet wśród tekstów należących do literatury popularnej<sup>39</sup>. Interesujący w tym względzie wydaje się ekfrastyczny apokryf pt. *Lekcja anatomii* Niny Siegal, czyli powieść obyczajowa osadzona w realiach siedemnastowiecznego Amsterdamu, dotycząca szeroko pojętych okoliczności powstania malowidła. Początek utworu nie ukazuje (tylko) „bezpośredniej przedakcji” obrazu, choć – wyłączywszy współtworzące fabułę retrospekcje i antycypacje – akcja rozgrywa się 31 stycznia 1632, czyli w dniu wykonania utrwalonej przez Rembrandta dysekcji.

*Lekcja anatomii* ogniskuje się wokół postaci Arisa Kindta. Bohater jest tu traktowany podmiotowo, zyskuje głos i możliwość zaprezentowania swojej historii – m.in. o trudnej relacji z ojcem, która u Siegal stanowi proste wyjaśnienie późniejszego przestępczego życia bohatera. Autorka w przedmowie odnotowuje:

Przeprowadziłam się do Amsterdamu, ponieważ pociągnął mnie pomysł, by napisać powieść, której bohaterem będzie martwy człowiek przedstawiony na obrazie: Adriaen Adriaenszoon, znany także jako Aris Kindt. [...] Siedząc które-

---

<sup>38</sup> Miewa też charakter inkrustacyjny, jak np. w *O pięknie* Zadie Smith, w krótkiej wizji głównego bohatera, Howarda Belseya (specjalizującego się w twórczości Rembrandta profesora Wellington College, fikcyjnej uczelni zbliżonej do Harvardu): „On sam oglądał ją [reprodukcję *Lekcji...*] tyle razy, że nic już nie mógł w niej dostrzec. Mówił odwrócony do niej plecami, wskazując to, na co chciał wskazać, trzymany w lewej ręce ołówkiem. Ale dziś poczuł się wciągnięty w orbitę obrazu. Zobaczył siebie jako ułożonego na stole trupa z białą skórą, człowieka, który zakończył swe relacje ze światem i teraz leży z głęboko rozciętym ramieniem, żeby studenci mogli je zbadać [...] [Z. Smith, *O pięknie*, przeł. Z. Bańko, Kraków 2006, s. 187]. Podobnie jest w również nieapokryficznym tekście *Lekcja anatomii* Mikołaja Bieszczadowskiego; tu z kolei podmiot obserwujący obraz Rembrandta w Mauritshuis zaczyna odczuwać na sobie spojrzenia uczestników lekcji, a zatem próbuje utożsamić się z obiektem anatomicznym („i wszystkie oczy patrzą i będą patrzeć wiecznie / kiedy uśmiecham się na stole zimnej morgi / od gildii łapiduchów kupiony za sześć groszy / o zmierzchu w Mauritshuis przed lekcją anatomii” [M. Bieszczadowski, *Lekcja anatomii*, „Poezja” 1978, nr 9, s. 7–8]).

<sup>39</sup> Dość ciekawy fragment, choć odnoszący się do *Lekcji anatomii doktora Deijmana*, nie zaś Tulpa, można odnaleźć w powieści *Samotnik z ulicy Rosengracht* Sarah Emily Miano. Refokalizatorem jest tutaj nieżywy, leżący na stole sekcyjnym Joris Fonteyn van Diest, rzezimieszek poddawany autopsji. Relacjonuje on przebieg sekcji, nie pomijając swych dość zaskakujących reakcji somatycznych: „Widzę go szparkami oczu, choć on o tym nie wie. Oparty o mnie, otoczony grupą uczonych doktorów, rozgląda się po tłumie [...]. Lewa dłoń w powietrzu, gestykulująca żywo, w prawej lśniące narzędzie. To śwędzi. Z tej perspektywy mój brzuch wygląda dziwnie, zupełnie jakby należał do kogoś innego [...] itd. [S. E. Miano, *Samotnik z ulicy Rosengracht*, przeł. B. Długajczyk, Wrocław 2007, s. 261–262].

goś popołudnia przed oryginałem dzieła Rembrandta w Mauritshuis w Hadze i przyglądając się prawie nagiemu ciału na stole sekcyjnym, pomyślałam: „Zanim ten człowiek stał się najważniejszym elementem tej lekcji anatomii, ktoś musiał się o niego troszczyć i nim opiekować. Ktoś dotykał tego ciała, kochał je. Tym kimś była kobieta”. Nazwałam ją Flora. I tu właśnie zaczyna się moja opowieść<sup>40</sup>.

Istotna w tej eksplikacji (pomijając jej nieco kiczowate zwieńczenie) jest dla mnie intencjonalnie apokryficzna chęć przywrócenia Adriaenowi Adriaenszoonowi jego historii, „odzyskania” go, uczynienia z tej marginalizowanej – czy raczej ograniczanej do swojej cielesności – postaci wielowymiarowego bohatera; empatyczne zainteresowanie nim, które nie prowadzi, jak w przypadku tekstów omówionych tu wcześniej, do narcystycznych refleksji o własnej śmiertelności. Uwagę zwraca w przywołanym fragmencie również to, że już w punkcie wyjścia trup Adriaenszooona jest „najważniejszym elementem tej lekcji anatomii”, co poświadcza odnotowaną przez Śniedziewską zmianę postrzegania osób na obrazie („oryginalnie” istotne były tylko wizerunki żywych mężczyzn). Na marginesie dodam, że próba „odzyskania” Kindta ma w powieści również bardziej dosłowny charakter. Oprócz szeroko rozumianego uczynienia go podmiotem i obiektem zainteresowania, jednym z głównych wątków powieści Siegal są starania kobiety Adriaena Adriaenszooona o ułaskawienie go, a kiedy to się nie udaje, o odebranie Gildii Chirurgów jego ciała, aby „wyprawić mu chrześcijański pogrzeb” [L, s. 153].

Na opowieść o Arisie Kindcie w *Lekcji anatomii* składają się prowadzona z jego perspektywy relacja z ostatnich godzin spędzonych w więzieniu oraz przemowa wygłoszona przez niego w sądzie, tuż przed skazaniem na powieszenie. Przemowa ta jest swoistym złodziejskim *curriculum vitae*: bohater opowiada o kolejnych etapach swojej tułaczki po tym, jak uciekł z domu ze strachu przed ojcem wracającym z wojny osiemdziesięcioletniej, „krucjat[y], której celem było wypędzenie *waardgelders* z Niderlandów”<sup>41</sup> [L, s. 144], o pierwszych przestępstwach, miastach, z których go wygnano, chwilowym powrocie do Lejdy, relacji ze swoją kochanką, Florą i w końcu o kradzieży płaszcza oraz rzekomej próbie zabójstwa – właśnie to wykroczenie przypieczętowało los złodzieja. Kindt wspomina też o dwóch snach z dzieciństwa i wczesnej młodości, które można zidentyfikować jako antycypacje jego dyssekcji:

<sup>40</sup> N. Siegal, *Od autorki*, w: tejże, *Lekcja anatomii*, s. 7–8. Cytaty z powieści lokalizuję w części głównej jako L.

<sup>41</sup> Aris Kindt doprecyzowuje, że jego ojciec był markietanem wojsk Maurycygo Orańskiego [zob. L, s. 144].



Oto leżałem na stole w warsztacie, a nade mną stał ojciec, trzymając w ręce nóż. Nie mogłem się poruszyć ni wypowiedzieć słowa i nie mogłem się bronić. Widziałem za to i słyszałem ojca, który pouczał mnie o ludzkiej słabości i niegodziwości moralnej. Mówił długo i rozwlekle, lecz nie rozumiałem słów, bo były przytłumione, jakby wypowiedane przez muślinową zasłonę. Potem do warsztatu weszli inni mężczyźni i przyglądali się, jak ojciec za pomocą nożyc rozcina mi pierś. Patrzyli na to z podziwem i zdumieniem i nie robili nic, by mnie uchronić. Wydawało się, że tak jak i ojciec uważają, że zgrzeszyłem i że było to wystarczającym usprawiedliwieniem torturowania mnie [L, s. 150].

Jednak refokalizacja w tym utworze zapewnia nie tylko dostęp do wspomnień i przeszłości zobrazowanego przez Rembrandta nieboszczyka, lecz także umożliwia ucieleśnienie go w tych partiach powieści, w których zostają zaprezentowane ostatnie godziny życia Arisa Kindta już jako skazańca czekającego na egzekucję:

Pierwsze bicie dzwonów zegara Westerkerk, które słycać także w wilgotnej kamiennej celi więzienia w ratuszu w Amsterdamie, wrywa Adriaena Adriaenszoona ze snu. Jest spocony, a równocześnie dygoce z zimna. Dygoce, bo zimne styczniowe powietrze kąsa go przez lichy skórzany kubrak bez rękawów [...]. [N]ie zamknie oczu, bo i one, i pozostałe zmysły już rejestrują dzień. Nieopodal słycać stukot końskich kopyt rozbryzgujących kałuże. Słycać rzenie i metaliczny dźwięk podków o bruk. Fragment ulicy, bo tyle widać przez okienko celi, lśni od padającego w nocy deszczu. W powietrzu czuć zapach kamienistej gleby [...] [L, s. 9–10].

Zacytowany fragment jest ciekawy głównie ze względu na ostentację w prezentowaniu zmysłowych doznań bohatera, którego świadomość stanowi tu *focus* narracji. Ten urywek (pierwsze zdania powieści) można uznać za specyficzną przeciwagę dla Rembrandtowskiego arcydzieła: mimo że Siegal za pośrednictwem dowartościowania perspektywy Adriaena Adriaenszoona spróbowała opisać jego cielesne odczucia, odtworzyć w powieści moment, w którym wszystkie zmysły tej postaci jeszcze działały, zainteresowanie nią wciąż – jak w przypadku obrazu – ogranicza się do „mechaniki” ciała, choć w tym przypadku chodzi raczej o fizjologię, a nie o anatomię. Pozostaje to zresztą w związku ze wskazanym wcześniej deterministycznym wektorem, nadającym kierunek życiu Adriaenszoona (każda część ciała człowieka, tak jak każda decyzja w jego życiu, służy z góry określonym celom).

Bohater nie jest jednak jedynym refokalizatorem powieści. Siegal skonstruowała ją bowiem z przeplatających się ze sobą rozdziałów o powracających, „anatomicznych” (z wyjątkiem jednego) tytułach: *Ciało, Oczy, Dłonie, Ręka, Umysł, Serce, Usta*. Każdy z nich został przypisany innemu narratorowi

lub bohaterowi; to z ich punktu widzenia śledzimy przebieg akcji: w *Ciele* refokalizatorem jest (jeszcze żywy) Kindt, w *Oczach* – Rembrandt, *Ręka i Dłonie* to rozdziały pisane z perspektywy Nicolaesa Tulpa oraz jego żony Margarethy (*Ręka* – sam Tulp, *Dłonie* – oboje małżonkowie), *Umysł* poświęcono René Descartes'owi, natomiast *Serce* i *Usta* dwóm całkowicie fikcyjnym postaciom, czyli Florze – kochance Adriaena Adriaenszoon Kindta – oraz handlarzowi kuriozami, Janowi Fetchetowi.

W przypadku *Lekcji anatomii* mamy zatem do czynienia przede wszystkim z wieloogniskową/multifokalaną<sup>42</sup> refokalizacją wewnętrzną zapewniającą wielowymiarowy ogląd dzieła Rembrandta. Pozwala ona w dość ciekawy (i charakterystyczny np. dla biograficznych powieści o malarzach) sposób „wprzęgnąć” elementy ekfrastyczne w tryby apokryfu. Owymi elementami są tu przede wszystkim drobne uwagi dotyczące rozmaitych detali obrazu, które zostają „ożywione” w ramach świata przedstawionego powieści, wpisane w jej akcję. Dzięki temu zyskują wyczerpujące apokryficzne dopełnienie powiązane z przekonaniem, emocjami czy motywacjami bohatera. Jest tak chociażby w niektórych urywkach narracji pisanych z perspektywy Margharety Tulp, która ma na przykład nadzieję, że malując w przyszłości portret gildii, „artysta skoncentruje się na tchnących dobrocią, niemal niewinnych oczach męża” i „dobrze uchwyci jego obfitą ciemną czuprynę i gęstą brodę, dzięki której wygląda tak młodo”, nie mówiąc o „zręczność[ci] jego dłoni, które – jak jej się od zawsze wydaje – mają w sobie coś kobiecego, a to za sprawą długich, pełnych elegancji palców [...]” [L, s. 16]. Podobnie jest w przypadku sprawozdania z sekcji, „ożywiającego” inny szczegół arcydzieła, a przypisanego Kartezjuszowi: „A potem doktor zademonstrował nam w bardzo pomysłowy sposób działanie ścięgien zginaczy. Chwytał kleszczami ścięgna w nadgarstku, napinając mięśnie w ręce, tak że palce martwego mężczyzny zaczynały się zginać, a dłoni zamykać” [L, s. 262]. Jednak najwięcej tego rodzaju ekfrastycznych inkrustacji wpisanych w apokryficzny kontekst pojawia się w rozdziałach zatytułowanych *Oczy*, czyli w tych, w których w roli narratora-refokalizatora obsadzony został Rembrandt – na przykład we fragmencie, w którym malarz jako obserwator sekcji przygląda się kolejnym, sportretowanym później, członkom gildii chirurgów:

<sup>42</sup> Kategoria multifokalizacji pojawia się w badaniach nad przestrzenią w rekapitulowanych przez Elżbietę Rybicką studiach Bertranda Westphala. Multifokalizacja w geokrytyce ma wspomagać analizę miejsc, dzięki konfrontacji wielu punktów widzenia (np. autochtona, kolonizatora, podróżnika), z których dokonywane są opisy tychże miejsc. Chociaż nie korzystam z tego rozumienia terminu, wieloogniskowość w *Lekcji anatomii*, podobnie jak w przypadku propozycji Westphala, ma na celu jak najdokładniejszy ogląd przedmiotu [E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 70–71].

Adriaen Slabbraen, chirurg, stał oparty o barierkę i wyciągał szyję niczym żuraw, czytając coś w atlasie Wezaliusza. Hartman Hartmanszoon, także chirurg, stał w tylnym rzędzie, trzymając w ręku, o ile mogłem rozeznaczyć, atlas anatomiczny, który pewnie przyniósł z sobą. Jacob Colevelt, nowy członek gildii, cały czas siedział bokiem do stołu sekcyjnego, z głową na kolanach i wydawało się, że jeszcze chwila, a zacznie wymiotować. Natomiast van Loenen sprawiał wrażenie pogrążonego w kontemplacji.

W oczach jednego z członków gildii widziałem konsternację, w spojrzeniu innego lekki przestach, wzrok jeszcze innego wyrażał rodzaj naiwnego podziwu. Zrozumiałem, że reakcja żywego człowieka na śmierć prezentowaną mu na tym stole sekcyjnym może się wyrażać na różne sposoby. Pomyślałem wtedy, że i ja mógłbym oddać tę dynamikę na moim obrazie [...] [L, s. 247].

Odzwierciedlenie na obrazie znajduje nie tylko fakt, iż podczas sekcji żaden z obserwatorów nie kieruje wzroku na ciało, ale też ich pozycje i odnotowana przez malarza mimika większości z nich (Hartman Hartmanszoon, na przykład, też stoi tu w „tylnym rzędzie”, choć w centrum malowidła, i trzyma kartkę ze szkicem ramienia oraz nazwiskami sportretowanych członków gildii<sup>43</sup>).

Siegal dokonuje tu zabiegu charakterystycznego dla dużej części tekstów apokryficzno-ekfrastycznych: wpisuje własną interpretację<sup>44</sup> wizualnego pre-tekstu w apokryficzne ramy, fingując kolejność inspiracji (zdradza okoliczności rzekomo inspirujące malarza, choć to przecież obraz stanowi punkt wyjścia dla narracji). Ten chwyt przyjmuje również jeszcze inną postać. Uczyńnię refokalizatorem Rembrandta nie tylko pozwala prześledzić od zarania losy obrazu („Len robi na nim wrażenie – jest mocny, gładki, starannie i drobno tkany, aczkolwiek będzie musiał przyciąć go do rozmiarów płótna,

---

<sup>43</sup> W lewym dolnym rogu został umieszczony Jacob Colevelt (domalowany już po ukończeniu obrazu, o czym również jest mowa w powieści), obok niego – Adriaen Slabbraen. Frans van Loenen pogrążony, zdaniem Siegal, w kontemplacji to najbardziej wyprostowany mężczyzna na obrazie, który podobnie jak Hartmanszoon, „patrzy” przed siebie, tuż pod nim Rembrandt namalował Jacoba Blocka. Postaci najbardziej pochylone nad ciałem to Jacob de Wit (po lewej, w najjaśniejszym, połyskliwym ubraniu) oraz Matthijs Calkoen [zob. *A Corpus of Rembrandt Paintings II. 1631–1634*, Dordrecht 1986, s. 174].

<sup>44</sup> Lub – nawet częściej – interpretację zaczerpniętą z klasycznych studiów poświęconych obrazowi. Chodzi tu m.in. o pracę Williama S. Heckschera *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp* czy cytowane już tutaj *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture* Jonathana Sawdaya. Siegal deklaruje, że podczas pracy nad powieścią konsultowała się z autorami dwóch najczęściej komentowanych książek poświęconych *Lekcji anatomii doktora Tulpa*, czyli właśnie z Heckscherem oraz z Williamem Schubachem, autorem również przywoływanego już przeze mnie *The Paradox of Rembrandt's Anatomy of Dr. Tulp*. Pisarka w *Podziękowaniach* zamieszcza listę najważniejszych źródeł, z których korzystała [zob. N. Siegal, *Podziękowania*, w: *Lekcja anatomii*, s. 331–333].

na którym mam zamiar malować” [L, s. 34]), ale także obnażyć wyestetyzowanie efektu końcowego (np. po wydarzeniu w *theatrum anatomicum* malarz ogląda zmarłego Kindta z bliska, zauważając, że „reszta ciała pokryta jest licznymi szramami, w tym bliznami po chłóście na ramionach” [L, s. 181], co nie znajduje odzwierciedlenia na obrazie).

Taką rolę odgrywają również w pewnym sensie dopełniające narracje „z epoki” cztery krótkie ustępy zatytułowane *Uwagi konserwatora spisane z dyktafonu*<sup>45</sup>, które można uznać za przykłady refokalizacji zewnętrznej. Narratorka tych partii, fikcyjna konserwatorka dzieł sztuki zajmująca się Rembrandtowskim obrazem, usiłuje rozwikłać tajemnicę nieforemnej, nieproporcjonalnej prawej ręki Arisa:

Zastanawiające jest mianowicie to, że podmalówka prawej dłoni ma niezwykle kształt. Nie jest to w pełni namalowana dłoń, lecz coś na kształt bardzo dużej odwróconej litery C. To zdaje się sugerować, że Rembrandt pierwotnie namalował dłoń niebędącą dłonią. To zaś oznacza moim zdaniem dwie możliwości: albo mamy tu do czynienia ze szkicem dłoni, albo jest to przedstawienie obciętej kończyny [L, s. 137].

Wątek ten znajduje odzwierciedlenie i dokładniejsze wyjaśnienie w narracji Rembrandta – Kindt jako złodziej recydywista za jedno ze swych przewinień został ukarany ucięciem prawej dłoni<sup>46</sup>. Tworząc jego podobiznę, powieściowcy malarz uznał jednak, że dokładna reprezentacja ciała pełnego „szram, blizn i piętn” [L, s. 284] byłaby niedelikatna:

Moim zdaniem byłby to doskonały obraz z przesłaniem. [...] Szramy, blizny i piętna na ciele złodzieja opowiadałyby historie jego zbrodni, kikut byłby ilustracją poniesionej kary. Pozostające w spoczynku ciało mówiłoby o jego niezmiernym cierpieniu. Podobała mi się moja koncepcja, więc szybko i sprawnie przeniosłem ją pędzlem na płótno. W szczegółach przedstawiłem ciało. Namalowałem ramię, które będzie poddane sekcji, i kikut. [...] Z każdym kolejnym ruchem pędzla zadawałem sobie pytanie: Czy malowanie kikuta nie było aby pogłębianiem okrucieństwa, które spotkało Adriaena? Pokazywanie tak wyraźnie tego, co stracił, i jego ogromnego cierpienia? Czy ten kikut opowie to, co chcę powiedzieć? Czy też jest w tym zbyt dużo dosłowności, zbyt wiele mówienia wprost? [L, s. 284–285]

Zarówno uwagi konserwatorki, jak i malarza (zwłaszcza jego) funkcjonują tu więc jako rodzaj ekfrastyczno-apokryficznej de-mystyfikacji: niejednoznaczny

<sup>45</sup> Zob. L, s. 51–55, s. 89–93, s. 137–139, s. 273–277.

<sup>46</sup> Ta informacja pojawia się zresztą często w opracowaniach dotyczących *Lekcji anatomii doktora Tulpa* [zob. np. K. Wilemska i in., *Lekcje anatomii w obrazach mistrzów holenderskich epoki Renesansu*, s. 74].

techniczny szczegół obrazu pozwala rozwinąć narrację i przypisać określone, wymagowane intencje i emocje jego twórcy, a także – jednocześnie – wyjaśnić znaczenie takiego szczegółu. Nieforemną rękę, zdaniem Siegal, uzasadniają Rembrandtowskie empatia oraz pragnienie – jeszcze inaczej pojmowanego – „odzyskania” człowieczeństwa Kindta, paradoksalna chęć „odcieleśnienia” go:

Jeśli umiałbym przywrócić to ukradzione ramię, umiałbym także pozbawić ciało szram i blizn, usunąć zewnętrzne oznaki jego deformacji. Nie byłby dłużej Arisem Kindtem, przestępcą i złoczyńcą. Byłby takim samym jak każdy inny człowiekiem, któremu należy się godność w śmierci. Mógłbym zamknąć na obrazie jego klatkę piersiową, żeby nikt nie próbował zajrzeć do środka i badać, jak bardzo zepsuta była jego dusza. Mógłbym przywrócić mu z powrotem ludzką postać, tak by znowu stał się człowiekiem, nie ciałem poddanym sekcji. Pozwoliłbym jedynie Tulpowi przeprowadzić sekcję ramienia [...]. Adriaen już nie żył i nie można go było w żaden sposób uratować. Mogliśmy go jednak w pewien sposób wskrzesić i dać mu coś innego: nieśmiertelność [L, s. 305].

We wcześniejszym fragmencie Rembrandt samoświadomie zauważa, że on również miał zamiar wykorzystać ciało Kindta dla własnych celów, czyli stworzenia „doskonałego obrazu z przesłaniem”:

Był człowiekiem z krwi i kości. Miał umysł i duszę. Ona go kochała, Fetchet go kupił, doktor Tulp zawłaszczył go sobie na potrzeby nauki, a ja chciałem go dla mojej sztuki. Nas wszystkich interesowało jego ciało. Wszyscy chcieliśmy zrobić z tego ciała jakiś użytek. A tymczasem on nie należał do nikogo z nas. Był Arisem, złodziejem [L, s. 302].

Owa samoświadomość i empatia Rembrandta, a także chęć „unieśmiertelnienia”, „odzyskania”, „odkupienia” Kindta jest w powieści związana z wpisanym w nią „prawdziwie chrześcijańskim” światopoglądem pełniącym funkcję przeciwwagi dla wspomnianego wcześniej surowego kalwinizmu wraz z koncepcją predestynacji przyswojonymi przez ojca Kindta, samego Arisa oraz – jak się później okazuje – przez doktora Tulpa, który przeprowadzając sekcję, próbuje szukać „cielesnych dowodów zepsucia w zwłokach nieszczęsnego przestępcy” [L, s. 260]<sup>47</sup>. To właśnie spojrzenie malarza jest w tym

---

<sup>47</sup> Postępowanie anatoma jest zresztą krytykowane przez powieściowego Kartzjusza: „Pozostała część wykładu Tulpa nie była już taka inspirująca. Mówi on dużo o znaczeniu naocznego świadectwa, lecz widok zaciemniając mu jego teologiczne okulary [...]. Tulp wypacza własną logikę po to, by jego dociekania empiryczne mogły odzwierciedlić jego przekonania teologiczne; jest to bez wątpienia skutek tego, że jego nauczycielem był Petrus Pauw, zdeklarowany wyznawca predestynacjonizmu, przekonany, że dla potępionych z góry przez Boga nie ma odkupienia” [L, s. 263–264].

przypadku najwrażliwsze i w jakimś sensie pełne szacunku dla złodzieja. Świadczy o tym zarówno uzasadnienie usytuowania jego ciała w centrum obrazu – mimo że bohater, w przeciwieństwie do członków gildii chirurgów, nie zapłacił za swój „portret” i z pewnością, gdyby nie sprawowana pośmiertnie funkcja, nie byłoby go nań stać – jak i swoisty retusz wszystkich otarć, siniaków, piętn czy odciętej ręki<sup>48</sup>.

Wydaje się zatem, że *Lekcja anatomii* Niny Siegal to klasyczny przykład apokryfu przywracającego życiorys i „godność” gorszemu innemu, a także pozwalającego odzyskać nieuwzględniony na obrazie punkt widzenia i składającego do refleksji nad przedstawioną na tym obrazie, ale marginalizowaną postacią. Nawet jeśli autorzy współczesnych utworów skupiają się na Rembrandtowym nieboszczyku, to owo skupienie służy prostym, jak już pisałam, w ostatecznym rozrachunku narcystycznym rozważaniom o nieuchronności śmierci. Osoba Arisa Kindta nie ma dla nich żadnego znaczenia. Siegal natomiast stara się zrekonstruować biograficzne, psychospołeczne uwarunkowania działań swojego bohatera próbując – mimo wszystko – nie traktować go instrumentalnie.

## Lekcja anatomii według W.G. Sebald

Najciekawszy, najbardziej, jak sądzę, wyrafinowany i różniący się od wcześniej omówionych przykład refokalizacji Rembrandtowskiego arcydzieła można odnaleźć w *Pierścieniach Saturna*. *Angielskiej pielgrzymce* W.G. Sebald. Przede wszystkim fragment dotyczący *Lekcji anatomii doktora Tulpa*, którego częścią jest ekfrazą z apokryficznymi domysłami stanowi tu jedno z licznych nawiązań kulturowych, jest tylko elementem większej całości, niezwiązanej ani z twórczością Rembrandta, ani z namalowanymi przez niego w 1632 roku osobami, ani też bezpośrednio z tematem *Lekcji anatomii doktora Tulpa*. Narrator *Pierścieni Saturna* nie ukrywa też swego współczesnego usytuowania (choć zdarza się mu zacierać jego ślady).

Urywek powieści dotyczący obrazu Rembrandta pozwala też m.in. wykazać, że apokryficzność nie musi być właściwością całego utworu. Może równie dobrze ujawniać się w krótkich partiach tekstu, także tych z narracją

---

<sup>48</sup> Można oczywiście spróbować zinterpretować ów zabieg Rembrandta niezgodnie z intencjami autorki. Mimo że owo „wymazywanie” ma tu służyć „przywracaniu godności”, w rzeczywistości stanowi próbę ukrycia historii mężczyzny, czyni z niego niemal anonimowy („Byłby takim samym jak każdy inny człowiekiem”), wyestetyzowany (choć zielonkawy) przedmiot anatomiczny. „Zdeformowane ciało” – mówi Rembrandt w powieści – „niosłoby z sobą zbyt dosłowny przekaz, rodząc w każdym oglądającym obraz wyłącznie niesmak” [L, s. 302].

eseizującą, *quasi*-autobiograficzną – jak w przypadku Sebalda – odległą od uniwersum pre-tekstu, zdradzając dystans przygodnego apokryfisty wobec przedmiotu opisu<sup>49</sup>.

W *Pierścieniach Saturna* deskrypcja i interpretacja dzieła Rembrandta współtworzą wielopiętrowy intertekst: *Lekcja anatomii doktora Tulpa* zostaje wkomponowana w rozważania o w pewnej mierze patronującym całej powieści, siedemnastowiecznym lekarzu, myślicielu i pisarzu, sir Thomasie Browne. To właśnie na nim, przekonany o jego obecności na widowni podczas sekcji uwiecznionej przez Rembrandta, Sebald się koncentruje. Uzupełnia zatem wiedzę dotyczącą obrazu i obrazowanej sytuacji o takie oto apokryficzne przypuszczenie:

---

<sup>49</sup> Jest tak również np. w *Rozmowie ze Spinozą. Powieści-pajęczynie* Goce Smilevskiego. W tej specyficznej powieści biograficznej o słynnym filozofie również pojawia się zrefokalizowana zewnętrznie ekrasza *Lekcji anatomii doktora Tulpa* – najistotniejszy, zdaniem jednego z narratorów (współczesnego; drugim jest sam autor *Etyki w porządku geometrycznym dowiedzionej*), detal obrazu (czyli w rzeczywistości zmyśloną, niewidoczną, nieistniejącą kropelkę krwi znajdującą się między palcami sportretowanego Tulpa) namalowano rzekomo w tym samym momencie, w którym Baruch Spinoza został poczęty. Narrator powieści apokryficznie przypisuje poszczególnym postaciom różne intencje, usiłuje również zarysować proces twórczy Rembrandta: „Trzymającym nożyce jest Nicolas Tulp, wokół zwłok zgromadziło się siedmiu chirurgów – jeden z nich, ten najbardziej na lewo, patrzy na Tulpa, widać zainteresowany jest tym, co powie profesor. Dwóch, stojących w głębi, patrzy na malarza – zależy im na tym, żeby dobrze wypaść na obrazie. Jeden patrzy gdzieś na prawo, poza obraz, pewnie tam, gdzie zgromadzili się obywatele Amsterdamu pragnący przyglądać się, jak powstają szkice do grupowego portretu ze zwłokami. Ten najbardziej pochylony utkwiał wzrok w mięśniach rozciętych nożycami anatomicznymi. Dwaj patrzą na palce lewej ręki profesora Tulpa – między kciukiem a palcem wskazującym trzyma on kropelkę krwi. «Może zacząć od tej kropli krwi?», zastanawia się tej nocy Rembrandt (tej samej nocy, w której zostaniesz poczęty, Spinozo), w wahaniu to przybliżając pędzel do płótna, to odsuwając go, podczas gdy takimi samymi krótkimi ruchami, tyle że szybszymi i pozbawionymi wahania, łączą się ciała twoich rodziców. Napięcie na ich twarzach przypomina napięcie na twarzy Rembrandta [...]” [G. Smilevski, *Rozmowa ze Spinozą. Powieść-pajęczyna*, przeł. H. Karpińska, Warszawa 2005, s. 11, podkreśl. – J.D.]. Na marginesie dodam, że owo zestawienie powstania obrazu i poczęcia Spinozy ma w powieści ciąg dalszy – w dalszych partiach utworu opowieść o filozofie, a raczej opowieść filozofa, zyskuje swoistą ramę: jest jakoby snuta przez portret myśliciela, co prawda nie autorstwa Rembrandta, „portret o zamglonym spojrzeniu” [tamże, s. 86]. O przemowę taką prosi w pewnym momencie współczesny narrator, niejako grając z podwójnym znaczeniem prozopopei (przypomnę, że pojęcie oznacza i oddanie głosu, i apostrofę z prośbą o zabranie głosu): „Ciekawe jest to, co mi dotychczas opowiadałeś, Spinozo, opowiadałeś spokojnie i dowiecipnie, czasem serdecznie, czasem cynicznie, tak jakby tę opowieść o twoim życiu snuł przedstawiony na portrecie młody człowiek o zdecydowanym spojrzeniu. Chciałbym jeszcze raz usłyszeć twoje życie Spinozo, chciałbym je usłyszeć opowiedziane przez człowieka o zamglonym spojrzeniu [...]” [tamże, s. 84–85]. Szczegółową analizę powieści Smilevskiego przedstawia Danuta Szajnert [D. Szajnert, *Czerwony ledykant Spinozy – apokryficzne sceny z życia filozofa (Zbigniew Herbert i Goce Smilevski)*, w: *Komunikacja międzykulturowa. Przekład/komparatystyka/teoria i historia literatury*, red. M. Gawlak, A. Świeściak, Katowice 2016, s. 285–306].

Choć brak na to jednoznacznych dowodów, jest więcej niż prawdopodobne, że zapowiedź sekcji nie uszła uwagi Browne'a i że asystował przy spektakularnym wydarzeniu, utrwalonym przez Rembrandta na portrecie gildii chirurgów, zwłaszcza że odbywający się co roku zimą anatomiczny wykład dra Nicolaasa Tulpa zainteresować mógł nie tylko młodego medyka, ale w ogóle stanowił ważną datę w kalendarzu ówczesnego społeczeństwa, we własnym przekonaniu wydobywającego się z mroku na światło<sup>50</sup>.

Narrator *Pierścieni Saturna* stara się spojrzeć na to wydarzenie oczyma tych, którzy byli jego uczestnikami, zachowując jednocześnie niezależność swojego punktu widzenia. Mamy tu zatem do czynienia z refokalizacją zewnętrzną:

Stojąc dziś w Mauritshuis przed mierzącym dobre dwa na półtora metra płótnem Rembrandta, stoimy na miejscu tych, którzy swego czasu śledzili przebieg sekcji w Domu Wagi, i mamy wrażenie, że widzimy to, co oni widzieli: zielonkawę, leżącą na pierwszym planie ciało Arisa Kindta ze złamanym karkiem i okropnie wysklepioną w śmiertelnym zeszytwnieniu piersią [P, s. 19, podkr. – J.D.].

Jednym z obserwujących sekcję ma być Browne. Patrząc raz jeszcze na obraz Rembrandta i sytuując się na miejscu jej świadka, Sebald – choć ma do dyspozycji wyłącznie malarską reprezentację – wiąże z późniejszymi zapiskami autora *Musæum Clausum* to, co być może widział on w *theatrum anatomicum*:

Brak nam danych, by określić, z jakiej perspektywy Thomas Browne, jeżeli, o czym jestem przekonany, faktycznie znajdował się wśród publiczności amsterdamskiego teatru anatomicznego, śledził przebieg sekcji i co widział. Może biały opar, o którym w późniejszej notatce o mgle zalegającej 27 listopada 1674 roku nad znacznymi obszarami Anglii i Holandii twierdzi, że wznosi się z czeluści świeżo otwartego ciała, a za życia, pisze jednym tchem Browne, spowija nasz mózg, gdy śpimy i śnimy [P, s. 23].

W dalszej części tego, właściwie już pozaekfrastycznego fragmentu, narrator konfrontuje obserwacje Browne'a z własnym doświadczeniem: „Przypominam sobie dokładnie, jak moją własną świadomość okrywał taki woal mgły, kiedy po przeprowadzonej na mnie późnym wieczorem operacji leżałem znów w pokoju na ósmym piętrze szpitala” [P, s. 24]. Charakterystyka uczonego nakreślona w dalszych partiach powieści odpowiada charakterystyce narratora (czy nawet samego autora *Austerlitz*), na co zwracają uwagę

<sup>50</sup> W.G. Sebald, *Pierścienie Saturna*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2009, s. 18. Cytaty z powieści lokalizuję w tekście głównym jako P.



znawcy twórczości pisarza<sup>51</sup>; literacki portret Browne'a stanowi zatem jednocześnie swoisty literacki (*auto*)*portrait historię* Sebald'a oraz punkt zapalny kolejnych nawiązań prowokujących rozległe refleksje. Po pierwsze Thomas Browne „wśród tego, co uszło zniszczenia, szuka śladów tajemniczej transmigracji, jaką tylekroć studiował na przykładzie gąsienic i motyli” [P, s. 35] – to właśnie śladów „tego, co uszło” entropii i rozpadowi w znacznym stopniu dotyczą *Pierścienie Saturna*. Po drugie zaś siedemnastowieczny uczonej – jako archiwista różnego rodzaju osobliwości<sup>52</sup> oraz syn handlarza jedwabiu – w *Museum Clausum* („katalogu dziwnych ksiąg, rycin, starożytności i innych niezwykłych rzeczy” [P, s. 309]) uwzględni m.in. kostur wędrowny, wewnątrz którego „dwaj perscy mnisi [...] zdołali szczęśliwie wywieźć poza granice cesarstwa [chińskiego] i dostarczyć zachodniej części świata pierwsze jajeczka jedwabnika” [P, s. 312]. Dla Sebald'a stanowi to pretekst do opowieści o historii europejskiego jedwabnictwa ze szczególnym uwzględnieniem dążeń do rozwoju tej gałęzi rolnictwa w latach trzydziestych XX wieku w Niemczech. To wbrew pozorom informacja istotna również dla interpretacji *Lekcji anatomii*, co postaram się wykazać.

Zacytowany wcześniej fragment („Stojąc dziś w Mauritshuis [...], stoimy na miejscu tych, którzy swego czasu...”) nie poprzedza jednak bezpośrednio uwag o domysłach na temat Browne'a i nie odnosi się, przynajmniej początkowo, wyłącznie do niego. Refokalizacja pozwala Sebaldowi na prezentację kilku interesujących go perspektyw. Zanim bowiem autor *Austerlitz* skupi się na spojrzeniu Thomasa Browne'a, zauważa, że „ci, którzy swojego czasu śledzili przebieg sekcji w Domu Wagi” (podobnie jak zobrazowani „koledzy doktora Tulpa”) nie dostrzegali samego ciała, „bo ledwie kielkująca wtedy sztuka anatomii służyła przecież i temu, by ciało winowajcy uczynić

---

<sup>51</sup> Istotny jest zwłaszcza następujący fragment, często przywoływany na potwierdzenie tej hipotezy: „[Browne] próbował patrzeć na ziemski byt, na najbliższe mu rzeczy tak samo jak na sfery uniwersum, z perspektywy outsidera, ba, można wręcz powiedzieć – okiem stwórcy. Aby wznieść się na niezbędne po temu wyżyny, dysponował tylko jednym środkiem, niebezpieczną lotnością języka. Podobnie jak inni angielscy pisarze XVII wieku Browne stale ma na podorędziu całą swoją uczoność, bezmierny zasób cytatów i imiona wszystkich poprzedzających go autorytetów, operuje rozbuchanymi metaforami i analogiami oraz buduje labiryntowe, czasem ciągnące się przez dwie strony konstrukcje zdaniowe, które wystawnością przypominają procesje albo orszaki żałobne” [P, s. 26]. Por. J. Kurkiewicz, *Pierścienie bez Nibelungów*, „Gazeta Wyborcza” 2009, [http://wyborcza.pl/1,75410,6124035,Pierścienie\\_bez\\_Nibelungow.html](http://wyborcza.pl/1,75410,6124035,Pierścienie_bez_Nibelungow.html) [dostęp 13.05.2019]. Zob. też np. S. Masłoń, W. G. Sebald *czuje. Melancholiczny zawrót głowy*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 253.

<sup>52</sup> T. Browne, *Museum Clausum Or Bibliotheca Abscondita: Containing Some Remarkable Books, Antiquities, Pictures and Rarities of Several Kinds, Scarce or Never Seen by Any Man Now Living*, [online] <http://penelope.uchicago.edu/misctracts/museum.html> [dostęp 17.06.2019].

niewidzialnym” [P, s. 19]. Najistotniejsze było w końcu rozpracowanie mechanizmów anatomicznych („Kartezjusz uczy, że nie trzeba zważać na niepojęte ciało, a brać pod uwagę zainstalowaną w nas maszynę, to, co można w pełni zrozumieć, bez reszty wykorzystać do pracy, a w razie awarii albo naprawić, albo wyrzucić” [P, s. 22]. Jak pisze Jacek Leociak:

[t]rup zostaje oswojony, podporządkowany i zaprzęgnięty do służby nauce. Odslaniając pod cięciami skalpela terytoria swego wnętrza, trup przenosi się z rejonów mrocznej anarchii gnicia, skandalu bezużytecznego rozkładu, w obszar światła wiedzy służącej życiu<sup>53</sup>.

Na marginesie można dodać jeszcze, że użyteczność „przedmiotu anatomicznego” nie polegała jedynie na przysługiwaniu się nauce:

Kiedy w roku 1634 w Amsterdamie wzniesiono nowy teatr anatomiczny, poeta Barleus pisze wiersz wyrażający zadowolenie z tego, że ci, którzy za życia wyrządzali szkody, teraz stają się użyteczni, a sztuka uzdrawiania zbiera owoce nawet ze śmierci [...]. Jest to wizja rozumności, która potrafi zło obrócić w dobro<sup>54</sup>.

Poddanie dysekcji ciała przestępcy pełniło zatem również umoralniającą funkcję osobliwego obywatelskiego *katharsis*: „zbrodnia ulegała okiełznaniu przez zadośćuczynienie krzywd wyrządzonych społeczeństwu, przekształcona dla jego dobra, dla pouczenia. Podła śmierć przemieniała się w pozytywne źródło korzyści społecznej”<sup>55</sup>.

Autor *Pierścieni Saturna* w opozycji do „zwykłych” obserwatorów siedemnastowiecznej autopsji stawia Rembrandta. Przyglądając się *Lekcji anatomii...* i dostrzegając celowe merytoryczne błędy malarza (rozpoczęcie sekcji od ramienia, nie od brzucha; „groteskowe dysproporcje” między prawą i lewą ręką; namalowanie ścięgien grzbietu prawej ręki jako ścięgien spodu lewej ręki), przypisuje mu spojrzenie dowartościowujące ciało Kindta:

<sup>53</sup> J. Leociak, *Spotkanie z trupem: sekcje zwłok*, s. 92. Celowo nie przywołuję w tym miejscu ostatniego zdania tego fragmentu wywodu Leociaka („Milczący na wieki trup zostaje na stole sekcyjnym zmuszony do mówienia”). Owo zdanie nie tylko nie pasuje do kontekstu (przywołane urywki *Pierścieni Saturna* jednoznacznie wskazują na przedmiotowy stosunek do „preparatu anatomicznego”), ale też nie stanowi chyba najlepszej metafory („mówienie”, nawet jeśli wymuszone przez prowadzącego lekcję anatomii zawiera pierwiastek upodmiotawiająco-emancypacyjny).

<sup>54</sup> A. Wieczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał*, s. 98.

<sup>55</sup> A. Ziemia, *Obrazy śmierci – i życia*, s. 171.

Wykluczone chyba, by w grę wchodziła pomyłka ze strony Rembrandta. Wydaje mi się, że kompozycja została rozmyślnie złamana. Nieforemna ręka to znak gwałtu dokonanego na Arisie Kindcie. Malarz utożsamia się z ofiarą, nie z gildią, która zamówiła u niego obraz. Tylko malarz nie ma znieruchomiałego kartezyńskiego spojrzenia, tylko on widzi zgasłe, zielonkawe ciało, widzi cię w na wpół otwartych ustach i nad okiem zmarłego [P, s. 23]<sup>56</sup>.

We fragmencie tym można zresztą dostrzec stopniowe zanikanie dystansu do przedmiotu interpretacji – jednym z jego sygnałów jest subtelna zmiana czasu gramatycznego narracji (z przeszłego na teraźniejszy). Podmiot zaczyna coraz lepiej dostrzegać znaczenie artystycznych decyzji malarza; jedynie, co artysta może zrobić, to umieścić ciało na pierwszym planie i w miarę możliwości sportretować Kindta tak, jak portretuje tych, którzy mu za to płacą (przypomina to zresztą interpretację zawartą w powieści Siegal). Ta powściągliwa identyfikacja punktu widzenia narratora – który bardzo dokładnie, po raz kolejny ogląda *Lekcję anatomii doktora Tulpa* – z uważnym, nie-reifikującym spojrzeniem Rembrandta, świadczy o krytycznym stosunku tegoż narratora do utylitaryzmu, do „korzyści społecznej”, w którą podczas sekcji zamieniono ciało Kindta<sup>57</sup>. Te rozpoznania łączą się z uwagami z ostatniego rozdziału powieści, dotyczącego m.in. hodowli jedwabników w III Rzeszy:

Wreszcie [...] gąsienica jedwabnika, poza swą oczywistą wartością użytkową, jest też wręcz idealnym materiałem edukacyjnym. Dostępna w dowolnych ilościach praktycznie bez dodatkowych kosztów i jako w pełni „łagodne zwierzę domowe” niewymagająca klatki ani zagrody, gąsienica na każdym etapie rozwoju służyć może do przeprowadzania rozmaitych doświadczeń (ważenie, mierzenie itp.). Można na jej przykładzie demonstrować budowę i właściwości organizmu owadów, jak również przejawy udomowienia, mutacje wsteczne oraz niezbędne w pracy hodowlanej procedury kontroli wydajności, selekcji i eliminacji celem uniknięcia zwyrodnienia rasy [P, s. 337].

---

<sup>56</sup> Zob. studium dotyczące „anatomicznej poprawności” uwiecznionej przez Rembrandta lewej ręki Arisa Kindta (poddawanej zresztą wcześniej licznym dyskusjom): F. F. A. Ijpmā i in., „*The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp*” by Rembrandt (1632): A Comparison of the Painting With a Dissected Left Forearm of a Dutch Male Cadaver, „*The Journal of Hand Surgery*” 2006, 6, s. 882–891.

<sup>57</sup> Nie sposób nie dostrzec dość mrocznej ironii w tym, że na potrzeby wspomnianego w poprzednim przypisie artykułu Franka F. A. Ijpmā i in., dotyczącego precyzji, z jaką Rembrandt oddał – lub nie – anatomię lewej ręki Arisa Kindta, poddano sekcji rękę „współczesnego” nieboszczyka.

Zarówno zacytowany fragment, jak i wcześniejsze wnioski prowadzą do tego, co w *Pierścieniach Saturna* wiąże ze sobą tak odległe kwestie jak siedemnastowieczne pokazy anatomiczne i hodowla jedwabników: do grozy i ohydy przydatności, która nie dopuszcza „skandalu bezużytecznego rozkładu”<sup>58</sup>.

\*  
\* \*

We wszystkich omówionych tekstach mamy do czynienia ze swoistą dekontekstualizacją wizualnego pierwowzoru, wynikającą ze zmiany kierunku spojrzenia bohaterów *Lekcji anatomii doktora Tulpa* i sposobu, w jaki patrzy się na mężczyznę poddawanego dyssekcji. Obraz stanowiący pre-tekst to, powtórzę, „dzieło o niepatrzeniu na ciało”<sup>59</sup>. Nie chodzi tu jednak o odwracanie wzroku wynikające ze skrępowania, obrzydzenia czy przerażenia namalowanych świadków autopsji, ale o konwencję portretów zbiorowych – ciało to tylko „swego rodzaju rekwizyt”<sup>60</sup>. Przeniesienie wzroku na preparat anatomiczny w utworach Dehnela, Kaczmareckiego, Siegal i Sebalda jest związane ze współczesnym usytuowaniem tych autorów.

Dla wszystkich bohaterów obsadzonych w rolach refokalizatorów to właśnie ciało jest istotne, choć różnie traktowane. Widać to dobrze w przypadku doktora Tulpa. Zarówno w tekście Dehnela (przynajmniej w początkowych partiach), jak i Kaczmareckiego oraz Siegal ukazano go jako „uznan[ego] znawc[ę] ludzkiego ciała”<sup>61</sup>, świadomego mechanizmów jego działania, skupionego na wykładzie. Nie bez przyczyny osoby wypowiadające się w wierszach przywołują słowa tego bohatera, korzystając z bliźniaczych sformułowań: „tak mówi doktor Tulp” i „[t]łumaczy doktor Tulp” – to w końcu jego lekcja anatomii. Doktor patrzy tu na obiekt anatomiczny jak na przedmiot, jego spojrzenie jest spojrzeniem reifikującym i w tym względzie wpisuje się w realia wzorca, nie podważa go, a rekonstruuje. Tutaj także „naukowej uwagi nie rozprasza żaden niepokój emocjonalny”<sup>62</sup>. Pojawia się on dopiero w strofach kończących Dehnelowskie *Po wyjściu malarza*, w których Tulp uświadamia sobie swoją kruchość, zaczyna postrzegać obiekt anatomiczny jako swoje zwierciadło. W ten sposób można też rozpatrywać wers Kaczmar-

<sup>58</sup> J. Leociak, *Spotkanie z trupem: sekcje zwłok*, s. 93.

<sup>59</sup> D. Mitchell, *Rembrandt's „The Anatomy Lesson of Dr. Tulp”: A Sinner among the Righteous*, s. 148.

<sup>60</sup> M. Śniedziowska, *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, s. 230.

<sup>61</sup> Tamże, s. 237.

<sup>62</sup> Tamże.

skiego, w którym zostają przywołane słowa głównego anatoma: „[S]zukamy tego, co nas trwoży w sobie”, choć owa poszukiwana cząstka stanowi tu tylko rodzaj zapłonu, jest wyłącznie tym, co „wprawia w ruch”. Więcej świadomości mają słuchacze anatoma, którym „wymiana” spojrzeń z upersonifikowanym i wypowiadającym się za pośrednictwem prozopopei obiektem anatomicznym pozwala na nowo odkryć w sobie „instynkty”, „zachwyty” i „iskrę”. Refokalizacja wewnętrzna w wierszach Kaczmarek i Dehnela (choć u tego autora jest ona zapośredniczona przez zewnętrzną) umożliwia „ożywienie” wizualnego pre-tekstu i służy autorom do odnotowania nienowych spostrzeżeń wynikających z narcystycznej identyfikacji z ciałem (*nosce te ipsum*), a sprowadzalnych do formuły *memento mori*.

Inną funkcję refokalizacja wewnętrzna pełni w powieści Siegal: polifoniczność, „multifokalność” służy tu nie tylko do wieloaspektowego oglądu Rembrandtowskiego arcydzieła, ale także do „przemycenia” jego rozmaitych interpretacji i umieszczenia ich w apokryficznej obudowie.

Uwidacznia się w tym w pewnym sensie również różnica między apokryficznymi ekfrazami (dwa omówione wiersze) a ekfrastycznym apokryfem (powieść), wynikająca w dużej mierze z dość oczywistej kwestii, to jest objętości związanej z reprezentowanymi przez nie gatunkami literackimi. W apokryficznych ekfrazach „ożywienia” wspomagające interpretacje obrazu „pilnują się” jego ramy, wykraczając poza nią wyłącznie w celu zaprezentowania bezpośredniej przedakcji lub kontynuacji (*vide*: propozycja definicji autorstwa Dobrawy Lisak-Gębali<sup>63</sup>); w ekfrastycznych apokryfach sięgają one daleko poza pre-tekst wizualny, choć trajektoria tych oddaleń jest wyznaczana przez ów pre-tekst (poprzez pozostanie w uniwersum czasoprzestrzennym dzieła sztuki), elementy ekfrastyczne zaś mają tu charakter inkrustacyjny.

W *Pierścieniach Saturna* Sebald mamy natomiast do czynienia z refokalizacją zewnętrzną. Działanie narratora stanowi tu rodzaj zapisu poszukiwań „optymalnego” punktu widzenia, najlepiej współbrzmiącego z przekonaniem refokalizatora. Ani usytuowanie się na miejscu zwyczajnych obserwatorów lekcji anatomii, ani spojrzenie na nią oczyma ważnego dla podmiotu, niezwykłego Thomasa Browne’a nie przynosi tu pożądanego efektów. Najbliższy narratorowi okazuje się punkt widzenia Rembrandta – Sebald apokryficznie przypisuje malarzowi subtelność uważności i empatię, odróżniając go od pozostałych świadków o „zniecieruchomiałym kartezyjskim spojrzeniu”. Również w powieści Siegal to Rembrandt patrzy na ciało Kindta najbardziej empatycznie. Oboje autorzy wysnuwają wnioski

<sup>63</sup> D. Lisak-Gębala, *Wizualne odskocznice*, s. 13.

bezpośrednio z pre-tekstu. Mają one zresztą potwierdzenie w rozpoznaniach Dolores Mitchell – chociaż *Lekcja anatomii doktora Tulpa* to „dzieło o nieparzeniu na ciało”, doskonale widzi je przecież i potrafi wyeksponować autor obrazu, zewnętrzny fokalizator, tak, żeby było to wyraźne dla pozostałych obserwatorów:

Ciało na obrazie Rembrandta przyciąga uwagę widza w nadzwyczajnym stopniu, biorąc pod uwagę, że to Tulp i pozostali członkowie gildii – a nie Aris Kindt – zapłacili za dzieło. Świetliste, niemal promieniejące ciało, jego nagość i bezbronność są w stanie pobudzić empatię odbiorcy<sup>64</sup>.

W narracjach Sebald i Siegal najwyraźniej uwidaczniają się światopoglądowe implikacje aktu opowiadania<sup>65</sup> związane ze współczesnym usytuowaniem obojga apokryfistów. Wykraczają oni daleko poza „odwrócenie proporcji”, dzięki któremu „to nie portretowani członkowie cechu są najważniejsi, ale trup”<sup>66</sup> (co ma miejsce u Dehnela i Kaczmarskiego). W przypadku *Pierścieni Saturna* owo współczesne usytuowanie jest zresztą bezpośrednio prezentowane w całej powieści i to ono pozwala wpisać apokryficzno-ekfrastyczny fragment w szeroki i typowy dla Sebald kontekst, w którym empatyzowanie z ofiarą stanowi punkt wyjścia pogłębianych rozważań<sup>67</sup>.

Przykłady refokalizacji omówione w tym artykule nie wyczerpują oczywiście wszystkich możliwości zastosowania tego zabiegu, dowodzą jednak, jak mi się wydaje, że stanowi on istotny – organizujący – element tekstów ekfrastyczno-apokryficznych.

## Bibliografia

- A *Corpus of Rembrandt Paintings II. 1631–1634* (1986), Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers.
- Bal Mieke (2012), *Fokalizacja*, w: M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. zesp. pod red. E. Kraskowskiej i E. Rajewskiej, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 147–148.

<sup>64</sup> D. Mitchell, *Rembrandt's „The Anatomy Lesson of Dr. Tulp”: A Sinner among the Righteous*, s. 151.

<sup>65</sup> M. Rembowska-Płuciennik, *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, w: *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki i E. Nawrocka, Warszawa 2007, s. 52.

<sup>66</sup> M. Śniedziewska, *Siedemnowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, s. 237.

<sup>67</sup> Zob. K. Kończal, *Sygnatury Sebald. Zwierzęta – widma – ruiny*, Poznań 2017, s. 59, [online] <https://repozytorium.amu.edu.pl/handle/10593/19273> [dostęp 19.05.2019].

- Bieszczadowski Mikołaj (1978), *Lekcja anatomii*, „Poezja”, nr 9, s. 7–8.
- Browne Thomas (1683), *Museum Clausum Or Bibliotheca Abscondita: Containing Some Remarkable Books, Antiquities, Pictures and Rarities of Several Kinds, Scarce or Never Seen by Any Man Now Living*, [online] <http://penelope.uchicago.edu/misctracts/museum.html> [dostęp 17.06.2019].
- Burzyńska Anna (2015), *Człowiek wyrócony na drugą stronę. „Lekcja anatomii” Tadeusza Kantora*, „Konteksty”, nr 1–2, s. 366–372.
- Damásio António (2005), *W poszukiwaniu Spinozy. Radość, smutek i czujący mózg*, przeł. J. Szczepański, Poznań: Rebis.
- Dehnel Jacek (2006), *Wiersze (1999–2004)*, Warszawa: Lampa i Iskra Boża.
- Descartes René (1918), *Rozprawa o metodzie*, przeł. T. Boy-Żeleński, Fundacja Nowoczesna Polska [online] <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/rozprawa-o-metodzie.pdf>.
- Dynkowska Julia (2016), *Refocalization as a Strategy of Apocryphal Rewriting*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 59, z. 1, s. 63–79.
- Dziadek Adam (2011), *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Edmiston William (1989), *Focalization and the First-Person Narrator: A Revision of the Theory*, „Poetics Today”, vol. 10, nr 4, s. 729–744.
- Genette Gérard (2014), *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Ijpma Frank F. A. i in. (2006), „*The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp*” by Rembrandt (1632): A Comparison of the Painting With a Dissected Left Forearm of a Dutch Male Cadaver, „*The Journal of Hand Surgery*”, 6, s. 882–891.
- Jenkins Henry (2013), *Ten Ways to Rewrite Television Show*, w: *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, New York: Routledge, s. 162–177.
- Kaczmarek Jacek (2017), *Lekcja anatomii doktora Tulpa (wg obrazu Rembrandta)*, w: J. Kaczmarek, *Między nami. Wiersze zebrane*, Warszawa: Prószyński i s-ka, s. 532–533.
- Kończal Katarzyna (2017), *Sygnatury Seblada. Zwierzęta – widma – ruiny*, Poznań, <https://repozytorium.amu.edu.pl/handle/10593/19273>, [dostęp 19.05.2019].
- Korsmeyer Carolyn (2008), *Gender w estetyce. Wprowadzenie*, przeł. A. Nacher, Kraków: Universitas.
- Kristeva Julia (2007), *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kurkiewicz Juliusz (2009), *Pierścienie bez Nibelungów*, „Gazeta Wyborcza”, 6 stycznia, [http://wyborcza.pl/1,75410,6124035,Pierścienie\\_bez\\_Nibelungow.html](http://wyborcza.pl/1,75410,6124035,Pierścienie_bez_Nibelungow.html) [dostęp 13.05.2019].
- La Casa de Leticia i in., *Historia sztuki*, t. 8 *Barok*, przeł. B. Rębosz, R. Sasor, red. D. Fedor, Kraków: Marketing Room Poland.
- Leociak Jacek (2005), *Spotkanie z trupem: sekcja zwłok*, „Konteksty”, nr 1, s. 88–104.
- Lisak-Gębala Dobrawa (2016), *Wizualne odskocznice. Wokół współczesnej polskiej eseistyki o malarstwie i fotografii*, Kraków: Universitas.

- Mandressi Rafael (2011), *Sekcje zwłok i anatomia*, w: *Historia ciała*, t. 1: *Od renesansu do oświecenia*, red. G. Vigarello, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, s. 283–304.
- Masłoń Sławomir (2016), *W.G. Sebald czuje. Melancholiczny zawrót głowy*, „Teksty Dru-gie”, nr 5, s. 240–256.
- Miano Sarah Emily (2007), *Samotnik z ulicy Rosengracht*, przeł. B. Długajczyk, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Michera Wojciech (2010), *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Mitchell Dolores (1994), *Rembrandt's „The Anatomy Lesson of Dr. Tulp”: A Sinner among the Righteous*, „Artibus et Historiae”, nr 30, z. 15, s. 145–156.
- Mrozewicz Anna Estera (2010), *Śladami ekfraz. Duńscy pisarze współcześni wobec sztuk wizualnych*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Porter Roy, Vigarello Georges (2011), *Ciało, zdrowie i choroby*, w: *Historia ciała*, t. 1: *Od renesansu do oświecenia*, red. G. Vigarello, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, s. 405–411.
- Rembowska-Pluciennik Magdalena (2007), *W cudzej skórce. Fokalizacja zmysłowa a lite-rackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, w: *Literackie reprezentacje doświadcze-nia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa: IBL PAN, s. 51–67.
- Rimmon-Kenan Shlomith (1983), *Text: Focalization*, w: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London – New York: Routledge, s. 71–85.
- Rybicka Elżbieta (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i prak-tykach literackich*, Kraków: Universitas.
- Sawday Jonathan (1996), *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Re-naissance Culture*, New York: Routledge.
- Schupbach William (1982), *The Paradox of Rembrandt's Anatomy of Dr. Tulp*, „Medical History” (supplement), nr 2.
- Sebald Winfried Georg (2009), *Pierścienie Saturna*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa: W.A.B.
- Siegal Nina (2016), *Lekcja anatomii*, przeł. G. i A. Gomola, Kraków: WAM, s. 89.
- Ślodyczek Rozalia (2020), *Ekfrazja, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersy-tetu Jagiellońskiego.
- Smilevski Goce (2005), *Rozmowa ze Spinozą. Powieść-pajęczyna*, przeł. H. Karpińska, Warszawa: Oficyna 21.
- Smith Zadie (2006), *O pięknie*, przeł. Z. Batko, Kraków: Znak.
- Soanes Catherine, Stevenson Angus [eds.] (2010), *Oxford Dictionary of English. Second Edition, revised* [ebook], Oxford: Oxford University Press.
- Szajnert Danuta (2011), *Dyweryjny potencjał apokryfu*, „Zagadnienia Rodzajów Lite-rackich”, t. 54, z. 2, s. 357–371.
- Szajnert Danuta (2014), *Apokryf literacki*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 57, z. 2, s. 203–215.



- Szajnert Danuta (2016), *Czerwony ledykan Spinozy – apokryficzne sceny z życia filozofa (Zbigniew Herbert i Goce Smilevski)*, w: *Komunikacja międzykulturowa. Przekład/komparatystyka/teoria i historia literatury*, red. M. Gawlak, A. Świeściak, Katowice: Śląsk, s. 285–306.
- Śniedziewska Magdalena (2014), *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika.
- Wieczorkiewicz Anna (2000), *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Wileńska Katarzyna, Kidzińska Małgorzata, Kucharzewski Marek (2011), *Lekcje anatomii w obrazach mistrzów holenderskich epoki Renesansu*, „*Annales Academiae Medicae Silesiensis*”, nr 3, s. 71–76.
- Ziomba Antoni (2014), *Obrazy śmierci – i życia. Konterfekty zmarłych*, „*Konteksty*”, nr 3–4, s. 161–172.

## From Narcissist Identification to Distanced Attentiveness: Refocalization in Apocryphal Ekphrases and Ekphrastic Apocrypha of Rembrandt's *The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp*

### Abstract

The paper presents the strategy of refocalization in apocryphal ekphrases and ekphrastic apocrypha, and more specifically, the shift from the perspective that dominates the original painting into the perspective and narrative that are valid in the literary text(s) inspired by this painting. The precise subject of this study are works related to Rembrandt's *The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp* – Jacek Dehnel's *Po wyjściu malarza*, Jacek Kaczmarek's *Lekcja anatomii (według Rembrandta)*, Nina Siegal's *Anatomy Lesson* and a fragment of W.G. Sebald's novel *The Rings of Saturn*.

**Keywords:** refocalization, ekphrasis, apocryphon, painting, literature