

PIOTR MICHAŁOWSKI

Tomografia wiersza

Są takie wiersze, których sens wyłania się dopiero w konfrontacji tekstu z jego tytułem – i to właśnie w tej odwróconej kolejności. Tak dzieje się w utworze Bohdana Zadury *Zbuntowane komórki*¹, którego nagłówek zapowiada wprawdzie jakiś dramat cytologiczny albo podskórną walkę na śmierć i życie, jakby z góry przesądzał o tym, co potem stanie się zaledwie przedmiotem podejrzeń. A jednak po inicjalnym wstrząsie następuje niespodziewane uspokojenie. Dlatego podczas pierwszej lektury odczuwamy spadek napięcia dramatycznego, a zacznie ono ponownie rosnać dopiero w miarę głębszych analitycznych powrotów, odnajdujących dziwne porządki słów, przetkane szczelinami jeszcze dziwniejszych przemilczeń.

Pamięć zimy i zima pamięci

Opis zimy zastanawia – jako wpisany w cudzysłów „niereczywistości” i „absurdu”. Obydwa te hasła, przekreślające realizm przedstawienia lub realność samego obiektu, powrócą potem w paralelnym opisie pamięci. Zima jest więc dla pamięci alegorią albo parabolą, gdyż mimo swej „niereczywistości” może stanowić również prawdziwe tło do konstatacji, która odnajduje właśnie tę analogię. Zima jest pamięcią, bo „zamraża” przeszłość i ją przechowuje, przedłużając świeżość minionych zdarzeń i obrazów niby lodówka żywność. Pamięć kształtuje wizerunek zimy: dostarcza śniegu z zimy dawnej, pewnie zeszłorocznej, zapamiętanej, wypełniając braki w krajobrazie tej aktualnie postrze-

¹ Wiersz Bohdana Zadury *Zbuntowane komórki* zamieszczony został na końcu artykułu.

ganej. Stąd „niegdysiejsze śniegi” (lecz nie metaforyczne, jak u François Villona) pokrywają pejzaż bezśnieżnej zimy. Śnieg jest, ale zarazem go nie ma, bo istnieje tylko w sferze wyobraźni – jako rutynowe dopełnienie stereotypowego obrazu pory roku. Od początku staje się więc umownym elementem scenografii, efektem kreacji poetyckiej i ani na chwilę nie zdążył zaistnieć jako złudzenie, omam lub omyłka percepcji. Nie ma żadnego sprostowania, nie ma korekty błędnego wrażenia, ponieważ opis rozpoczyna się od razu od obnażonego aktu konstruowania sztucznej dekoracji przez interwencję suplementującej pamięci, która uprzedza deskrypcję stanu faktycznego. Jeśli jednak nie zdążyło nawet powstać żadne złudzenie, to nie wiadomo, czemu w ogóle uprzedza się najpierw o jakimś „nierzeczywistym śniegu”, skoro równocześnie dopuszcza się deziluzję, będącą prostą konstatacją jego braku: „zima / Bez śniegu”?

Wyrażenie „nierzeczywisty śnieg” zawiera jeszcze inną sugestię niż prosty brak – może być także negacją jakiejś cechy śniegu i prawdopodobieństwa jego wyglądu, a nie zwykłym zaprzeczeniem statusu ontycznego. Poeta jednak nie dokonuje żadnej charakterystyki, która naprowadzałaby na sztuczność zimowej bieli – pozwalającej mówić, na przykład, o jej nienaturalnym nadmiarze, nietypowej barwie, konsystencji, krystaliczności, lepkości albo niezwyklej grze światła odbitego w śniegu. „Nierzeczywistość” więc raczej nie oznacza nierealności wyglądu i nie jest sposobem ekspresji poetyckiego zachwytu. Po prostu chodzi o stwierdzenie braku śniegu, który zostaje nazwany „absurdem”, czyli wykroczeniem przeciw prawom kalendarza. Przeczenie ma sens egzystencjalny, ale taki, jak obraz nieistniejącej na łące dziewczyny w wierszu *Ballada bezludna* Bolesława Leśmiana, której dotkliwie „nie ma” właśnie dlatego, że tam być powinna. Jeżeli jednak tamtej, wbrew oczekiwaniom i postulatam poety, „nie było, nie ma i nie będzie”, to śniegu w utworze *Zadury* nie ma, ale wcześniej się pojawiał jako stały atrybut powracającej rytmicznie pory roku. Toteż istnieje w pamięci i z niej właśnie został niejako wypożyczony niby z rekwizytorni po to, by wypełnić aktualny brak. Stereotyp wprowadzie zwycięża empirię, ale mechanizm dokonanej substytucji od początku staje się jawną projekcją pamięci, „poprawiającej” błąd natury.

Zastanawia jednak składnia, zacierająca sprzeczność między stanem faktycznym a zapamiętanym, czyli opozycję – by sięgnąć do terminologii Białoszewskiego – „widzenia” i „wiedzenia”: „Nierzeczywisty śnieg jest absurdałna zima/ Bez śniegu”. Łatwo odnajdujemy orzeczenie i zgodnie z przyjętą w utworze

konwencją zapisu bez interpunkcji, ale z zaznaczeniem mocnych granic syntaktycznych przez wielką literę, mamy prawo uznać ten fragment za jedno zdanie. Rozpoczyna się ono z początkiem wersu, choć po klauzuli jego szyk zostaje zatarty przez inną konwencję – rozpoczynania każdego wersu również od majuskuły. Przyjmując, że jest to jedno zdanie, musimy jednak dostrzec jego eliptyczność graniczącą z pleonazmem. Tworzy ona bowiem rozwidlenie możliwych sensów, które nadamy zależnie od sposobu „poprawienia” kalekiej składni zgodnie z normą gramatyczną. Uzyskamy wówczas kilka wariantów wypowiedzenia złożonego. Pierwszy z nich ujawni związek wynikowy i zabrzmi następująco: „Nie ma prawdziwego śniegu, toteż zima bez niego jest absurdalna”, lub: „Śnieg jest nierzeczywisty, a więc zima jest absurdalna”.

Warto jednak poszukać jeszcze innych możliwości, bo rozwiązania te wprawdzie prostują składnię, ale tym samym zakłamują albo upraszczają domniemany sens, jaki buduje elipsa z orzeczeniem imiennym. Czasownik „jest” może bowiem odnosić się jednocześnie do członu poprzedzającego i następującego. Pierwsze zdanie brzmiałoby wówczas „Nierzeczywisty śnieg jest” i wtedy byłoby wyraźną konstatacją paradoksu – istnienia tego, czego nie ma, stwierdzeniem, że na przekór swej „nierzeczywistości” śnieg jednak **jest**. Jeśli natomiast zdecydujemy, że czasownik „jest” przynależy do zdania drugiego, uzyskamy wypowiedzenie złożone o łatwym do zrekonstruowania związku zdań: „Jest absurdalna zima / [ponieważ jest] Bez śniegu”.

Zamazanie granicy składniowej podkreśla podwójny status zimy – jako tematu i rematu metafory: „zima pamięci” albo „pamięć zimy”. Zimy nieobecnej fizycznie, ale istniejącej mentalnie. Zimy, która – by sięgnąć po formułę Williama Blake’a – „nie – i – jest”.

Pamięć przedmiotu i przedmiot pamięci

Zamianifestowaną na początku wiersza autonomię pamięci podważa jednak ciąg dalszy. „Pamięć wpisana w przedmioty” nie jest już bowiem światem subiektywnym, utrwalonym tylko mentalnie, lecz jakąś „pamięcią przyrody” czy też „pamięcią świata”, bo chodzi o reifikację przeszłości w depozycie fizycznych śladów. Śnieg zawiera się wprawdzie wyłącznie w projekcji pamięci, ale przecież mimo to trwa inna, ale jak najbardziej prawdziwa zima, która tylko „zapomniała” o swych obowiązkowych dekoracjach, toteż musi być wspomagana cudzą pamięcią, dokonującą ko-

rekty jej zaniedbania. Amnezja nie jest jednak absolutna, ponieważ bieżąca zima dobrze pamięta ostatnią jesień. Choć sama jest „nierzeczywista” – cokolwiek to znaczy – obejmuje coś, co stanowi materialny i dostępny zmysłowo dowód rzeczowy przemijania, a więc przedmiot jak najbardziej rzeczywisty. I właśnie ten fakt słusznie zostaje wskazany jako „absurd” – niejako już drugiego stopnia: „Nierzeczywista absurdalnie trzyma / W pincecie mrozu jakiś paproch złoty”.

Tym razem jednak „absurdalność” wynika z interpretacji „nierzeczywistości” jako empirycznie sprawdzalnego stanu rzeczy. Brak śniegu jako głównego atrybutu zimy nie pasuje do innej jej oznaki: temperatury poniżej zera. Personifikacja potęguje tę sprzeczność, bo oto zima zmroziła jakiś żółty strzęp liścia i przygląda mu się niby laborantka w pracowni botanicznej, choć czyni to już w przebraniu „pamięci”.

W porządku realistycznym, który wbrew podwójnie podkreślonej „nierzeczywistości” pozostaje domem każdego interpretatora, gdyż ten doszukuje się referencji najbliższej swym pozaliterackim doświadczeniom, przedmiotem trzymanym w pincecie jest zapewne liść lub jego szczątek, skruszony i zakonserwowany zimowym powietrzem, pozostałość jesieni przymarznięta do gałęzi, trawy, płotu lub muru. Rozpoznanie to podlega jednak zawieszeniu jako niepełne i niepewne, mające tylko status hipotezy, opartej na dużym prawdopodobieństwie, bo „paproch” niekoniecznie musi być liściem.

Zapewne nie chodzi tu o celowe niedookreślenie przedmiotu opisu przez użycie peryfrazy, lecz o jego niedokładną identyfikację przez podmiot percepcji i opisu. Równie ważne, a może nawet ważniejsze niż niepewność co do efektu spostrzegania, wydaje się nacechowanie obiektu przez oksymoroniczne zderzenie aktów degradacji i nobilitacji: „paproch złoty”. „Paproch” to śmieć zanieczyszczający otoczenie, który tu został uznany za intruza psującego estetykę zimowej scenerii. Jest wprawdzie reliktem „złotej polskiej jesieni”, ale jako spóźniony jej symptom nie ma prawa bytu w aktualnie obowiązującej konwencji pejzażu.

Organizacja opisu tej „nierzeczywistej” rzeczywistości przez ascetyczny dobór elementów sprawia, że więcej informacji otrzymujemy właśnie o tym, czego nie ma, natomiast pozytywne przedstawienie obejmuje tylko dwa konfliktowo zestawione motywy: niewidocznego „mrozu” i niewyraźnego „paprocha”. Kieruje to na ścieżkę interpretacji symbolicznej. Intruzę małego obiektu obcego na tle braku dużego, który pozostaje raczej domyślnym tłem, skojarzyć możemy z tym, co zaraz nastąpi – i radykalnie przeniesie naszą uwagę na zupełnie inny przedmiot opisu.

Między krajobrazem a portretem

Dopiero gdy obraz bezśnieżnej zimy zestawimy z „paprochem złotym” jako niezimowym detalem, odnajdziemy związek z następującym po nim opisem ciała, który umieszczony został w piątym wersie na zasadzie jukstapozycji. Powstaje bowiem paralela motywów anomalii: „paproch złoty” jest dla zimy tym, czym dla skóry pieprzyk. To podobieństwo wskazuje dwa wektory wyobraźni i alternatywę metafor ewokacyjnych: „pieprzyk zimy” (to liść) i „paproch na szyi” (to pieprzyk).

Chodzi więc o analogie pejzażu z portretem, gdyż obie formy eksponują detal na jakimś niedookreślonym tle. Pejzaż jest reprezentacją portretu, którego mikroelementy odwzorowuje w skali makro, a więc odwrotnie niż mapa. Podobieństwo to uzmysławia jednak istotną różnicę: jesienny liść przetrwał zimę, a więc została w nim zakonserwowana przeszłość, natomiast pieprzyk zniknął wycięty z szyi. Laboratoryjną pincetę zastąpił skalpel, narzędzie chirurga. Uruchamia się zatem dialektyka przetrwania *versus* przemijania. Trudno jednak rozpoznać hierarchię zestawianych motywów, odgadując, czy deskrypcja zimy posłużyła poecie tylko za wprowadzenie do właściwego tematu, czy stanowi *exemplum* równoważne z zapowiedzianą przez tytuł rebelią w naturze. Będące punktem wyjścia uwagi o nietypowej zimie wydają się raczej pretekstem, choć okazują się też znaczącym tłem, które podpowiada interpretację wizerunku osoby.

Wypowiedź o zimie i pamięci, obejmująca cztery początkowe wersy, mieści się w konwencji liryki pośredniej, a dokładnie – opisowej. Podmiot się nie ujawnia, lecz pozostaje w sferze współprzedstawionej, implikowanej przez sam akt wypowiedzenia i gramatykę wypowiedzi. W tym wierszu podwojony gest aksjologiczny stwarza dość sugestywny obraz obserwatora krytycznego, kwestionującego poprawność dostępnego mu wycinka świata. W piątym wersie nieoczekiwana apostrofa zmienia nie tylko przedmiot opowieści, lecz także całą jej konsytuację i układ komunikacyjny. Uwagi meteorologiczno-przyrodnicze o krajobrazie zimowym zostają zastąpione najpierw spostrzeżeniem dotyczącym szczegółu, który zmienia wygląd występującej w drugiej osobie postaci, a potem – już do końca utworu – rozbudowaną refleksją o patologii, estetyce, kosmetyce i chirurgii plastycznej. Zmienia się więc perspektywa obserwacji – z dalekiej na bliską; a prawdopodobnie także – z przestrzeni zaokiennej na wnętrze domowe. Brak pieprzyka na szyi widoczny jest raczej w oglądzie z odległości niewielkiej, choć niekoniecznie intymnej. Zwrot do adresatki: „wycięli ci ten pieprzyk niewielki

na szyi”, podobnie jak wcześniejszy opis przyrody, nie musi być wypowiedziany i może toczyć się tylko mentalnie, czyli w trybie solilokwium. Niemniej właśnie dopiero apostrofa stwarza tę drugą osobę, której przedtem w świecie przedstawionym nie było. Pozwala też zrekonstruować relację, jaka łączy „ja” i „ty”. Dostrzeżenie zmiany na cudzej szyi sugeruje długą znajomość, a więc obserwacja obejmuje osobę zżyłą z obserwatorem. Pierwszy przykład został opisany zaimkiem wskazującym „ten”, a więc musiał być wcześniej dobrze znany jako stały element urody, którego nagły brak został natychmiast zauważony.

Ujawniona prywatność i prywatne ujawnienie

Wiersz jest wyznaniem i zarazem dokumentacją pewnego zdarzenia, która stanowi cenny depozyt jakiegoś niepowtarzalnego przeżycia psychicznego. Jest odpryskiem prywatności, ocalonym przez poetę najpierw dla siebie, jako zapis trudno uchwytnego sytuacji, której zagraża niewyraźność. Odkryciem sprzeczności, konfliktu i paradoksu niedającego się oswoić poza wypowiedzią poetycką i utrwalic inaczej niż zamknięciem w sytuacji lirycznej.

Niezależnie od stopnia poetyckiej transformacji, każda konfesja wiąże się z ryzykiem upublicznienia większego wycinka prywatności niż ten, który został ujawniony wprost. Częstka doświadczenia indywidualnego, wypreparowana z kontekstu na prawach synekdochy, zawsze stanie się jakimś naruszeniem intymności otwierającym wrota interpretacji szeroko na różne domysły, hipotezy (także omyłki), a czasem jeszcze oskarżenia i pomówienia, często kierowane wprost do autora. Podjęta przez poetę próba dotarcia do jakiejś prawdy na własny użytek przedłuża się o próbę zapisu i komunikacji, a potem jeszcze o próbę nazbyt bliskiego czytania, w której dominuje naiwny styl odbioru, czyli traktowanie wiersza jako formy nieco zamaskowanej autobiografii.

W takich sytuacjach pojawia się wątpliwość co do kompetencji interpretatora: czy wolno mu swobodnie dysponować powierzoną przez poetę depozytem prywatnej tajemnicy? Czy mamy prawo dopowiadać to, co poeta zaledwie dyskretnie sugeruje, licząc na naszą – równie dyskretną – domyślność? Czy jedyną reakcją na tekst nie powinno być przeżycie czytelnika, w miarę zgodne z domniemaną intencją autora (?), ale przemilczane, nieuzewnętrznione w krytycznym meta-tekście? Mnożenie tego rodzaju pytań wydaje się podcinaniem własnej gałęzi, bo podważa sens profesji filologa.

Zwierzam się więc tylko z dyskomfortu interpretatora jako czytelnika nietypowego, bo i w tym wypadku boję się zarówno własnej reakcji na utwór, jak i swych domniemań na temat jego genezy i towarzyszących jej przeżyć autora, utożsamianego z podmiotem lirycznym, a w tym wypadku raczej z narratorem. A chodzi tu o akt podwójnej niedyskrecji i plotkarstwa, które narusza jego dobro osobiste, o ryzyko niezamierzonej demaskacji lub obmowy, która wykracza daleko poza tekst – w cudzą biografię. Wprawdzie zawsze poeta może się obronić konwencją liryczną i zasadą etiologiczną, a interpretator wiersza łatwo znajdzie usprawiedliwienie, że penetruje zakamarki nie cudzego życia, lecz tylko wiersza z gwarantowaną autonomią świata przedstawionego, który decyzją autora stał się własnością publiczną, a więc z zasady narażoną na nieobliczalność reakcji w odbiorze. Zwykły czytelnik jest przecież dowolnym anonimem, który otrzymuje niezaadresowane zaproszenie do cudzego „nieba” i nie musi obiecywać, że nie wejdzie doń „w zabłoconych butach”.

Czytając powyższe uwagi, może ktoś mnie posądzić o chore przewrażliwienie i zapytać lekceważąco: po co te śmieszne rozterki w przydługiej dygresji metodologicznej, skoro chodzi tylko o jakiś głupi „pieprzyk na szyi”? Otóż problem staje się poważny, jeśli to wyrażenie poddamy niedelikatnemu przesłuchaniu, pytając na przykład, do kogo należał ów pieprzyk: do żony, matki, córki czy kochanki?

Między chirurgią a tożsamością

Pieprzyk na szyi lub innej części skóry jest zazwyczaj indywidualnym akcentem urody, a policji może posłużyć jako „znak szczególny” w rysopisie do identyfikacji poszukiwanego osobnika lub znalezionych zwłok ofiary. Dlatego jego usunięcie kojarzy się z utratą tożsamości. Dla partnera może więc być detalem istotnym, który nawet jeśli ciała nie upiękkszał, lecz oszpecał i nie był przedmiotem fascynacji erotycznej, to jednak wyróżniał osobę bliską spośród innych.

Z punktu widzenia dermatologii sprawa przedstawia się zupełnie inaczej. Dla lekarza usunięcie pieprzyka nie jest żadną „zmianą”, bo właśnie „zmianą” nazywa on sam pieprzyk, który należy wyciąć jako załazek choroby nowotworowej. Operacja jest więc jedynie przywróceniem zdrowej kondycji skórze, a więc powrotem do jakiejś abstrakcyjnej „normy” – nawet jeśli oznaczałoby przejście do stanu, którego pacjent nigdy w życiu nie doświadczył, legitymując się znamieniem od swych narodziń.

Wyzwała to jednak pytania bardziej **ontologiczne** niż **onkologiczne** – choć słowa te są przypadkowo zbliżone brzmieniem (różni je tylko jedna spółgłoska): czy człowiek zachowuje tożsamość po naruszeniu jego cielesnej integralności?

Punkt widzenia estetyki, nakładający się zarówno na onkologię, jak i na ontologię, jest jeszcze inny. W dawnych kanonach urody pieprzyk służył za ornament i był szczególnie pożądanym w XVIII-wiecznych salonach, toteż często bywał domalowywany na twarzy. Natomiast chirurgia kosmetyczna staje się przedmiotem krytyki w dłuższej tyradzie przeciwko jej ingerencji w naturę i tożsamość: „Komuś się zamarzyło, że jest Pigmalionem / I rzeźbił cię skalpelem”.

Bohaterka przywołanego mitu Galatea była ożywioną rzeźbą, ale tu metamorfoza przebiega na odwrót – żywa kobieta staje się dziełem sztuki. Obca władza kreująca tożsamość osoby bliskiej wzbudza zazdrość, ale zarazem podziw podszyty kompleksem niższości, choć stwierdzenie „neptek jestem przy nim” brzmi autoironicznie i wydaje się tylko uwagą żartobliwą. A jednak ingerencja okazuje się dotkliwa, bo chirurgia (nie wiadomo, na ile plastyczna, na ile onkologiczna) nie tylko zmodyfikowała wygląd osoby, ale dowiodła swej władzy nad nią – arbitralnie wytyczając ostrzem skalpela granicę między ciałem człowieka a „ciałem obcym”. Wygląd znajomej szyi z brakiem pieprzyka dałoby się łatwiej oswoić, gdyby zniknięcie było samoczynne i naturalne. Niestety, w tym wypadku przypomina o przeprowadzonym zabiegu, który musiał być interwencją osoby trzeciej. Obserwowany skutek będzie więc odtąd zawsze przywoływał swą przyczynę – tak jak bezśnieżna zima przypomina o zeszłorocznym śniegu. Pamięci nie da się zresetować bez operacji mózgu. Można nie ujawniać jej niepożądanych treści, ale nie sposób się zmusić do ich zapomnienia.

Całym utworem rządzi strategia podejrzeń, obejmująca różne poziomy zarówno wypowiedzi, jak i świata przedstawionego. Najpierw podejrzana jest zima – jako niewykazująca swego prototypowego objawu, którym byłby śnieg. Potem niewiarogodna wydaje się „pamięć wpisana w przedmioty”. Następne podejrzenie dotyczy kreacyjnych ambicji chirurgów. Ostatnie jest już meta-podejrzeniem i nie należy tylko do podmiotu, gdyż pojawia się w trybie pytania o podejrzenie diagnostyczne lekarzy, dla których każdy pieprzyk wydaje się podejrzany. I dopiero ten akt nieufności pozostaje nierozstrzygnięty, gdyż nie znajduje ani potwierdzenia, ani zaprzeczenia. Został natomiast rozwinięty w tytule, który zagrożenie formułuje jakby na wyrost, bo wydaje się diagnozą najgorszą z możliwych i bliską medycznego wyroku

śmierci, ponieważ prawdopodobnie chodzi o nowotwór złośliwy, którym jest czerniak (*melanoma*). Nawet jednak jeśli to ostatnie podejrzenie się nie potwierdzi, pozostanie skaza pamięci o tym, co się wydarzyło wskutek operacji: być może uratowano życie, ale na pewno zniszczono tożsamość. A reakcję na tę ingerencję może wyrażać inna wykładnia tytułu: teraz buntują się komórki już nie rakowe, lecz komórki szare.

Nie znamy dalszego ciągu, którym będzie życie w zdrowiu albo dalszy przebieg choroby, jej przewyciężenie albo tragiczny finał. Nie mamy w to wglądu ani na to wpływu. Możemy zdiagnozować jedynie ciało wiersza.

Formy zdrowia i zdrowie formy

Cała wypowiedź brzmi również jeśli nie – by powtórzyć za poetą – „nierzeczywiście” i „absurdalnie”, to przynajmniej hybrydycznie. Łączy bowiem styl potoczny z nieco archaiczną wybujałością frazy typowo „literackiej”. Wydaje się, że w jakimś stopniu wymusza to rygorystyczna forma wersyfikacyjna, którą jest klasyczny trzynastozgłoskowiec ze średniówką 7+6, a ponadto – schemat stroficzny, gdyż utwór jest sonetem. Choć kontur gatunku został zatarty w przyjętej konwencji zapisu stychicznego, łatwo go rozpoznać dzięki układowi rymów pozwalających wyodrębnić następujące podzespoły wersów: abab cdcd efe fef. Rymy krzyżowe z pierwszych dwóch dających się wyodrębnić doświadczalnie strof nawiązują wprawdzie trochę do wzorca spenserowskiego, ale nie są powiązane ze sobą, co tworzy jego wariant rozluźniony; natomiast część druga ma już ścisły układ dwóch tercyn, a więc zgodny z klasycznym sonetem włoskim.

Zwraca uwagę troska o brzmienie rymów – są oryginalne, a nawet wyszukane, i choć zdarzają się też banalne („pytanie – zostanie”, „rolety – niestety – kobiety”), nie ma pośród nich rymów gramatycznych. Przeważają jednak niedokładne: „zima – trzyma”, „Pigmalionem – zasłonę”, „pytanie – znamię”, a wyróżnia się rym składany: „szyi – przy nim”.

Schemat sylabiczny i stroficzny wymaga wypełnienia także w takich pozycjach składniowych, gdzie w wypowiedzi nieskrępowanej żadnym wzorcem wiersza numerycznego byłoby to nieuzasadnione. Tu słowa pojawiające się w pewnych miejscach wydają się zbędnym dopowiedzeniem, w innych odczuwamy brak wyrazów, który utrudnia rekonstrukcję zdania. Sztuczność wypowiedzi poetyckiej, naginanej do potrzeb organizacji syn-

taktyczno-sylabicznej, zauważamy w czterokrotnie użytej partykule „się” czasowników zwrotnych i w nadmiarze zaimków osobowych oraz dzierżawczych. Wybijała okrągła fraza sąsiaduje więc z elipsą, a zgodność granic składniowych z klauzulami wiersza występuje obok toku przerzutniowego.

Zapytać warto o motywację wyboru formy: dlaczego właśnie sonet? Czy chodzi o wykorzystanie jego formy dwudzielnej, pozwalającej wyodrębnić części: epicką (opisową) i liryczną (refleksyjną)? Istotnie, taki podział można łatwo wskazać, ale granica kompozycyjna nie pokrywa się z wyznaczoną przez powiązania rymowe, bo początek refleksji przypada już na wers ósmy (czyli o jeden za wcześniej): „Ach może lepiej spuśćmy milczenia zasłonę”.

Sonet jako forma zwarta i zamknięta lubi wyraźną puentę. I taka rzeczywiście pojawia się w ostatnim wersie, a ponadto wspólnie z tytułem tworzy swego rodzaju domyślną ramę kompozycyjną, złożoną z motywu podejrzenia i jego negacji.

Sonet lubi także cykliczność. W tomiku Bohdana Zadury *Kopiec kreta* (Wrocław 2004) utwór *Zbuntowane komórki* mieści się w niewyodrębnionej żadnym śródtytułem sekwencji dziewięciu sonetów, w której zajmuje pozycję siódmą. Poprzedzają go wiersze: *Wylśniony domek*, *Umyłem komuś okna*, *Do B.*, *WJC*, *Luka* oraz *Izba Niższa*. Dwa następujące po nim to: *Ładne kwiatki* i *Trzydziesty pierwszy*. Tematycznie są zróżnicowane; można je uznać za komentarze do codzienności, monologi wewnętrzne, wchłaniające zarówno indywidualne refleksje jak potoczne narzekania. Zwraca uwagę ich konwersatoryjność, próba wejścia w świadomość zbiorową, a także nastawienie polemiczne wobec stereotypu, tradycji i obyczaju. Można przyjąć, że ogarniają zarówno przestrzeń prywatną, jak i zbiorową: od sypialni i łazienki po trybunę sejmową i rzeczywistość medialną. Niektóre wiersze opatrzone są datą, co zbliża je do formy poetyckiej diarystyki, odnotowującej nieselektywnie wszystko, co przynosi życie. W tym quasi-cykle znalazły się utwory o charakterze traktatu filozoficzno-moralnego, a więc bliższe sonetom Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego (*Ładne kwiatki*), obok takich, które przypominają satyrę albo paszkwil. Dwa wydają się najbliższe *Zbuntowanym komórkom*, gdyż mówią o umieraniu. To *Luka* – opowieść o dawnym i współczesnym stosunku do śmierci – oraz dalsze od sonetu, bo konsekwentnie ułożone w dystychy *Ładne kwiatki*:

Czy lepsza jest śmierć nagła czy długie konanie
Kto umarł nie odpowie a ten co zostanie
Nie będzie wiedział która z nich w lepszej jest cenie
Brak doświadczenia przecież też jest doświadczeniem

Wątpliwe doświadczenie zatem nas bogaci
 Jedną wiedzę zyskując jakąś inną tracisz
 Ścisłej mówiąc odcinasz do niej dostęp sobie
 Nie wiedząc co mam zrobić chyba nic nie zrobię
 Pozagrobowe życie kiedy wiodę jeszcze
 Jak będzie trzeba przecież w grobie też się zmieszczę
 A jeśli są prócz tego jakieś inne światy
 Jakieś przejścia graniczne myta i opłaty
 Lepiej może lustrzane zadawać pytanie:
 Na raty czy też nagle lepsze zmartwychwstanie?

Właśnie ten wiersz wydaje się najważniejszym kontekstem jako przeciwny, tanatologiczny biegun wobec nadziei albo lekceważenia choroby. Natomiast omawiany sonet może być oznaką zdrowia formy poetyckiej, a nawet służyć za narzędzie (auto)terapii, choć jego względna homeostaza, czyli stan zgodności z wielowariantową normą gatunku, daje się zdiagnozować dopiero po rentgenie filologicznej analizy.

Forma, tak jak tytułowe „komórki”, nie buntuje się i nic nie wystaje poza jej organiczny schemat – ani narodził nieposłusznego słowa, ani pieprzyk zbędnej sylaby, i choć owszem, zauważalne są pewne protezy werbalne i składniowe sztucznie podtrzymujące zdrowie (lub jego pozory), to nie rozsadzają one podskórnie struktury całości. Rebelia wykryta w świecie przedstawionym, czy raczej – współprzedstawionym, bo zaledwie aluzyjnie sugerowanym, nie przenika na poziom budowy wiersza. Nie ma ani Leśmianowych nowotworów leksykalnych, ani Przybosiowej arytmii z eksplozjami przerzutni. Dobrze samopoczucie wiersza kończy się dopiero podczas wiwisekcji zawartego w nim świata.

Bohdan Zadura

Zbuntowane komórki

Nierzeczywisty śnieg jest absurdalna zima
 Bez śniegu Pamięć wpisana w przedmioty
 Nierzeczywista absurdalnie trzyma
 W pincecie mrozu jakiś paproch złoty
 Wycięli ci ten pieprzyk maleńki na szyi
 Komuś się zamarzyło że jest Pigmalionem
 I rzeźbił cię skalpelem neptek jestem przy nim
 Ach może lepiej spuśćmy milczenia zasłonę
 Jak się w skwarne południe opuszcza rolety
 Na to co się skończyło i tak już zostanie

Choć świata swego chyba nie domknę niestety
 Gdy mi po głowie stale płacze się pytanie
 Co czuje lekarz kiedy patrzy na kobiety
 W każdym pieprzyku widząc podejrzone znamię²

PIOTR MICHAŁOWSKI

Tomography of a poem

The present interpretation is an attempt to apply the close reading method to Bohdan Zadura's poem „Zbuntowane komórki” [Rebellious cells]. The analysis reveals mysterious relations between the motifs of „snowless winter”, memory and a mole in the face of a close person that has been removed by plastic surgery. A juxtaposition of a landscape with a fragment of a portrait evokes particular contexts: that of beauty and aesthetics, healthiness and the unnerving medical examination that may suggest malignant tumor and, first of all, violated identity. The ontological theme intertwines with the ontological problem. In addition, the relations between the presented world in the poem and the texts turn out to be parallel: the „salubrious” classical form of the sonnet, available in the process of interpretation, is conducive to the subjugation of the cancer worry.

Key words: poetry of Bohdan Zadura, close reading, disease- and death-filled poetry, identity, sonnet in recent poetry.

Piotr Michałowski – poeta, eseista, krytyk literacki i teatralny, profesor Uniwersytetu Szczecińskiego. Jest autorem książek naukowych: *Miniatura poetycka* (1999), *Granice poezji i poezja bez granic* (1999, 2001), *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej* (2008). Wydał tomy poetyckie: *Poemat w Czerwieni* (1984), *Powidok powietrza* (1994), *Li(me)ryczny plan Szczecina* (1998), *Za czarnym wielokropkiem...* (1999), *Głosem prawie cudzym. (Z poezji okołokonferencyjnej)* (2004), *Rytm, albo wiersze na czas* (2007), *Pierwowzory i echa. (Od Kocjanowskiego do Barańczaka)* (2009), *Cisza na planie* (2011). Jest współzałożycielem Szczecińskiego Dwumiesięcznika Kulturalnego „Pogranicza”. Mieszka w Szczecinie.
 Więcej na stronie: www.us.szcz.pl/michalowski.

² B. Zadura, *Kopiec kreta*, Wrocław 2004.