

**„Inaczej wyobrażałem sobie śmierć”.
O jednym wierszu Andrzeja Bursy**

**“I imagined death differently”.
About one poem by Andrzej Bursa**

Katarzyna Niesporek-Klanowska
UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

Słowa kluczowe

Bursa, przełom 1956, śmierć, ból, „Inaczej wyobrażałem sobie śmierć”, poezja

Keywords

Bursa, 1956 breakthrough, death, pain, “Inaczej wyobrażałem sobie śmierć”, poetry

Abstrakt

Andrzej Bursa to poeta, który mierzył się z doświadczeniem śmierci. Lęk przed nią, który podszywał jego życie, był związany między innymi z biografią – szczególnie z chorobą (wrodzoną wadą serca, z której powodu często przebywał w szpitalu). Przedmiotem szkicu będzie interpretacja wiersza rozpoczynającego się od słów „Inaczej wyobrażałem sobie śmierć”, którego bohater liryczny przedstawia siebie jako „żywego trupa”, poddawanego różnorodnym, bolesnym eksperymentom. Pozostając w bezruchu, nie mogąc nic zrobić, wszystko „czuje”, „widzi”, cierpi. Umiera w pełnej świadomości. Sytuacja, w której się znajduje, zostaje porównana do sceny przedstawionej na obrazie Rembrandta *Lekcja anatomii doktora Tulpa*. Ponadto utwór napisany w 1957 roku, w cieniu dokonujących się w tym czasie przemian społeczno-politycznych, nabiera dodatkowych znaczeń.

Abstract

Andrzej Bursa is a poet constantly measuring himself against the experience of death. The fear of it that undergirds his life is related, among other things,

to his biography – especially to his illness (congenital heart defect, because of which he was often hospitalized). The subject of the sketch will be the interpretation of the poem beginning with the words “Inaczej wyobrażałem sobie śmierć”, whose lyrical hero presents himself as a “living corpse”, subjected to various painful experiments. Remaining motionless, unable to do anything, he “feels” everything, “sees” everything, suffers. He dies in full consciousness. The situation in which he finds himself is compared to the scene depicted in Rembrandt’s painting “The Anatomy Lesson of Dr. Tulp”. Moreover, the piece, written in 1957, in the shadow of the socio-political changes taking place at the time, takes on additional meanings.

**„Inaczej wyobrażałem sobie śmierć”
O jednym wierszu Andrzeja Bursy**

Materialność śmierci

„[...] póki żyjemy, śmierć istnieje dla nas tylko w obrazach, które sama nam sugeruje oraz w językach, których używamy do jej opisania”¹. Materialnym i najbardziej dotkliwym dla człowieka jej świadectwem „bycia w świecie” są zmarli, występujący – jak wskazywał Michel Guiomar – pod trzema postaciami: „trupa lub ciała”, „duszy zmarłego, niewidzialnej, lecz możliwej do przedstawienia w sztuce”, „istoty bardziej złożonej, ukazującej się często w sposób niezwykły, ni to cielesny, ni to całkowicie duchowy, istoty niebędącej też połączeniem duszy i ciała”². Najbliższa człowiekowi i najbardziej realna jest pierwsza z wymienionych form. Zwłoki – ludzkie szczątki, martwe ciało, jak również związane z nimi trumny i urny z prochami są bowiem materialne – ich obecność można „potwierdzić za pomocą zmysłów wzroku, dotyku i powonienia”³. Patrząc na zwłoki – na tzw. „śmierć w drugiej osobie” – z jednej strony samemu myśli się o śmierci, wyobraża się ją na wszystkie sposoby; z drugiej – jak pisał Vladimir Jankèlèvitch – „kto podejmuje się filozofowania na jej temat, kto o niej myśli, wyłącza się tym samym z powszechnej umieralności: zachowując się *tak jakby* [...] śmierć go w żaden sposób nie dotyczyła, szybko zapomina o warunkowości tego »jakby«”⁴. Żyjący czują się odpowiedzialni za nieboszczyków: wyrażają wobec nich szacunek, pielęgnują ich ciało, przygotowują do ostatniego pożegnania, organizują rytuały pogrzebowe, zapraszają na nie rodzinę, przyjaciół, znajomych, odpowiadają modlitwy i żałobę, czasem, bojąc się straty, próbują zatrzymać przy sobie ciało zmarłego jak najdłużej, ale też momentami – czytamy u Alfonso M. di Noli – „pojawia się potrzeba usunięcia martwego ciała możliwie

¹ L.-V. Thomas, *Tworzenie tanatologii*, przeł. M. L. Kalinowski, [w:] *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 11.

² M. Guiomar, *Zasady estetyki śmierci*, przeł. T. Swoboda, [w:] *Wymiary śmierci...*, s. 78.

³ K. Verdery, *Zwłoki ożywają analizę polityczną*, tłum. B. Pawiński, [w:] *Społeczne i kulturowe reprezentacje śmierci. Koncepcje, badania i konteksty. Antologia tekstów*, red. A. E. Kubiak, M. Zawila, Kraków 2015, s. 41.

⁴ V. Jankèlèvitch, *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wyboru dokonali i przeł. S. Cichowicz i J. M. Godzimirski, wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1993, s. 49.

jak najszybciej”, gdyż „jest to jakby potrzeba wypędzenia samego widma śmierci, i to w atmosferze strachu i przerażenia, które stają się prawdziwym powodem do zanegowania obecności nieboszczyka w domu”⁵. Ceremoniom pogrzebowym towarzyszy często przekonanie – szczególnie w teologii chrześcijańskiej – o oddzieleniu w chwili śmierci duszy od ciała. Pierwsza przechodzi odtąd w osobny byt duchowo-metafizyczny, drugie ulega zniszczeniu, rozkładowi w ziemi.

„Żywy trup”

Zupełnie inaczej sytuacja przedstawia się w utworze legendarnego poety pokolenia „Współczesności” Andrzeja Bursy, rozpoczynającym się od słów „Inaczej wyobrażałem sobie śmierć”, napisanym w 1957 roku, a opublikowanym pośmiertnie w 1958 roku w tomie *Wiersze*. Poeta, stale mierzący się z doświadczeniem śmierci (lęk przed nią przeszywający jego życie, jest związany między innymi z biografią, szczególnie z chorobą: wrodzonym niedorozwojem aorty⁶), oddaje w nim głos – na wzór tradycji romantycznej – „żywemu trupowi”. Twórca nawiązuje w ten sposób do znanych utworów największych poetów XIX-wiecznych: *Gdy tu mój trup* Adama Mickiewicza, *Żywy trup* Karola Balińskiego, *Czyż dla ziemskiego tutaj wojownika* Juliusza Słowackiego⁷. Ta romantyczna figura – jak pisał Tomasz Kunz – „powraca w wielu rozmaitych wariantach, za każdym razem jednak służy zanegowaniu »radykalnej dychotomii życie–śmierć« i wskazuje na osobliwą, pograniczną »szarą strefę«, gdzie »jednostka nie jest ani martwa, ani żywa«”⁸.

W obrazie „żywego trupa” Bursa widzi przede wszystkim samego siebie. Mając świadomość codziennego przemijania każdej istoty na ziemi, w jego przypadku mocno przyspieszonego przez doskwierające dolegliwości zdrowotne, zdaje sobie sprawę, że już teraz jest „żywym trupem”. Nie bez powodu w jednym ze swoich utworów, także z 1957 roku, napisał: „Przecież znasz wszystkie moje chywy / życie moje / [...] nauczyłem się śmiać z własnego trupa”⁹.

⁵ A. di Nola, *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*, red. M. Woźniak, tłum. J. Kornecka, M. W. Olszańska, R. Sosnowski, M. Surma-Gawłowska, M. Woźniak, Kraków 2006, s. 243-244.

⁶ P. Kuncewicz, *Andrzej Bursa*, [w:] idem, *Poezja polska od 1956*, t. III, Warszawa 1993, s. 82.

⁷ J. M. Rymkiewicz, *Żywy trup*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 1058-1059.

⁸ T. Kunz, *Różewicz. Nekrografie*, „Wielogłos” 2013, nr 1, s. 36.

⁹ A. Bursa, *** (Przecież znasz wszystkie moje chywy...), [w:] idem, *Dzieła (prawie) wszystkie*, oprac. W. Bonowicz, Kraków 2018, s. 63.

„Żywego trupa” w trupa (wyzutego z duszy, z doświadczanego cierpienia i bólu, z choroby, z ludzkich lęków i – w ogóle – z wszelkich trudów codziennego życia) ma przemienić moment śmierci. W przypadku wspomnianego utworu o incipicie „Inaczej wyobrażałem sobie śmierć” stanowi ona jednak dopiero początek mąk bohatera lirycznego, z którego dusza – parafrazując średniowieczną pieśń zaduszną nieznanego autora – „z ciała” nie! „wyleciała”¹⁰.

„Mała śmierć” versus „wielka śmierć”

Podmiot liryczny wiersza Andrzeja Bursy przemawia w wierszu już od razu z „martwej perspektywy”¹¹. Zderza przeszłość z terażniejszością:

Inaczej wyobrażałem sobie śmierć
wierzyłem naiwnie
że szczytowy orgazm przerażenia
wytrąci mnie wreszcie ze strefy bólu
W, s. 53¹²

Podmiotem i bohaterem lirycznym utworu jest „ktoś, kto jeszcze nie umarł, ale już nie żyje”¹³. Szybko przekonuje się, że jego wcześniejsze imaginy dotyczące śmierci w jej obliczu i w ostatecznym zderzeniu z nią nic nie znaczą, a wszystkie rozmyślenia o niej, dysputy i dywagacje prowadzone na jej temat za życia okazują się niewiele warte i stanowią tylko stratę czasu. Nieboszczyk komunikuje wprost: „Inaczej wyobrażałem sobie śmierć”. Zderzając zatem swoje wcześniejsze oczekiwania z doświadczanym faktycznym stanem umierania, znacząco się rozczarowuje i doznaje zawodu. Moment śmierci zostaje określony przez osobę mówiącą jako „szczytowy orgazm przerażenia”. W sformułowaniu tym podmiot łączy Eros z Tanatosem, erotyzm ze śmiercią. Moment podniecenia płciowego i towarzyszące mu uczucie rozkoszy został nazwany przez Georgesa Bataille’a „małą śmiercią”. Stanowi

¹⁰ Zob. *Skarga umierającego*, http://staropolska.pl/sredniowiecze/poezja_swiecka/skarga_umierajacego.html [dostęp: 15.01.2022].

¹¹ Sformułowanie to powraca także w innych utworach Andrzeja Bursy, np. w poemacie *Luiza*: „W wesołych łódkach dłoni ukryj mnie Luizo / Przed straszną konsekwencją martwej perspektywy” (A. Bursa, *Luiza*, [w:] idem, *Dzieła (prawie) wszystkie...*, s. 67, podkr. K.N.-K.), czy też w dedykacji *Zabicia ciotki*: „Wszystkim tym, którzy stanęli kiedyś przerażeni martwą perspektywą swojej młodości” (A. Bursa, *Zabicia ciotki*, [w:] ibidem, s. 268, podkr. K.N.-K.).

¹² Wszystkie cytowane w szkicu fragmenty wiersza rozpoczynającego się od słów „Inaczej wyobrażałem sobie śmierć...” pochodzą z tomu: A. Bursa, *Dzieła (prawie) wszystkie*, oprac. W. Bonowicz, Kraków 2018. Po skrócie W podaję numer strony.

¹³ J. M. Rymkiewicz, *Żywy trup...*, op. cit.

zatem zjawisko, które ma przygotować człowieka do doznań związanych z „dużą śmiercią”, tą jedyną, ostateczną i nieodwracalną. Podczas doświadczania orgazmu następuje bowiem pochwała życia w śmierci¹⁴. To „jedyny moment wejścia w zaświaty bez rozstawania się ze światem doczesnym. Niczego jednak ta chwila nie rozwiązuje, zostawia nas potem z jeszcze większym niedosytem i w jeszcze większej samotności”¹⁵. Zmysłowe spotkanie ciał nie jest jednak pozbawione sensu. „Najlepszym sposobem na oswojenie się z myślą o śmierci jest skojarzenie jej z rozpustą” – pisał de Sade¹⁶. „Ten, kto uchwyci przez chwilę wartość erotyzmu, zaraz spostrzeże, że jest to wartość śmierci”¹⁷ – przypominał autor *Historii oka*. „Miłość, »rozkoszne cierpienie«, jest »żywą śmiercią«. Kochanek balansuje na cienkiej granicy między istnieniem a nieistnieniem, to samo uczucie wtrąca go nieodwołalnie w cielesność i zarazem odziera z ciała, jest najbardziej intensywnym doświadczeniem własnej egzystencji i jednocześnie poznaniem jej granic”¹⁸ – zwracała uwagę Mirosława Hanusiewicz. W chwili doświadczania przez człowieka właściwej śmierci, szczyt rozkoszy, będący skutkiem zmysłowego zbliżenia ciał kochanków, przemienia się – jak zapewnia podmiot – w „orgazm przeżycia”, w apogeum lęku, strachu, w których ten, kto właśnie umiera popada w panikę, histerię, szaleństwo, może nawet próbuje jeszcze ostatnimi siłami uwolnić się od zastawionych na niego sideł śmierci. Siergiej Andriejewski w *Książce o śmierci* zwracał uwagę:

W życiu nie ma nic bardziej porażającego niż śmierć. Zaprzecza temu, przed czym schylamy głowę: geniuszowi, pięknu, władzy. Czyni nasze szczególne istnienie tak bezcelowym, że, prawdę mówiąc, każdy powinien oszaleć od świadomości, że umrze. Ale nikt jeszcze z tego powodu nie oszalał¹⁹.

Osoba mówiąca w wierszu, zdając sobie sprawę z grozy, jaką niesie ze sobą śmierć, a której każdy człowiek, chcąc czy nie, musi doświadczyć, szuka za życia sensu i pozytywnych stron końca ludzkiej egzystencji. Najważniejszą konsekwencją śmierci zdaje się dla podmiotu „wytrącenie ze strefy bólu”, warunkujące dotąd jego „bycie-w-świecie”. Ból – zarówno fizyczny, jak i psychiczny – ma prawie taką samą władzę nad człowiekiem jak śmierć: posiada „prawdziwie destrukcyjną siłę”, „gwałtownie ingeruje w jednostkowe

¹⁴ G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2015, s. 15.

¹⁵ S. Strózik, *Errata do erotyzmu*, „ArtPapier” 2016, nr 292. Zob. <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=297&artykul=5399> [dostęp: 12.06.2018].

¹⁶ Cyt. za: G. Bataille, *Erotyzm...*, s. 256.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ M. Hanusiewicz, *Miłość i śmierć. O niektórych kliszach wyobraźni erotycznej w poezji staropolskiej*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1-2, s. 60.

¹⁹ S. Andriejewski, *Książka o śmierci*, wybrał i przeł. M. Kisiel, Katowice 2021, s. 17.

życie” oraz w „tożsamość podmiotu odczuwającego”²⁰. Śmierć w przypadku człowieka cierpiącego zdaje się drastycznym, ale jedynym wyjściem, łudzi nadzieją ukojenia bólu, przynosi ulgę, staje się nieraz upragnionym wybawieniem (w przypadku autora *Luizy* – z doskwierającej choroby, ale też codziennego poczucia zagrożenia sytuacją społeczno-polityczną, wobec której poeta nieustannie próbował się buntować). Oto cena za „szczytowy orgazm przerażenia”.

Rozczarowanie śmiercią

„Ja” liryczne, kiedy w końcu naprawdę umiera, doznaje jednak największego zawodu. Wszystko bowiem, w co podmiot dotąd chciał wierzyć, akurat dla niego okazuje się nieprawdą. Po przeżyciu momentu granicznego cierpi jeszcze więcej, a ciało, zamiast stać się martwe, odczuwa ból o wiele bardziej niż przedtem. Jedyne, co ulega zmianie, to status istnienia bohatera lirycznego – z człowieka przemienia się w (żywego) trupa, którego ciała nie pogrzebano w tradycyjny sposób, skazując je od razu na rozkład i zniszczenie, ale – ku zdziwieniu samego nieboszczyka – przekazano je na cele naukowe. Donacja nie pozwala ciału na upragniony „wieczny odpoczynek”. Zwłoki są bowiem bezlitośnie rozdzierane, patroszone, parcelowane, z czego zdaje relację sam dręczony:

Tymczasem wszystko czuję
widzę wszystko
pozostając na prawach trupa
bez możliwości jęku
drgnięcia
poruszenia się
uczestniczę całym zapasem strachu i cierpienia
w ograniczonym kawałku dra Tulpa

W, s. 53

Bohater liryczny, leżąc na stole w prosektorium, widząc siebie jako umarłego, wie, że znajduje się w centrum jakiegoś „przedstawienia”. „Pozostając na prawach trupa”, traktowany jest wyłącznie jako preparat anatomiczny. Sparaliżowane śmiercią ciało pozwala mu spoglądać tylko w jeden punkt pomieszczenia, „bez możliwości” – jak relacjonuje sam zmarły – „jęku”, którym mógłby resztkami sił zasygnalizować odczuwany ból, „drgnięcia”, które mogłyby stanowić reakcję na odbierane bodźce, „poruszenia się”, które byłoby ewidentną oznaką tłącego się jeszcze życia w tym, który został uznany

²⁰ S. Porzuczek, *Nad mapą*, [w:] idem, *Mapowanie bólu. Lektura – spojrzenie – afekt*, Kraków 2020, s. 11.

za zmarłego. „Ja” liryczne, pomimo nałożonych na nie ograniczeń, pozostaje przytomne, nie traci zmysłów. Czekać na dalszy bieg wydarzeń, zapewnia: „wszystko czuję”, „widzę wszystko”. Dzięki stanowi, w jaki zostaje wprawiony zmarły, jest mu dane poznać swoje ludzkie ciało. Nieboszczyk Bursy zostaje bowiem włączony w performance, znany zarówno ze współczesnych, jak i zamierzchłych czasów²¹ – w pokaz sekcji zwłok. Zmarły, zdając sobie sprawę, z czym wiąże się ten proceder, myśląc o czekającym go za chwilę cierpieniu (jeszcze większym niż za życia), uwalnia z siebie „cały zapas strachu”. Przypomina sobie bowiem *Lekcję anatomii doktora Tulpa* Rembrandta. Podmiot, nazywając ją potocznie „ogranym kawalkiem” (zatem sceną współcześnie często się powtarzającą, nieuznawaną już, jak dawniej, za wydarzenie spektakularne), staje się teraz jego istotną częścią. Leżąc na stole sekcyjnym, przejmuje rolę Arisa Kindta, słynnego złodzieja z Lejdy, zmarłego widniejącego na obrazie holenderskiego malarza. Jacek Leociak, rozważając sytuację spotkania człowieka z trupem, przekonywał:

[t]rup zostaje oswojony, podporządkowany i zaprzęgnięty do służby nauce. Odsłaniając pod cięciami skalpela terytoria swego wnętrza, trup prznosi się z rejonów mrocznej anarchii gnicia, skandalu bezużytecznego rozkładu, w obszar światła wiedzy służącej życiu. Milczący na wieki trup zostaje na stole sekcyjnym zmuszony do mówienia²².

Lęk bohatera lirycznego przed sekcją zwłok, która za chwilę dokona się na jego ciele, nie pozwala mu jednak uznać siebie za wybranego spośród innych nieboszczyków ani myśleć o misji, którą – wbrew swojej woli – wypełnia dla dobra ludzkości i przyszłości medycyny. Tym bardziej, że dzieło Rembrandta – jak zwróciła uwagę Dolores Mitchell – to obraz „o niepatrzeniu na ciało”²³. Stanowi ono bowiem jedynie rekwizyt. Podczas lekcji anatomii –

²¹ Joanna Jopek wyjaśniała: „Teatry anatomiczne pojawiły się w Europie w XVI wieku, by – aż do końca wieku XVIII, kiedy proceder zamknięto w szpitalnych murach – oferować szerokiej publiczności »spektakle«, które pełniły funkcję poznawczą i rozrywkową zarazem. Wprawdzie pierwszy publiczny pokaz sekcji zwłok odbył się na uniwersytecie w Bolonii jeszcze w wieku XIV, ale dopiero dwa wieki później, w czasach Vesaliusa [...], proceder ten stał się powszechny, czyli otwarty na pozauniwersytecką (a w praktyce »biletowaną«) widownię. W XVII wieku istniało już kilka specjalnych »teatrów anatomicznych«, powstających głównie w miastach uniwersyteckich: w Bolonii, Padwie, Londynie, Lejdzie i Amsterdamie”. J. Jopek, *Lekcja anatomii. O barokowej figurze anatomia-performera*, [w:] *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytycznej*, red. E. Bal, W. Świątkowska, Kraków 2013, s. 186-192.

²² J. Leociak, *Spotkanie z trupem: sekcje zwłok*, „Konteksty” 2005, nr 1, s. 92.

²³ 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. Cyt. za: J. Dynkowska, *Od*

zarówno tej doktora Tulpa, jak również tej, w której uczestniczy nieboszczyk z wiersza Bursy – zmarły zostaje objęty jedynie spojrzeniem reifikującym i scjentystycznym, niepersonifikującym:

Student nieśmiały i gorliwy
wierci mi w mózgu jakimś dziwnym instrumentem
W, s. 53

Lekcja anatomii

W „przedstawieniu”, za jakie można uznać sekcję zwłok, oprócz zmarłego, swoje określone role odgrywają profesor – anatom, performer oraz studenci – widzowie, bierni obserwatorzy, którzy później, po zdobyciu odpowiedniej wiedzy, sami mogą przejść do czynów. Zmysłem, pozwalającym poznać im ciało nieboszczyka jest przede wszystkim dotyk, który należało najpierw oswoić z martwym ciałem, „odrzec je z grozy śmiertelności”²⁴. Joanna Jopek pisała:

Praca anatoma-performera, jako swoistego dyspozytora spojrzenia, była szczególnie ważna dlatego, że jego zadaniem było w istocie oddalenie grozy dotkliwości, tabu dotykania. Jeśli bowiem wzrok wiązał się w kulturze z wiedzą, czyli „czystym” poznaniem (*theoria* oznacza ogląd z dystansu i – co nie bez znaczenia – ma wspólny źródłosłów z teatrem; *locus communis* jest tu właśnie wzrok), to dotyk wiązał się z rejonem nieczystości, zmazy, cielesności i materialności (pisze o tym Mary Douglas w *Czystości i zmazie*)²⁵.

W przeciwieństwie do uczestników lekcji anatomii, nieboszczyk spogląda na swoich oprawców personalnie. Analiza ich wyglądu, czynów i wypowiedzanych słów pozwala mu znieść zadawane tortury. Nieboszczyk, uważnie obserwując (bo tylko tyle może robić), tworzy zaczątki ich portretów psychologicznych:

Patrząc na brzydką twarz chłopca
ubogi i niemodny strój puszek na wardze
myślę
 możliwe że on jeszcze jest niewinny
i złośliwa satysfakcja przynosi mi pewną ulgę
 (o ile można doznawać ulgi
 w trakcie wiercenia w mózgu)
W, s. 53

narcystycznej identyfikacji do zdystansowanej uważności: refokalizacja w apokryficznych ekfrazach i ekfrastycznych apokryfach Rembrandtowskiej „Lekcji anatomii doktora Tulpa”, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2020, nr 16, s. 123.

²⁴ J. Jopek, *Lekcja anatomii...*, s. 187.

²⁵ Ibidem.

Co ciekawe, w pierwszej kolejności bohater liryczny Bursy zwraca uwagę nie na profesora (który teoretycznie, ze względu na swoją wiedzę i doświadczenie, powinien być najważniejszą postacią w prosektorium), ale na studenta. Podmiot najpierw bez ogródek opisuje szczegółowo jego wygląd zewnętrzny: „brzydka twarz”, „ubogi i niemodny strój”, „puszek na wardze”. Zmarły nie szuka w nim piękna, ale specjalnie eksponuje to, co turpistyczne. Brzydota studenta – wnioskuje osoba mówiąca – nie pozwoliła mu zapewne na poznanie zmysłowej miłości. Nie wiedząc zatem, czym jest Bataille’owskie doświadczenie „małej śmierci”, połączenie Erosa i Tanatosa, pozostaje mu tylko obcowanie z „wielką śmiercią” w drugiej osobie. Leżący na stole w prosektorium trup szydzi z „nieśmiałości”, „gorliwości” i „niewinności” studenta, który zamiast wypełnić swoją młodą egzystencję romantycznym szaleństwem życia i miłością, poświęca ją w całości nauce. Niezrozumienie młodego człowieka, kierowana w stronę studenta złośliwość nieboszczyka jest wynikiem zadawanego mu bólu nie do zniesienia. Kiedy osoba mówiąca wypowiada swoje szydercze uwagi na temat studenta, ten akurat dokonuje trepanacji czaski zmarłego, co zmarły określa jako „wiercenie w mózgu”. W tym miejscu uruchamia się szereg związków frazeologicznych, mogących oddawać odczucia dręczonego w ten sposób bohatera lirycznego: „drenaż mózgow”, „mieć dziurę w mózgu”, „robić wodę z mózgu”, „pranie mózgu”. Wszystkie te określenia brzmią zatrważająco. Młody człowiek wchodzi w ten sposób w najbardziej indywidualne, ale także intymne sfery zwłok nieboszczyka – odkrywa bowiem jego umysł i rozum. Student poznaje nie tylko anatomiczną budowę „zespołu najwyższych ośrodków nerwowych, znajdującego się w jamie czaszki”²⁶ człowieka, ale także jakby dostępuje mocy wnikania w myśli, wiedzę i pamięć zmarłego. Nieboszczyk zostaje nagle symbolicznie obnażony ze wszystkiego, co mógł dotąd ukrywać przed światem i na zawsze zabrać ze sobą do grobu.

Uwadze „żywego trupa” nie umyka także postać znawcy anatomii – sprawcy całego zamieszania. Podmiot zapewnia:

Znam wszystkie narowy profesora
starego i łysiego jak koń
znam posępne dowcipy studentów
zdołałem zapamiętać absurdalne frazesy medycyny
których pokryciem jest rzekomo
moje udręczone ciało
skazane na odkrywanie
coraz okrutniej zdumiewających
bukietów tortur

(W, s. 53–54)

²⁶ *Mózg*, [w:] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 4, Warszawa 1962, s. 879.

We fragmencie tym osoba mówiąca zdecydowanie obniża pozycję społeczną i autorytet profesora. To już nie – jak było dawniej – wybitny znawca anatomii, performer posiadający nadzwyczajne umiejętności oratorskie i aktorskie, łączący w sobie, podczas zajęć z anatomii, rolę medyka i celebrysa, „rozgrywający konkretny spektakl, w którym działał tylko on sam, podczas gdy publiczność, martwe ciało i uczniowie pozostawali bierni”²⁷. Podmiot Bursy przedstawia niekorzystny obraz medyka, który w swojej pracy, dopuszczając młodych, niedoświadczonych ludzi do ciała zmarłego, wysługuje się nimi. Więcej: scjentyista nie uczy ich właściwego szacunku, odpowiedniego podejścia do zwłok, tylko pozwala z nich sztydzić: „znam posępne dowcipy studentów” – ubolewa podmiot. Bohater liryczny, w przeciwieństwie do innych, nie podziwia szanowanego naukowca, nie darzy go uznaniem. Przeciwnie: mówiąc o nim potocznie, że jest „stary i łysy jak koń”, wprost go obraża. Więcej: nieboszczyk deklaruje: „Znam wszystkie narowy profesora”. Wspominając o jego przywarach, złych nawykach i zwyczajach, zmarły mówi o nim tak, jakby miał do czynienia z medykiem już bardzo długo. Wyraża niechęć „ja” lirycznego może być podszyta biografią poety, jego licznymi pobytami w szpitalu z powodu swojej choroby. Bohater liryczny nie może odpocząć od szpitalnych doświadczeń nawet po śmierci. Wciąż w jego uszach brzmią: „absurdalne frazesy medycyny”, które w jego przypadku nigdy się nie sprawdziły (przypomnijmy: Andrzej Bursa, pomimo podejmowanego leczenia, zmarł w wieku 25 lat). „Ja” liryczne określa swoje ciało jako „udręczone”. Zamiast szeregu zabiegów, które zazwyczaj wykonywane są po śmierci na przygotowywanych do pochówku zwłokach, sakralizujących je: balsamowanie, rekonstrukcja, tanatotoaleta, tanatokosmetyka itp., ulegają one coraz większemu zniszczeniu, profanowaniu. Dręczonemu po śmierci nieboszczykowi trudno pojąć właściwy cel poznawczy sekcji zwłok, którym było:

[...] przeprowadzenie spojrzenia widowni od materialnego wymiaru śmierci do tryumfalnego ukazania *in abstracto* precyzji i sztuki ludzkiego ciała-maszyny, swoistej pochwały wiedzy, logosu i Boga – stwórcy tej precyzyjnej maszyny²⁸.

Z punktu widzenia zmarłego lekcja/spektakl anatomii to raczej „[...] odkrywanie / coraz okrutniej zdumiewających / bukietów tortur”. Medycy dla nauki stosują zatem cały katalog coraz to bardziej różnorodnych, wymyślonych i nowszych metod zadawania bólu oddanemu w ich ręce trupowi. Tych, którzy dokonują sekcji zwłok, nie stać na okazanie współczucia zmarłemu.

²⁷ Ibidem, s. 186–187.

²⁸ Ibidem, s. 186.

Więcej: zostają oni wyłączeni z wszelkiego współodczuwania. W „grzebaniu” w zwłokach nie zachowują ostrożności, brak im empatii oraz subtelności.

Tragizm „żywego trupa”

W utworach m.in. Andrzeja Bursy – pisał Zbigniew Jarosiński – występuje „typowa kreacja bohatera literackiego – i poetyckiego podmiotu – obdarzonego szczególną nadwrażliwością, która zderza się z brutalnością i chaosem świata”²⁹. „Ja” liryczne w *** (*Inaczej wyobrażałem sobie śmierć*) odczuwa ból i cierpienie nawet po przejściu momentu granicznego. Pomimo że wszystko widzi i czuje, zostaje pozbawione możliwości mówienia, wyrażania swoich uczuć, poruszania się. Staje się bytem „pozbawionym godności osoby jako obiekt polityki skoncentrowanej na jego biologicznym życiu [...], zredukowanym do jakiegoś substratu, niehumanitarnej resztki dawniej ludzkiego życia”, kimś kto „zerwał więzi ze światem społecznym”. „Zredukowany do odpadu”³⁰ zostaje pozbawiony jakiegokolwiek formy buntu, staje się ofiarą konieczności dogłębnego poznania ciała człowieka przez medycynę i naukę – zatem obowiązującego systemu żerującego na trupie. Autor *Luizy* mając świadomość wszystkich mankamentów, niedorzeczności, absurdów owego systemu, chociaż bardzo chce, nie może się z niego wyrwać. Oto tragizm bohatera lirycznego omawianego utworu, ale także samego poety. Żyjąc w świecie na „prawach trupa”, rejestrując rzeczywistość z „martwej perspektywy”, wyraża w wierszu nie tylko swoje obecne, ale także przyszłe lęki. Bursa zastanawia się, czy śmierć będzie mogła cokolwiek w jego życiu zmienić na lepsze, czy też pogрузy go w jeszcze większym bólu, cierpieniu, chaosie, bezsensie. W *** (*Inaczej wyobrażałem sobie śmierć*) poeta sprawdza przede wszystkim tę drugą opcję, która, jak się okazuje, nie może napawać go optymizmem.

Bibliografia

- Andrzejewski S., *Książka o śmierci*, wybrał i przeł. M. Kisiel, Katowice 2021, s. 17.
Bataille G., *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2015.
Bursa A., *Dzieła (prawie) wszystkie*, oprac. W. Bonowicz, Kraków 2018.
Dynekowska J., *Od narcystycznej identyfikacji do zdystansowanej uważności: refokalizacja w apokryficznych ekfrazach i ekfrastycznych apokryfach Rembrandtowskiej „Lek-*

²⁹ Z. Jarosiński, *Pokolenia literackie*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1992, s. 831.

³⁰ K. Świrek, *Żywy trup jako alegoria polityczna*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 3, s. 74.

- cji anatomii doktora Tulpa*”, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2020, nr 16, s. 127-159.
- Guiomar M., *Zasady estetyki śmierci*, przeł. T. Swoboda, [w:] *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 77-94.
- Hanusiewicz M., *Miłość i śmierć. O niektórych kliszach wyobraźni erotycznej w poezji staropolskiej*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1-2, s. 60-73.
- Jankélévitch V., *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wyboru dokonali i przeł. S. Cichowicz i J. M. Godzimirski, wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1993, s. 49.
- Jarosiński Z., *Pokolenia literackie*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1992, s. 825-833.
- Jopek J., *Lekcja anatomii. O barokowej figurze anatoma-performera*, [w:] *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytycznej*, red. E. Bał, W. Świątkowska, Kraków 2013, s. 185-192.
- Kunz T., *Różewicz. Nekrografie*, „Wielogłos” 2013, nr 1, s. 33-46.
- Leociak J., *Spotkanie z trupem: sekcje zwłok*, „Konteksty” 2005, nr 1, s. 88-104.
- Mózg*, [w:] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 4, Warszawa 1962, s. 879.
- Nola A. di, *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*, red. M. Woźniak, tłum. J. Kornecka, M. W. Olszańska, R. Sosnowski, M. Surma-Gawłowska, M. Woźniak, Kraków 2006.
- Kuncewicz P., *Andrzej Bursa*, [w:] idem, *Poezja polska od 1956*, t. III, Warszawa 1993, s. 82-85.
- Porzuczek S., *Nad mapą*, [w:] idem, *Mapowanie bólu. Lektura – spojrzenie – afekt*, Kraków 2020, s. 9-24.
- Rymkiewicz J.M., *Żywy trup*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykova, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 1058-1059.
- Skarga umierającego*, http://staropolska.pl/sredniowiecze/poezja_swiecka/skarga_umierajacego.html [dostęp: 15.01.2022].
- Strózik S., *Errata do erotyzmu*, „ArtPapier” 2016, nr 292. Zob. <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=297&artykul=5399> [dostęp: 12.06.2018].
- Świrek K., *Żywy trup jako alegoria polityczna*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 3, s. 67-76.
- Thomas L.-V., *Tworzenie tanatologii*, przeł. M. L. Kalinowski, [w:] *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 11-32.
- Verdery K., *Zwłoki ożywiają analizę polityczną*, tłum. B. Pawiński, [w:] *Spoleczne i kulturowe reprezentacje śmierci. Koncepcje, badania i konteksty. Antologia tekstów*, red. A. E. Kubiak, M. Zawila, Kraków 2015, s. 37-73.