

Agnieszka Omyła
Uniwersytet Śląski, Katowice

Ciało cierpiące. Kilka słów na temat opowiadania *Sekcja* Georga Heyma

Zmarły, sam i nagi, leżał na białym stole w wielkiej sali, w uścisku bieli i surowym otoczeniu narzędzi operacyjnych, w sali, gdzie zdały się jeszcze brzmieć echa nie mającej końca bolesti¹. Tak oto rozpoczyna się opowiadanie Georga Heyma. Obraz sali prosektoryjnej emanuje sterylnością i dramatyczną surowością miejsca. W sali tej, w jej centralnym punkcie usytuowany zostaje stół, a na nim nieżyjący już człowiek (*der Tote*). Dramaturgia miejsca – septycznego, odizolowanego od świata zewnętrznego pomieszczenia, w którym za chwilę rozegra się spektakl gwałtu na ciele. Napięcie i oczekiwanie. Obecność ciała zmarłego staje się konieczna, by mogło nastąpić medyczne działanie. To dla niego – dla ciała – zgromadzone najpotrzebniejsze narzędzia, które posłużą lekarzom do jego otwarcia. Ale zanim to nastąpi, zanim medycy naruszą jego ciągłość, spoczywa ono w majestatycznej ciszy dnia. Melancholia chwili zwiastująca torturę pokawałkowanego ciała. Fizjonomika ciała – jeszcze nie naruszona przez działanie sekcyjne, a już dotknięta jarzmem śmierci – ulega daleko idącym przeobrażeniom:

Południowe słońce kładło się na jego ciele i budziło na czole zmarłego charakterystyczne plamy śmierci; wyczarowało na gołym brzuchu siną zieleń, nadymając go niby duży skórzany worek na wodę (...) Wspaniałe czerwone i błękitne kolory jęły pojawiać się wzdłuż jego bioder i w tym upale

¹ G. Heym, *Sekcja*, [w:] *Armada nocy*, tłum. K. Czejarek, Warszawa 1960, s. 27.

zaczęła powoli rozpadać się, jak czerwona bruzda na polu, jego wielka rana pod pępkiem, wydzielająca niesamowitą woń².

Ciało zmarłego jest jak plastyczny materiał, jak glina w ręku rzeźbiarza ulega dynamicznym przemianom. Jego (jeszcze) biała skóra – niczym malarskie płótno – stanowi bazę dla artystycznego żywiołu śmierci. Biel sali prosektoryjnej kontrastuje z gamą kolorów pojawiających się na martwym ciele. Ciało zmarłego niczym korpus rajskiego ptaka promieniuje wielością barw. Pośmiertny rozkład ciała – zachwiana równowaga płynów ustrojowych – jak wrzący płyn w naczyniu, pod którego kopułą zbiera się para, by znaleźć dla siebie źródło ujęcia – tak powierzchnia skóry – całun otulający kości, mięśnie i naczynia – prezentuje ferment i anarchię wewnętrznych układów ciała. Szara zieleń, czerwienie i błękity pojawiają się na jego powierzchni. Śmierć przenika przez pory skóry i rozciąga wokół zmarłego nieprzyjemną woń zgnilizny. W opowiadaniu Heyma każdy kolor posiada swój niepowtarzalny charakter. Dla Kandinsky'ego – i wedle jego filozofii kolorów –

(...) błękit jest typowym kolorem niebios. Promieniuje zeń głębokie ukojenie. Przechodząc w czerń przybiera dodatkowo ton nie ludzkiego smutku. Jest zapadaniem się bez końca, bo go być nie może, w stan ogromnej powagi (...)³. Czerwień, taka, jaką sobie wyobrażamy, bez granic i charakterystycznie ciepła, wewnętrznie działa jako kolor bardzo żywy, niespokojny, ale nie lekkomyślny (jak na wszystkie strony rozpraszająca się żółć) – obok swej energii i intensywności posiada wyraźnie widoczny ton ogromnej i świadomej siły. W tym kipieniu i żarzeniu się, skierowanym głównie ku sobie, a nie na zewnątrz, widać jakby męską dojrzałość (...)⁴. Szarość jest głucha i nieruchoma. Ten brak dynamiki ma jednak inny charakter, niż nieruchomość zieleni, leżącej między dwoma aktywnymi kolorami, z których się składa. Dlatego szarość jest nieruchomością pozbawioną nadziei. Im ciemniejsza, tym wyraźnie beznadziejna i duszna (...)⁵.

Dla Heyma kolor zawiera ładunek emocjonalny śmierci. Zieleń złamana szarością, która pojawia się na brzuchu zmarłego, rysuje na nim wrota do czeluści rozpadającego się ciała. Czerwienie i błękity podkreślają aktywny proces zaniku komórek. Gra kolorów potęguje żywiołowy gest śmierci prowadzący do zatrąty ciała, a statyczna szarość zieleni znamionuje zapadające się w sobie życie. Jest to już finał, wyczerpanie się aktywnych pokła-

² Tamże, s. 27.

³ W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowi, Łódź 1996, s. 88.

⁴ Tamże, s. 94.

⁵ Tamże, s. 93.

dów energii pulsujących w obumarłym ciele, których moc i temperament – niczym języki lawy wydobywające się z cielesnego krateru – ukazują się to jako czerwone, ogniste wypieki na jego powierzchni, to jako błękitne, kojące smugi, by zastygnąć w amalgamatowym skrzepie śmierci. A zatem barwa jest również domeną ekspresjonistów. Starają się oni poprzez kolor wzmocnić siłę wypowiedzi, uzyskać rezonans między słowem a obrazem zmysłowym. Kandinsky mówi o aktywnej mocy koloru mającego wpływ na ludzką psychikę⁶. Odwoływanie się do zjawisk sensualnych – wzroku, słuchu, zmysłu powonienia – jest dla ekspresjonistów sposobem intensyfikacji doznań.

Delikatna materia ludzkiego ciała traci swą spoiwość pod wpływem śmiałych działań natury. Słońce, które pojawia się w opowiadaniu, posiada podwójną moc sprawczą. Jego działanie przyspiesza rozkład martwego ciała. Ale jego aktywność skierowana przeciwko życiu jest zarazem afirmacją życia, jego podkreśleniem – ciało ulega zatracie, włączając się w anonimowy bieg materii organicznej. Słońce inauguruje metamorfozę ciała. Subtelny opis tej relacji – intymna współobecność artysty i materii podległej jego działaniu – przedstawia kolejne etapy procesu „obróbki” materiału. Słońce – rzemieślnik, pozostaje w bezpośrednim kontakcie z tworzywem. Ono to „kładzie się” (*bedeckensich*) i „budzi na czole zmarłego charakterystyczne plamy śmierci” (*ließ auf sejner Stirndie Totenflecken aufwachen*). Brutalny opis przemiany ciała zmarłego zostaje wysubtelniony przez ledwie wyczuwalną, wysmakowaną grę miłości i śmierci. Zupełnie inaczej niż u Benn, u którego „jaskrawy” i obrazoburczy opis destrukcji ciała zmarłej kobiety zyskuje walor erotycznego spektaklu:

Słońce w jej włosach wściekle się nurzało,
lizało długie, proste, jasne uda,
klęczało przy pobrązowiałych piersiach,
nie zniekształconych przez grzech ani poród⁷.

Determinizm, z jakim działa natura, by naruszyć, zniszczyć i upokorzyć piękno dogasającego i tchnącego zmysłową elegancją ciała, narusza kanon obowiązującego piękna. Brutalność i niewinność – dwie przeciwstawione sobie siły – ujawniają drastyczną naturę śmierci. Nic nie jest wieczne, piękno przemija – eschatologiczna prawda zapisana w ludzkim genotypie przywołuje rudymenty prawd *vanitas*. Doświadczenie śmierci, któremu

⁶ „(...) barwa kryje w sobie jeszcze mało zbadane, ale niesłychanie aktywne moce, które na ciało ludzkie, jako na psychiczny organizm, mogą wywierać wpływ”. Tamże, s. 62.

⁷ G. Benn, *Murzyńska narzeczona*, [w:] *Nigdy samotniej i inne wiersze*, red. Z. Jaskuła, tłum. T. Ososiński, Wrocław 2011, s. 13.

poddane jest ciało, jego deformacja i upokorzenie rozpoczyna się z chwilą przybycia chirurgów na salę prosektoryjną;

Na salę weszli lekarze. Kliki sympatycznych i energicznych mężczyzn w białych kitlach i złotych binoklach. Podeszli do zmarłego i dokładnie mu się przyjrzeni, z zainteresowaniem, naukowo rozmawiając ze sobą⁸.

Kontrast, jaki zarysowuje się między martwym ciałem, poddanym procesowi rozkładu, a ciałami tych, którzy stoją nad ciałem już nieżywym, pełni sił witalnych, pewni siebie, doświadczający radości ziemskiego bytu, zwiększa dysonans między martwym a żywym ciałem. Obecność martwego ciała pośród ciał jeszcze żywych, pogłębia dystans między życiem i śmiercią, między podmiotowością „ja” a bezimiennym zapleczem natury. Rosenzweig określa to jako zagadkę samotności: „Wszystko nie umiera i nic nie umiera we Wszystkim. Umrzeć może tylko jednostka, a wszystko co śmiertelne jest samotne”⁹. Dramatyczna retoryka ludzkiego losu skazanego na unicestwienie poprzez akt śmierci, który włącza jednostkę w bezlitosną i trywialną grę przyrody, ukazuje prawdziwe oblicze życia – jego piękną i bezlitosną naturę. Namacalny dowód ludzkiej śmierci – rozkładające się ciało – stanowi *summę* jego kruchości. Delikatna materia ciała, która podlega degradacji i „wiecznie trwała” potęgą natury, zbudowanej z tych jednostkowych ciał „nie-stabilnych”, przemijających, składanych na jej ołtarzu, znosi pozorną separację człowieka i natury: „można by sądzić, że zdobywając się na wysiłek, jakim był podbój natury i środowiska, społeczeństwo ludzkie opuściło swoje stare fortyfikacje wzniesione dookoła seksu i śmierci i natura, która wydawała się pokonana, z powrotem przeniknęła w człowieka i wracając przez niestrzeżone bramy znowu uczyniła go dzikim”¹⁰. Dzikość natury, o której mówi Ariès, a którą Nietzsche określa jako „upojną rzeczywistość”¹¹, włącza ciało w poczet swej własności. Ciało staje się oblubieńcem przyobiecany naturze. Samotne ciało spoczywając na stole prosektoryjnym oczekuje na gest ze strony medyków. A chwila przed rozpoczęciem sekcji to czas, by przyjrzeć się zgromadzonym narzędziom, prześledzić z osobna każdy finezyjny kształt, każde najmniejsze załamanie w pilniku, sprawdzić ostrość nożyczek i igieł:

Z białych szaf wyjęli narzędzia do sekcji, jakieś skrzyneczki pełne młotków, pił do kości z mocnymi ostrzami, pilników, niesamowite baterie pincet,

⁸ G. Heym, *Sekcja...*, s. 27.

⁹ F. Rosenzweig, *Gwiazda zbawienia*, tłum. T. Gadacz, Kraków 1998, s. 53.

¹⁰ F. Ariès, *Człowiek i śmierć*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1989, s. 389.

¹¹ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, tłum. B. Baran, Warszawa 2009, s. 47.

małe zestawy ogromnych igieł, które jak zakrzywione dzioby sępów wydawały się wiecznie czekać na mięso¹².

Narzędzia, które zostaną użyte w trakcie medycznego zabiegu, swoją budową przypominają dzioby sępów – a zatem sekcja jest jak żerowisko, na którym dzikie ptactwo rozszarpuje martwe ciała. Rzeczowy opis narzędzi sekcyjnych, pilność ich klasyfikacji powiększa groźbę mającej za chwilę nastąpić sekcji i jednocześnie skłania do porównania zestawu narzędzi medycznych z przybornikiem profesjonalnego kata. Śmiała aluzja do proceduru uprawianego przez kata jest zabiegiem celowym, służącym gloryfikacji cierpienia – bo sekcja to „obrzydliwe rzemiosło”, „katowskie zajęcie”:

Ręce zalewała im krew, a mimo to zanurzali je coraz głębiej w zimnym trupie, wydobywając jego wnętrzności na wierzch, jak biegli kucharze patroszący gęś¹³.

Ekspresja, jaka płynie z tego zdania – sekcja to nie tylko „katowski proceder”, ale też kucharskie rzemiosło – wzmacnia wyrazistość przekazu. Gest zanurzenia rąk we wnętrzu ludzkiego ciała dekonstruuje jego fizyczną jedność. Ciało zostaje rozerwane, zdeformowane, jego tajemnica – ukryta w pętli jelit, w sznurach naczyń krwionośnych – wynicowana na wierzch, poddana pod szerszy ogląd. To, co jeszcze na początku dumnie nazywano ciałem (*der Leib*) – a więc strukturą psychofizyczną – teraz przybiera karykaturalną postać mięsa (*der Fleisch*). Reifikacja ciała sprowadzonego do kawałka mięsnej tkanki będzie możliwa dzięki wykorzystaniu narzędzi, które posłużą do procesu sekcyjnego, wśród nich będą: „(...) małe zestawy ogromnych igieł, które jak zakrzywione dzioby sępów wydawały się wiecznie czekać na mięso¹⁴” „(...)kleine Bestecke voll riesiger Nadeln, die wie krumme Geierschnäbel ewig nach Fleisch zu schreien schienen¹⁵. Systematyczne przełamywanie oporu miękkich struktur ciała – brutalnie, tępo i bez opamiętania – niszczy jego fizyczność. „Rozpacz ciała” – każdej jego części cielesności – to redukcja do bezkształtnej masy, do „fusów” cielesności:

Reszta do trumien. Same dziworodki:
Męskie nogi, pierś dziecka, damski puch.
Z dwojga, co kiedyś kurwili się, zmiotki,
Jak by je zrodził jednej matki brzuch¹⁶.

¹² G. Heym, *Sekcja...*, s. 27–28.

¹³ Tamże, s. 28.

¹⁴ Tamże, s. 28.

¹⁵ G. Heym, *DieSektion*, [w:] *Der Ewige Tag*, red. K. Pinthus, E. Loewenson, München 1922, s. 234.

¹⁶ G. Benn, *Requiem*, [w:] *Nigdy samotniej...*, s. 14.

Czy potrzeba wiedzy, która jest przyczyną sprawczą działania zespołu medycznego, usprawiedliwia akt ingerencji w ciało? Medycyna nie może obejść się bez ciała, tak jak literatura nie jest w stanie funkcjonować bez tekstu. Materiał badawczy w każdym z tych przypadków stanowi o istocie bycia. Interdyscyplinarność, którą uprawia zarówno medycyna, jak i literatura, umożliwia szerszą perspektywę poznania. Medycyna „interpretuje” ciało – ogląda je, kawałkuje, dekomponuje – by uzyskać potrzebną jej informację, by dotrzeć do ukrytego sensu rzeczy (ciała). Korzysta z zasobów innych dyscyplin naukowych: inżynierii genetycznej, mechatroniki, fizyki, matematyki i antropologii. Literatura bierze pod lupę dzieło literackie – ogląda, dekonstruuje jego tkankę. Dialog, jaki prowadzi z innymi dziedzinami wiedzy (także z medycyną), ma istotne znaczenie w procesie analizy tekstu literackiego¹⁷.

Medycyna ze swoim technicznym „wypreparowywaniem” sensu z ciała ciągle naraża się na dwuznaczność swej praktyki. Jej podstawowym zadaniem jest przywracanie zdrowia choremu ciału – czyli dążenie do naturalnego stanu rzeczy. Kiedy jednak medycyna z sali operacyjnej zstępuje do instytutu i zaczyna „pracować” na ciele, które przestaje być ciałem chorego, a staje się tylko preparatem – wówczas następuje nieznośna pauza między życiem a śmiercią, między całością a częścią, między podmiotowością a uprzedmiotowieniem. Dysonans ten, niczym tępy dźwięk młotka rozbijającego strukturę kości, rozbrzmiewa ponuro między akordami życia.

O ile więc literatura swój obiekt badań poddaje analizie – nie jest to nigdy analiza poprzedzająca fizyczny rozkład. Tekst jako struktura pozostaje całością – analizie podlega jego wartość semantyczna. Medycyna natomiast ucieka się do ingerencji w fizyczną strukturę badanego obiektu. Jej założenia są wiarygodne, o ile zostały potwierdzone w doświadczeniu. Literatura bada „duszę” tekstu, medycyna analizuje strukturę ciała.

Medycy z opowiadania Heyma przypominają lekarzy z obrazów Rembrandta i Mierevelda. Rembrandt w *Lekcji anatomii doktora Tulpa* przedstawia słynnego naukowca przeprowadzającego sekcję ręki. Wokół niego gromadzi się tłum ludzi zainteresowanych pracą medyka. Na obrazie Mierevelda *Lekcja anatomii doktora Willema von der Meera* nad ciałem zmarłego pochyla się lekarz i uczestnicy spektaklu anatomicznego. O ile u Rembrandta sekcja ogranicza się tylko do wyeksponowania struktur anatomicznych ręki, to u Mierevelda ma ona charakter totalny – analiza medyczna rozpoczyna się od ukazania wnętrza brzucha i będzie kontynuowana w głąb

¹⁷ O potrzebie dyskursu między literaturą a medycyną wspomina Adam Zagajewski we *Wstępie* do książki o literackim spojrzeniu na działalność medyczną profesora Andrzeja Szczeklika *Kore. A. Szczekliki, Kore. O chorych, chorobach i poszukiwaniu duszy medycyny*, Kraków 2007, s. 6–7.

ciała. Sekcja jest więc działaniem, w którym pragnienie poznania ludzkiego ciała spotyka się z wirtuozerią i kunsztem medycznego doświadczenia:

Rozbiór oznacza zatem analizę, a to w anatomii oznacza sekcję – rozkrwanie, „sztuczny rozkład” ciała w celu poznania składających się na nie części. A przecież podział, który jest konkretną czynnością przeprowadzaną na zwłokach, jest także urzeczywistnieniem pewnego porządku myślenia; skalpel jest tutaj również narzędziem umysłu. „Część” wynika z podziału ciała, rozkrawanego zarówno przez ostrze prosektora, jak i przez myśl anatoma¹⁸.

Sytuacja przedstawiona w opowiadaniu, czyli działanie sekcyjne prowadzone przez medyków, może być nawiązaniem do tradycji organizowania przedstawień anatomicznych, jakie miały miejsce w XVII i XVIII w. Jak zauważyła Anna Wieczorkiewicz, teatrom anatomicznym, które powstały w Padwie i Bolonii, przyświecało zadanie szerzenia wiedzy na temat ludzkiego ciała, dostarczanie precyzyjnego opisu każdej jego struktury w trakcie publicznie przeprowadzanych sekcji. Dostępność takich widowisk czyniła teatry anatomiczne miejscem naukowo-towarzyskich spotkań¹⁹. Fascynacja anatomią i łatwy dostęp do materiału badawczego przyczyniły się do sukcesu medycyny jako nauki. Hubert Steineke na początku swojego artykułu *Why History of Medicine Matters* przybliży ilustracją umieszczoną na tytułowej stronie słynnego dzieła Vesaliusa:

Strona tytułowa *De humani corporis fabrica* prezentuje publiczną scenę w klasycznym teatrze anatomicznym. Widzimy tu zarówno anatoma, jak i autora rozprawy – Vesaliusa stojącego pośrodku, obok otwartych zwłok. Obok niego (po lewej) i z drugiej strony stołu sekcyjnego prezentują się trzy niezwykle postacie w klasycznym stroju. Prawdopodobnie, postacie te symbolizują Hippokratesa, Galena i Arystotelesa. Rycina nie tylko ukazuje poparcie klasycznych autorytetów dla działań Vesaliusa, lecz jest wyrazem akceptacji dla ogólnych stosunków ówczesnej medycyny i jej historii²⁰.

Ta relacja między medycyną a historią, która przywołuje słynne postacie uczonych: Arystotelesa, który dzieli świat na formę – duszę i materię – ciało, Galena, który jako jeden z pierwszych dokonuje teoretycznego opisu ludzkiego ciała oraz Vesaliusa, pioniera w dziedzinie anatomii sekcyjnej i rysunku anatomicznego, ukazuje bogate dziedzictwo, którego spadkobiercą staje się współczesny chirurg-patolog. A zatem bohaterowie Heymowskiego opo-

¹⁸ R. Mandressi, *Sekcje zwłok i anatomia*, [w:] *Historia ciała*, red. G. Vigarello, tłum. T. Stróżyński, t.1, Gdańsk 2011, s. 300–301.

¹⁹ A. Wieczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał*, Gdańsk 2000, s. 84–95.

²⁰ H. Steineke, *Why History of Medicine Matters*, „Karger Gazette” 2013, nr 73, s. 6.

wiadania – kilku sympatycznych i energicznych mężczyzn – to współcześni mistrzowie anatomii. Oni to przewodzą spektaklowi, kawałkując, dzieląc i rozkładając ciało na niepodzielne już części, które jako odpad wchłonie „ziewający brzuch matki natury”. Ta determinacja ze strony medyków spotyka się z uległością ciała poddanego reifikacji. Ciało staje się plastycznym materiałem, który zmienia się i modeluje pod wpływem dłoni medyka.

Operowanie szczegółem, dokładne, precyzyjne katalogowanie każdej części pokazuje realizm i grozę wydarzenia. Perspektywa, w jakiej ukazuje się obraz ciała, zostaje zniekształcona przez niebezpieczny gest chirurga zagrażający jego suwerenności. Dwuznaczność sytuacji staje się pretekstem do rozpoczęcia gry, w której symbolika ciała ulega wzmocnieniu. Kiedy zatem przyglądamy się obrazowi Francisca Bacona *Picture 1946*, naszą uwagę przykuwa nienaturalnie wyeksponowana porcja mięsa: niczym w rzeźni wiszą tu kawałki zwierzęcego korpusu, a tuż pod nimi, pod rozłożystym czarnym parasolem widać twarz mężczyzny ubranego na czarno. Przed nim, na metalowej obręczy, znajdują się kolejne fragmenty zwierzęcych części. „Mięśność” mięsa i przerażająca postać mężczyzny zwiększają ekspresję obrazu. Wszystko jest dopracowane w najmniejszym szczególe. Dramatyczny widok zwierzęcego ciała, rozpołowionego, z widocznymi, dobrze wyeksponowanymi strukturami anatomicznymi, ciała, dopiero co poddanego kaźni, które bezwładnie zawisło nad postacią ukrytą pod parasolem. Nienaturalnie bezradne, z rozpostartymi kończynami kieruje uwagę obserwatora na wszędzie obecne skrawki mięsa. Patrząc na obraz czujemy zapach krwi i cierpienia. Fascynacja Bacona cielesnością i dynamiczną przemianą, jakiej podlega ciało (warto zwrócić uwagę na jego obrazy: *Cykl Ukrzyżowanie 1933*, *Trzy studia u podstawy Ukrzyżowania 1949*), zdradza inspirację życiem i literaturą:

Wszystkie zakątki ziemi zbiegłam goniąc zwierza,
ponad morzem bezskrzydłym ściagałam go lotem
aż tutaj, równie szybka, jak łódź, co go niosła.
Tu się musiał przyczaić, tu się gdzieś ukrywa
zbrodniarz: won krwi człowieczej zaśmiała się do mnie (...) ²¹.

²¹ W tym miejscu przywołuję fragment wywiadu, jaki przeprowadził Melwyn Bragg z Francisem Baconem. W filmie wyreżyserowanym przez Davida Hinton, Melvyn Bragg przedstawia typowy dzień życia artysty, odwiedza jego londyńskie atelier, wspólnie z nim udaje się do jego ulubionego pubu i do kasyina w Soho:

„M.B.: Cenisz sobie także lekturę Ajschylosa?”

F.B.: Tak, bo lektura jego dzieł wywołuje w mojej głowie niesamowite obrazy. Po to je czytam (...). Nie wiem, czy znasz ten wspaniały cytat: „I uśmiechnęły się do mnie opary krwi ludzkiej”. Nie ma nic bardziej niesamowitego”. D. Hinton, *Francis Bacon*, A London Weekend Television „South Bank Show” Co-Production with RM Arts 1985. Cytat za: Ajschylos, *Eumenidy*, [w:] *Tragedie*, red. S. Stabryła, tłum. S. Srebrny, Kraków 2005, s. 503.

Bezpośrednią inspiracją dla twórczości Bacona staje się lektura Ajschylosa. Jego dramaty, a wśród nich *Eumenidy*, stanowią wymowny obraz śmierci. Przemoc u Ajschylosa, która znajduje swój wyraz na obrazach Bacona, przekształca się w rytualny taniec śmierci. I nie jest to ten sam motyw tak charakterystyczny dla średniowiecza, o którym pisze Huizinga, że taniec śmierci zawiera się w alegorycznym ruchu tanecznym żywych i zmarłych²², lecz staje się on brutalną operacją pokawałkowania ciała, żywiołem ogarniętego furją niszczenia, która rozparcelowuje ciało, sprowadzając go do mięsnych fragmentów. Ten dramatyczny proceder, w którym pośredniczy również sprawne oko i ręka chirurga, ukazuje dynamikę przemian w samym procesie destrukcji materiału biologicznego (ludzkiego ciała), tak, iż w końcu zacierają się granice między fizyczną cielesnością człowieka a cielesnością zwierzęcia. Liczne porównania ciała ludzkiego do zwierzęcych fragmentów – tak, jak prezentuje to opowiadanie Heyma – swoje odzwierciedlenie znajdują na obrazie Bacona (*Picture* 1946). W obydwu przypadkach procesy deformacji i reifikacja ciała postępują gwałtownie, ciało się kurczy, zmienia się w plastyczną masę, ulega „odcieleśnieniu”:

Dookoła ich rąk skręcały się jelita, zielonożółte żmije, kał pryskał na ich fartuchy, jeszcze ciepła zgniła ciecz. Przekłuli pęcherz, zimny mocz połyskiwał w nim jak białe wino. Przelewali go do wanienek, cuchnął ostro i gryzł jak salmiak²³.

Gdzie przebiega granica między ciałem a nie-ciałem? Czy istnieje taka granica? Czy można ją wyznaczyć? Czy ciało rozczłonkowane, pokawałkowane, nie-ciągłe jest jeszcze tym samym ciałem, co spoiste, zwarte ciało? Czy różnica ta nie jest tylko różnicą formalną, a nie jakościową? Czy nie działa tu zasada *pars pro toto*, w której detal – fragment tkanki cielesnej, koncentruje w sobie semantyczną jakość przedmiotu?

Człowiek jest jakością psychofizyczną i tylko w ten sposób doświadcza „pewności siebie”, czyli zdolności funkcjonowania w świecie jako podmiot. Pokusa ciągłości wzbrania się przed aktem fragmentaryzacji. Pokawałkowane ciało jest nienaturalne – wzbudza w nas uczucia wstrętu i rozpacz. Katalogowanie ciała – które pojawia się u Heyma i Bacona – jest zawsze ruchem w jednym kierunku, ruchem od-do, nigdy w przeciwną stronę. Nie jest to trójwymiarowa wycinanka anatomiczna, którą Afonia z takim zainteresowaniem trzymała w ręku, i która powraca do pierwotnego kształtu,

²² „Wyobrażenie trzech żywych i trzech zmarłych stanowi ogniwo, które wiąże odrażający obraz rozkładu z uzmysłowioną w Tańcu Śmierci myślą, że w obliczu śmierci wszyscy są równi”. J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, tłum. T. Brzozowski, Warszawa 1992, s. 176.

²³ G. Heym G, *Sekcja...*, s. 28.

kiedy zamkniemy książkę²⁴. Ciało, które podlega sekcji anatomicznej, jest ciałem nieodwracalnie tracącym swój kształt.

W opowiadaniu Heyma motyw cielesności, a więc fizyczna natura człowieka, zostaje jeszcze mocniej zaakcentowany poprzez zestawienie go z wizją marzenia sennego:

Ale zmarły spał. Pozwalał spokojnie szarpać się, wchodzić w siebie i wychodzić. Spał.(...) Kiedy jednak młotkami rozbijano mu głowę obudził się w nim sen, jakaś resztką miłości tkwiąca w nim jakaś pochodnia przenikająca mrok nocy²⁵.

Umarły śni leżąc na stole operacyjnym. Sen przychodzi w momencie, kiedy medycy rozcinają mu głowę. Tak, jak gdyby był to impuls, główny bodziec wzbudzający pracę mózgu. Jest w opowiadaniu Heyma potrzeba ciągłej relacji z ciałem, „dusza nie ulatuje z ciała” jak ma to miejsce w pieśni średniowiecznej, ona tkwi immanentnie w ciele poddawanych sekcji. To zatarcie granicy między życiem a śmiercią, między snem a jawą, o którym Pedro Calderón de la Barca pisze, że:

Czym całe życie? Szaleństwem!
Czym życie? Iluzji tłem,
Snem cieniów, nicości dnem
Cóż szczęście dać może nietrwałe,
Skoro snem życie jest całe
I nawet sny tylko są snem!²⁶

wskazuje na trudność określenia linii granicznej między czasem snu a momentem przebudzenia, między życiem a śmiercią. Motyw snu, który funkcjonuje jako bezkresna przestrzeń, w której nakładają się na siebie płaszczyzny życia i śmierci, sprawia, że życie postrzega się jako afirmację śmierci, a śmierć jako konsekwencję życia. Dychotomia tego zjawiska, w którym proces rozkładu ciała współistnieje ze zjawiskiem określanym jako stan snu – bo przecież myśl zmarłego mężczyzny cały czas krąży w ciele – wzmacnia rezonans tych dwóch oddziałujących na siebie składników. Zatem sen stanowi prolog do opowieści, jaką staje się zjawisko śmierci.

²⁴ Jest to nawiązanie do jednej ze scen filmu Kolskiego, w której tytułowa bohaterka Afonia znajduje pośród starych książek osobliwą anatomiczną broszurkę przedstawiającą poszczególne układy ludzkiego ciała. „MiniAtlas” anatomiczny ma tę właściwość, że poszczególne struktury anatomiczne są przedstawione w formie wyciętych elementów (jednak połączonych ze sobą jak ogniwa łańcucha), które można odpowiednio rozłożyć lub złożyć, nie niszcząc przy tym całej struktury wycinanki. Dzięki temu widzimy obraz ciała jako trójwymiarową bryłę. J.J. Kolski, *Afonia i pszczoły*, Polska 2009.

²⁵ G. Heym, *Sekcja...*, s. 28.

²⁶ P. Calderón de la Barca, *Życie snem*, tłum. E. Boyé, Kraków 2003, s. 75.

To podporządkowanie życia materii sennej, permanentna obecność śmierci, której pod postacią snu doświadcza człowiek, zyskuje wymiar eschatologicznej zagadki. Życie człowieka jest niczym mała wyspa pośrodku wielkiego oceanu sennej tajemnicy. Sam Schopenhauer zestawiając ze sobą zjawiska snu i śmierci, stwierdza, że „ (...) głęboki sen podczas swego trwania nie różni się wcale od śmierci, w którą często całkiem gładko przechodzi (...), różni się od niej tylko ze względu na przyszłość, mianowicie na przebudzenie”²⁷.

A zatem sen, który śni zmarły, nie jest zwykłym snem doświadczanym każdorazowo przez człowieka. Sen zmarłego jest snem oddalającym go od momentu przebudzenia. Jest ostatnim tchnieniem podmiotowości, która ginie w gruzach pokawałkowanego ciała. Zda się on być krzykiem, który tonie w wnętrznościach rozplatanego brzucha. Marzenie senne zmarłego jest jawne i intensywne. To wspomnienie jego miłości:

Ja ciebie kocham. Tak bardzo cię kochałem. Czy mam powiedzieć ci, jak bardzo cię kocham? Gdy szłaś przez te pola maków, będąc samą jak wonny ogień, cały wieczór wchłonełaś w siebie. I ta suknia, która jak fala ognia wcinała się w twoje nogi w zachodzącym słońcu. Gdy głowa twoja odchyliła się w świetle, twoje włosy płonęły znów i znów zapalały się od moich pocałunków (...). Będę z tobą się spotykał każdego wieczora, codziennie w godzinach zmroku. Nigdy się nie rozstaniemy. Ja ciebie kocham! Czy mam ci powiedzieć, jak cię kocham?²⁸

Z monologu zmarłego wyłania się obraz jego ukochanej. Myśl biegnie szybko i intensywnie, zmarły kreśli w detalach swoją miłosną historię. Głębię uczucia podkreśla symbolika ognia. Mamy więc porównanie ukochanej do wonnego ognia, spotkania o zachodzie słońca, płonące od pocałunków włosy. Doświadczenie miłosne jest pełne emocji – kochanek deklaruje swoją miłość poprzez kilkukrotne wypowiedzenie słów: „ja ciebie kocham”. Miłość, która łączy go z opisywaną kobietą, może mieć charakter potajemnego spotkania, o czym świadczy czas i miejsce spotkania – kochankowie spotykają się co wieczór pod oknem kaplicy: „Jutro cię znów zobaczę. Tu, pod oknem kaplicy, skąd wylatuje to światło świec (...)”²⁹. Zmysłowość uczucia podkreślają wymienione przez ukochanego atrybuty kobiecego piękna: suknia spowijająca ciało i eksponująca kobiece nogi, włosy, na których spoczęły pocałunki ukochanego.

²⁷ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, tłum. J. Garewicz, t. 1, Warszawa 1994, s. 425–426.

²⁸ G. Heym, *Sekcja...*, s. 29.

²⁹ Tamże, s. 29.

Wspomnienie ukochanego, „jakaś resztką miłości”, która swą fragmentarycznością nawiązuje do pokawałkowanego ciała, zda się tłumić w nim grymas śmierci. Wydaje się, że sekcja i sen zmarłego są dwoma różnymi porządkami rzeczy. Zmarły śni o powtórny spotkaniu z ukochaną, tak jakby za chwilę miał nastąpić moment przebudzenia. Dynamikę obrazu podkreśla nieświadomość zmarłego i świadome działanie medyków: „I zmarły zadrżał cicho z rozkoszy na swym łożu śmierci, podczas gdy ręce lekarzy żelaznymi dłutami rozłupywały sen jego kości”³⁰.

Opowiadanie Heyma to subiektywny obraz procesu sekcyjnego, w którym obserwuje się stopniową destrukcję ludzkiego ciała. Obraz wymowny i pełen przemocy płynącej z torturowanego ciała. Człowiek jest tu przedmiotem – materiałem poddanym analizie medycznej. Akt destrukcji zestawiony zostaje z wizją marzenia sennego, w którym uchwycić można jeszcze ludzką podmiotowość. Ale wizja ta potęguje tylko doświadczenie śmierci tak charakterystyczne dla ekspresjonistów – emancypacja przemocy stanowi narzędzie w walce o istotę rzeczy, bo „ekspresjonista nie ma oczu ani uszu, lecz ma usta, symbol jego twórczej działalności, wizjonerskiej wyobraźni, która pozwala przebić mu powierzchnię tego, co widoczne, dojść do ukrytego znaczenia rzeczy, do ich «jądra»”³¹.

Agnieszka Omyła

**Suffering body. A few comments on the short story “TheAutopsy”
by Georg Heym**

The article presents an analysis of one of the Georg Heym’s major short stories. The main problem shown in this article is the notion of corporality and the way body is perceived in literature. The expressionist vision of the disintegration of a human body presented by Heym – detailed descriptions of performing an autopsy and an accompanying natural process of body degradation – are contrasted with full life which is personified by physicians leaning over a body. Additionally, the scene dynamics is strengthened by the presence of the colour which in Heym’s work, as in many expressionist works, constitutes an equivalent of the movement. The notion of corporality and the problem of passing also constitute one of the topics of Gottfried Benn’s work. A body, which is an object of an autopsy, becomes, on the one hand, a model – it is an analytical material, it serves the science, yet on the other hand it loses its continuity being subjected to deformation – and as in Bacon’s paintings – it gradually turns into a meat tissue.

³⁰ Tamże, s. 29.

³¹ K. Edschmidt, *O ekspresjonizmie w literaturze i o nowej poezji*, [w:] *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*, red. L. Sokół, tłum. A. Chojińska, K. Choński, E. Radziwiłłowa, Warszawa 1983, s. 127.