

Znikopis

Urszuli Koziół, czyli arspoetyka jednorazowego użytku

Joanna Grądziel-Wójcik

Artykuł został napisany w ramach badań finansowanych ze środków Narodowego Centrum Nauki (projekt badawczy nr 2015/17/B/HS2/01245).

Jedną z rozpoznawalnych cech poezji Urszuli Koziół jest z pewnością jej autorefleksyjna uważność, szczególne wyczulenie na materię słowa oraz skłonność do ujawniania czynności i świadomości pisania, co przełożyło się na nasilające się wraz z upływem tomów i lat metapoetyckie nastawienie tej twórczości. Już w odniesieniu do wczesnych tekstów z lat sześćdziesiątych zwracano uwagę na ich warstwę dyskursywną, dążenie autorki *W rytmie korzeni* do języka abstrakcyjnego, pojęciowego¹, podkreślano intensywny „wątek autotematyzmu i związane z nim wątpliwości wobec mocy nie tylko poetyckiego słowa i jego adekwatności wobec przeżyć oraz «wielomownego» języka wewnętrznego”². Tendencje te wzmagają się i krystalizują, jak zauważa Małgorzata Mikołajczak, zwłaszcza po roku 1974, najwyraźniej obecne w *Postojach słowa* i *Wielkiej pauzie*, w których to tomach silnie zaznacza się „projekcja języka na obszar rzeczywistości przedstawionej”³. Badaczka trafnie ujmuje specyfikę twórczości Koziół, uznając wiersz za „utajonego bohatera” jej poezji⁴.

¹ Zob. J. Kwiatkowski, *Dialog z ziemią*, „Twórczość” 1968, nr 8, s. 94-112.

² S. Stabro, *W rytmie ponowoczesności. Liryka Urszuli Koziół po roku 1989*, [w:] *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009.

³ M. Mikołajczak, *Podjąć przerwany dialog. O poezji Urszuli Koziół*, Kraków 2000, s. 98.

⁴ Tamże, s. 95.

Pamiętać jednak trzeba, że owo pisanie, egocentrycznie zajęte własną „autokontemplacją”⁵, nie zapomina jednocześnie o materialności opowiadanego świata. Autorka *Żalnika* mówiła: „Bo tworzyć to także narzucać światu własne widzenie i kształt. To być jednocześnie medium rzeczywistości i jej hipnotyzerem”⁶. Rola pośrednika uruchamia pytanie o koncepcję podmiotu, który w tej poezji okazuje się wybitnie psychosomatyczny, myślący, ale też cielesnie zdeteterminowany, postrzegający świat z indywidualnej, sensualnej perspektywy. Co istotne, staje się on (a właściwie: ona) wraz z czasem (wiekiem) coraz silniej uobecniający swą cielesną materialność poprzez zaznaczanie jej ubywania, eliptyczne podkreślenie jej zanikania. Ma rację Anna Legeżyńska, pisząc:

Gdyby zatem poetycka wrażliwość autorki opierała się – jak np. w przypadku Świrszczyńskiej czy Poświatowskiej – na zmysłowym stosunku do rzeczywistości, to być może zarysowane w niej horyzonty filozoficzne nie okazałyby się tak rozległe, ale i tak mgliste. Cieleśność i autobiografizm, dwie najmocniejsze strony typowej liryki kobiecej, są tu stosunkowo nikłe, co rekompensować mogłyby jedynie – jak w przypadku twórczości Szymborskiej – wyrazisty światopogląd, który jednak w poezji Koziół krystalizuje się wolno⁷.

Szczególnie ciekawa wydaje się taka lektura tej poezji, która wykorzysta czy zdekoduje właśnie jej nieoczywiste autobiograficzne i cielesne nastawienie. Sytuacja ulega zmianie w *Wielkiej pauzie* (1996), gdzie poetka dochodzi według badaczki do przekonania, że „niepotrzebny jej już dawny «zamach na wszystkość», wystarczy zapis teraźniejszości widzianej z jednostkowej, prywatnej – i kobiecej! – perspektywy”; teraz podmiot staje się „skryptorem niedużego, widzianego z własnej perspektywy wycinka świata”⁸. Stabro z kolei w odniesieniu do późnej twórczości Koziół pisze o „ponowoczesnej świadomości autorki wyczerpania się kreatywnej mocy tego rodzaju poetyckiego dyskursu, który [...] był fundamentem jej liryki”⁹. Mówiąc o „poezji wyczerpania”¹⁰, wśród „ponowoczesnych strategii lirycznych” lokuje „wirtuozerię okaleczonych form poetyckich”, które skonfrontowane zostają z wciąż mocno obecną w twórczości poetki liryką „wiary w sztukę”¹¹.

Na tym ostatnim tomie chciałabym się zatrzymać, w szczególności zaś na *Znikopisie*, jednym z niepozornych jego wierszy, wchodzącym w skład cyklu *Pestki deszczu*, stanowiącym ślad nie tylko metapoetyckiej, ale też głęboko ludzkiej, antropologicznej, prywatnie i kobieco zdeteterminowanej refleksji. Utwór ten nabiera wyrazistości, gdy czytany jest w kontekście innego wiersza autotematycznego z tego samego tomu o jednoznacznym tytule *Ars poetica*, na którego tle okazuje się przewrotną i nieoczywistą deklaracją pisania i rozumienia sztuki słowa. W *Wielkiej pauzie* spotykają się bowiem dwa sposoby prowadzenia autorefleksji:

⁵ A. Legeżyńska, *Tkanie krajobrazu Ziemi. Liryczne czasoprzestrzenie poezji Urszuli Koziół*, [w:] tejże, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009, s. 238.

⁶ U. Koziół, *Zamiast posłowania*, [w:] tejże, *Stany nieoczywistości*, Warszawa 1999, s. 353.

⁷ A. Legeżyńska, *Tkanie krajobrazu Ziemi...*, s. 248.

⁸ Tamże, s. 249.

⁹ S. Stabro, *W rytmie ponowoczesności...*, s. 288.

¹⁰ Tamże, s. 289.

¹¹ Tamże, s. 291.

konwencjonalny, głęboko modernistyczny, nawiązujący do tradycji *artes poeticae*¹² oraz drugi, dekonstruujący ten nurt, ujawniający pęknięcie, otwarcie ku ponowoczesnym, płynnym i nienormatywnym rozwiązaniom. Kontrast realizujących je wypowiedzi stanowi jednak, jak się wydaje, nie tyle świadectwo rozdarcia dwóch rywalizujących poetyk/światopoglądów, ile sygnał poszukiwania różnych sposobów ekspresji dla „pisania ciałem” czy też swoistego doświadczonego życia, psychosomatycznie zabarwionego autotematyzmu, uwypuklającego dotkliwość przemijania i jednorazowość zarówno utrwalania, jak i materialnego istnienia, pozostającego w cieniu biografii. Zanim więc przejdę do lektury *Znikopisu*, przytoczę wiersz-manifest *Ars poetica*:

Ars poetica

Kto przemierza niebiosą długimi susami

jasna gwiazda i jej niewidzialny towarzysz
wymrują cię z osłon snu
zanim ślad łapy bladego lisa
utknie w zapadni mlecznej spirali

Wraz z twoim okiem
równy
budzi się w kolejnym CO
wielkie C

otwarte ku wszechrzeczy
niczym zarodki embrionu tuż przed wysiewem

obmyślasz piłkę ze słów
obrazów
ciężką
najcięższą z możliwych
gęstą

tuż pod jej zwierzchnią skórą
próbujesz upchnąć ciasno zwinięte ziarnka
wieloznaczeń
jakby wreszcie ten oto wiersz –
obraz
miał się stać czymś na kształt
białego karła mowy

wnosisz całego siebie w projektowany przekaz
skupiasz się

¹²Zob. E. Kraskowska, A. Kwiatkowska, J. Grądziel-Wójcik, *Arspoetyka*, „Forum Poetyki”, lato 2015 [online], <<http://fp.amu.edu.pl/ewa-kraskowska-agnieszka-kwiatkowska-joanna-gradziel-wojcik-ars-poetyka/>> [dostęp 16.12.2016].

zgęszczasz
ścięśniasz
i już sam jesteś w kropce
w samym jej środku

rozpościerasz się w niej
rozpychasz
aż ponaciągasz otok jej domyślnego koła

może już wnet
może tym razem zdołasz

stań w miejscu ugięcia elipsy
z której wywiną się
nowe spiralne światy

Wielkie C

otwarte ku wszechrzeczy
niczym zarodki embrionu tuż przed wysiewem
łowi cię w swój właśnie otwierający się nawias
niemal wchłania się
wsysa w przekrzywioną zdziwieniem
brew
w nowy znak zapytania

blade lisy snu z ich pierzchającą kitą
wzniesają ci obrazy

w mlecznym polu ich możliwości
– jak zasieki –
sterczą nastwione uszy rozlicznych cudzysłowów
jakby krocie niewidzialnych zajęcy
stawało słupka
nasłuchując twego zbliżającego się oddechu
one pomagają ci
określić miejsce chwilowego pobytu
choć zarazem
blokują ci przejście
poza swój drugi kontur.
(WP 386-388)¹³

¹³Teksty poetki cytuję za: U. Koziół, *Fuga. 1955–2010*, Wrocław 2011. W nawiasie podaję skrót dla oznaczenia tomu oraz numer strony: Ż – *Żalnik* (1989), WP – *Wielka pauza* (1996), PS – *W płynnym stanie* (1998), S – *Supliki* (2005), P – *Przelotem* (2007), H – *Horrendum*, (2010). Wiersze z najnowszego tomu Koziół cytuję za: U. Koziół, *Ucieczki*, Kraków 2016 (U).

Znikopis

wiersze mi się porozpra-
 szały w proch spro-
 szyły mi się szer-
 sze mi się popro-

Wszystko zdaje się dzielić te dwa teksty: retorycznie uwznioślony rozmach pierwszego i skromny, stylistycznie i objętościowo, rozmiar drugiego; pewności demiurga przeciwstawia się tu nieporadność podmiotu, który jest „słów niepotraf”¹⁴; instruktażowość i komunikatywność, doskonała skończoność dłuższego wiersza zderzona zostaje z niefortunnością, jednorazowością i potocznością mowy krótszego; władcze „ja” nakierowane na „ty” zastąpiono zaś w drugim tekście biernym „mi”, zorientowanym dośrodkowo i egocentrycznie; skończoność, zamkniętość, doskonałość zdań i przekonań *Ars poetica* zderza się tu zarazem z ich nieuchwytnością, niedomkniętością, dematerializacją w *Znikopisie*. W pierwszym tekście odnaleźć można „telluryczną koncepcję bytu” i kosmologiczną wrażliwość tej poezji, jej „wzniosły, kosmiczny rytm «korzeni» i «słońca»”¹⁵, tu też pojawia się „namaszczony i apodyktyczny ton”, o którym pisał niegdyś w odniesieniu do wczesnej twórczości Koziół Stanisław Jaworski¹⁶. Utwór ten spełnia też podstawowe wymagania tradycyjnie rozumianej arspoetyki z jej erudycyjnością, programowością i bezpośredniością wypowiedzi, stanowiącej propozycję sformułowaną i normatywną jednocześnie¹⁷. Na jego tle *Znikopis* może wydać się w pierwszej lekturze nieudolną karykaturą sztuki słowa. Dla Małgorzaty Mikołajczak tekst ten jest „zapisem bełkotu”: jego „konstrukcja oddaje zanikanie znaczeń poprzez rozpadanie się słów, przenoszenie do kolejnych wersów części wyrazów. [...] Wiersz staje się mimetycznym odpowiednikiem procesu dyspersji, rozproszenia znaczeń”¹⁸. W stronę ponowoczesności podąża również lektura Stabry:

Dyskurs poetycki jak i dzieło podlegają tu samozakwestionowaniu. Równocześnie artysta w podobny sposób kwestionuje swoją własną podmiotowość i, szerzej, sztukę przez siebie uprawianą. Twórca przyjmuje postawę zaniechania, znika, godzi się na śmierć poezji i poety w modernistycznym stylu nowoczesności [...]. Ta ponowoczesna niewiara w tradycyjną moc sztuki, w społeczną funkcję poezji rodzi zwątpienie w rolę artysty, poety i stawia go, a także jego twórczość, ze strony podmiotu lirycznego, w permanentny stan podejrzania¹⁹.

¹⁴Z wiersza *mironczarnia*. Lingwistyczna twórczość Białoszewskiego jest dobrym kontekstem interpretacyjnym zwłaszcza dla małych form poetyckich, proponowanych przez Koziół w późnej swej twórczości, by wspomnieć o *Gmach, Pestkach deszczu* czy *Wyrywkach*, a także najnowszym tomiku poetki – *Ucieczki* (2016).

¹⁵A. Legeżyńska, *Tkanie krajobrazu Ziemi...*, s. 244, 238.

¹⁶S. Jaworski, *Wybitne zjawisko poetyckie*, [w:] *Debiuty poetyckie 1944–1960. Wiersze, autointerpretacje, opinie krytyczne*, wybór i oprac. J. Kajtoch, J. Skórnicki, Warszawa 1972, s. 513.

¹⁷Arspoetyka to „propozycja terminologiczna utworzona od łacińskiego *ars poetica, sztuka poetycka*”, zob. E. Kraskowska, A. Kwiatkowska, J. Grądziel-Wójcik, *Arspoetyka*.

¹⁸M. Mikołajczak, *Podjąć przerwany dialog...*, s. 126.

¹⁹S. Stabro, *W rytmie ponowoczesności...*, s. 294.

Badacz podkreśla jednocześnie obecny tu motyw „wyalienowanego, zdepersonalizowanego głosu artysty i rozpadającego się podmiotu lirycznego”²⁰, wspierając się przykładem z *Suplik*: „Mój nagi głos, bez okrycia bez osłony / beze mnie [...] ubywa nie ubywając” (*Traktat o głosie*, S 485). Gdyby jednak przeczytać ten wiersz nie przez teoretyczny klucz ponowoczesności, lecz z perspektywy indywidualnego doświadczenia „ja”? Mniej dramatycznie, nie tak pesymistycznie, zamiast uniwersalnego poczucia „utrąty aksjologicznego centrum” i „świadomości degradacji literatury”²¹, dostrzegając w nim próbę osobistej, urywającej się narracji o niepewnej, bo podlegającej rozproszeniu tożsamości konkretnego „ja” tych wierszy, zmagającego się ze swoim przemijaniem i fizycznymi ograniczeniami?

W czterech „nieporadnych” wersach *Znikopisu* zostaje przywołana i zaprzeczona nie tylko romantyczna koncepcja poezji, którą rekonstruuje w monografii Koziół Mikołajczak, ale też arspoetyka staje się tu skarłałą, kaleką formą, przeciwśpiewem, antypoetyką – „czymś na kształt / białego karła mowy” (*Ars poetica*). Jak pisze badaczka: „język ma jednak wyrażną przewagę nad ciałem”, kreuje „dwie postawy podmiotu czynności twórczych”: „poeta-demiurg, władca słowa” i „artysta bezradny wobec języka, o władnięty twórczą niemocą”²². Jest jednak jeszcze trzeci aspekt, który zdaje się omijać to rozróżnienie, uaktywniając somatyczną, cielesną sferę pisania – *ars poetica* to hybrydyczna *ars somatica*, dekonstruująca, unieważniająca „podmiot czynności twórczych” czy raczej ucieleśniająca jego działania, ukonkretniając je i komplikując zarazem. Zamiast o abstrakcyjnym dysponencie reguł lepiej mówić tu bowiem o autorskim podmiocie wierszy, śladzie psychosomatycznie rozumianej osoby, która przyznaje się do bycia twórczynią wierszy. Przewaga nie należy już zatem (jedynie) do języka – to bowiem granice własnego, cielesnie odczuwanego i zmieniającego się „ja” zaczynają decydować o kształcie poezji:

Refleksja autotematyczna, sformułowana i implikowana, stanowi jeden z silniejszych nurtów w twórczości poetyckiej Urszuli Koziół. Jej stałym elementem jest romantyczne z ducha przekonanie o sile oddziaływania poezji i odpowiedzialności piszącego. Podmiot czynności twórczych pragnie oddziaływać na świat, za pomocą kreacyjnej mocy słowa urzeczywistniać nieosiągalne doświadczenie ładu i harmonii. Jego kondycja jest jednak zdeterminowana poczuciem bezradności, zarówno wobec nieposłusznego języka, jak i wobec nie przystającej doń rzeczywistości. Leczenie słowa dokonuje się przez szczególną organizację wypowiedzi: podporządkowanie jej zabiegom lingwistycznym i instrumentacyjnym²³. (czy w zaznaczonym fragmencie wszystko jest w porządku?)

Jego kondycja jest również zdeterminowana nieposłuszeństwem ciała i bezradnością zmieniającego się, somatycznie określonego „ja”, które stanowi podstawową rzeczywistość odniesienia w późnych wierszach poetki. Autotematyzm Koziół jest bowiem somatyzowany, słowo i wiersz – cielesnieją, stają się nie tylko materialne, ale też organiczne, biologiczne. Jacek Łukasiewicz w omówieniu *Żalnika*, tomu o kilka zaledwie lat wcześniejszego od *Wielkiej pauzy*, zwrócił uwagę właśnie na somatyczność tej poezji:

²⁰Tamże, s. 295.

²¹Tamże, s. 296.

²²M. Mikołajczak, *Podjąć przerwany dialog...*, s. 118.

²³Tamże, s. 144.

Ciało przestaje być moim, będąc nadal moim. [...] Cieleśność, przedmiot autoironii odczuwana jest w tym utworze konkretnie. Jakże to inne od napisanej w roku 1970 *Samoobmowy*, gdzie ciało przeżywane jest jako gra słów, a więc nie część, lecz funkcja (podobnie jak słowo wypowiedziane staje się moją funkcją)²⁴.

O *Znikopisie* można powiedzieć podobnie: tu słowa przestają być „moje”, będąc nadal „moimi” (zamiast „ja” mamy: „mi się”), a równie autoironicznie rozumiane pisanie przeżywane jest na wskroś materialnie, a nawet cieleśnie, osobiście, intymnie, poddając się opisowi w kategoriach somatopoetyki. Przypomnijmy tekst raz jeszcze, tak jak to zrobiła sama poetka, powtarzając go w *Suplikach*:

wiersze mi się porozpra-
szały w proch spro-
szyły mi się szer-
sze mi się popro-

W pierwszej lekturze uderza niezrozumiałość i niepoprawność fraz wiersza, który się podmiotowi wymyka – „porozpra-”, „spro-”, „szer-”, „popro-”. W całości ocalało jedynie kilka nieprzypadkowych, jak się wydaje, wyrazów: „wiersze”, „mi się” i „w proch”, pozostających w centrum, we wnętrzu tekstu, tracącego swój kontur, rozmazującego swe granice. Można odnieść wrażenie, że utwór obumiera, zanika na brzegach w sposób niezależny od podmiotu, rozprasza się niezamierzenie, wbrew jego woli, wymykając się spod kontroli autorki. Zwykle nieakcentowane w wypowiedziach „mi” nabiera tu specjalnego znaczenia, zostaje szczególnie podkreślone wielokrotnym powtórzeniem – ocalałe w formie celownika „ja” ma problemy z uformowaniem czy też zatrzymaniem, utrwaleniem wiersza.

„[P]orozpra-” konotujące rozpraszać znaczy bowiem ‘rozzucać, rozsypywać, dekoncentrować, rozprzestrzeniać, rozwiewać, dezintegrować’, ‘rozdzielić na części coś jednorodnego, roztrwonić’. Etymologicznie (fałszywie) zawiera w sobie trzy różne prefiksy: po-, roz- i pra-, wskazując tym samym na czasowość – bycie przed i po, jak i na przestrzenność – odśrodkowy i destrukcyjny ruch (rozproszyć słownikowo to ‘rozsypać, rozrzucić lub roznieść na wszystkie strony’, ‘rozmieścić w różnych miejscach, daleko od siebie’). „Sproszyły” zdaje się jednocześnie pochodzić od prochu – „sproszyc” to obrócić się w proch, obumrzeć, zmienić swą stałą, jednolitą konsystencję w coś miłkiego, wiersze zostają włączone tym samym w biosferę tekstu, niczym materia organiczna obracają się w proch, niszczej, wietrzeją, jak kruszejąca skała podporządkowane prawom natury. Zarazem rozproszyć znaczy też ‘zmuszając kogoś do odwrotu, rozpędzić na wszystkie strony’, zaś przerwane klauzulą ‘sproszenie’ paronomastycznie bliskie jest spłoszeniu, czyli ucieczce wywołanej strachem (*Ucieczki* to także tytuł ostatnio wydanego tomu Koziół). Rozpraszać to także zakłócać komuś spokój, przeszkadzać w skupieniu, ale i rozjaśniać, wywoływać zanik jakichś, zwykle negatywnych uczuć i stanów psychicznych.

²⁴J. Łukasiewicz, Żalnik, [w:] tegoż, *Rytm, czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*, Wrocław 1993, s. 174.

Upchnięte w ramy tekstu, „ciasno zwinięte ziarnka wieloznaczeń”, skupione, ściśnione, zgęszczone w niedokończonych cząstkach słów, ukryte pod „zwierzchnią skórą” *signifiant* wiersza stają się tu zatem granatnikami sensu, wybuchają (podminowane „prochem”), niszcząc jego tkanę, a zarazem rozprasząc znaczenia. Silnie akcentowane przywołanymi konotacjami: dekonstrukcja, degradacja, anihilacja materii wypowiedzi uruchamiają jednocześnie dopełniający je kontekst biblijny: z prochu powstałeś i w proch się obrócisz, zdaje się mówić wiersz. Podmiot, ale i czytelnik nie jest już, jak w *Ars poetica*, „w kropce / w samym jej środku”, tu wszystko zdaje się wybuchać/rozpraszać, wykraczać „poza swój drugi kontur”. Nawet słowo ‘proch’ rozpada się na ‘pro’ i to, co „po-pro”. Kulturowe skojarzenia przegrywają z materialnym, dosłownym rozumieniem: to ciało zostaje naznaczone rozpadem. A mogło być inaczej – wiersze „szyły mi się szer-/sze” – wydawały się większe, dłuższe, „szyły się” same (tkały tekst) zanim się „mi się” „poproszyły”, rozdrobniły, popsuły. W ostatnim wersie drzemie też ukryta głęboko prośba: „popro-” brzmi prawie jak „poproszę o wiersze”, „poproszę o jeszcze”... Utwór pisze się tu i zanika jednocześnie, na plan pierwszy wysuwając właśnie własną miałość i nietrwałość zapisu, nie mającą jednak w sobie nic z lekkości i ulotnego piękna.

Oprawa brzmieniowa tekstu sprawia, że na powierzchnię wiersza wydobywa się szarość zapośredniczona głoskową instrumentacją tekstu: gdy czytamy nagłosy kolejnych wersów: „wiersze” – „szały” – „szyły” – „sze”, w uszach zostaje nam szumiące brzmienie powtarzających się głosek. Już w *Żalniku* pojawiły się „szarowiersze” (*Spoza barwy*, Ż 308), w późniejszych zaś *Ucieczkach*: „szarzeją moje wiersze”, które kiedyś „chciały być blond”, „w szarą godzinę pewno i ja / powinienam wdziac na siebie / coś tak szarego”, „kolejna szara komórka / osiwała mi tej nocy” (*Mikro makro*, U 22-23). O ile w tomie z czasu stanu wojennego utwory przybierały barwę „szybko rozpraszącej [sic!] się szarości” politycznie naznaczonego świata (*Spoza barwy*, Ż 308), a podmiot musiał bytować w „[s]zarościanie / prostopadłościanie” bloku ([*Szarościan*], Ż 307), o tyle w *Ucieczkach* natrafiamy na wyraźną homologię między cielesnie odczuwaną przemijalnością osobowo, autobiograficznie czytanego podmiotu a jego równie biologicznie postrzeganą, personifikowaną poezją – starzejące się/szarzejące, siwiejące ciało nie może pisać innych wierszy niż szare. Rozsypywanie słów sugeruje zarazem równoległe rozsypywanie się ciała „w szarą godzinę” zmierzchu – dnia/życia. „Pod wieczór / dzień mi się zwierszył?”, zapyta poetka w *Ucieczkach*, raz jeszcze korzystając z upodrzedniającej podmiot formy „mi się” (*Pod wieczór*, U 39).

Słowa w poezji Koziół pochodzą/wychodzą bowiem z ciała i są ciałem, somatyczne i spersonalizowane: nie *langue* poezji interesuje autorkę, ale *parole* wiersza – efemeryczny, nietrwały, zanikający ślad/zapis psychosomatycznie określonego autora/autorki. Słowa, litery, głoski w jej wierszach miewają płeć, głos, spojrzenie, uśmiech – „wypowiedziane niskim tonem / z powściąganą wibracją / dźwięczne”, „otwarcie furkotliwe na wskroś” istnieją realnie, jak ich podmiot (*Przelotem*, PS 425). *Znikopis* podejmuje ów wątek materialności, biologiczności wierszy, które stając się indeksem cielesnego „ja”, podlegają rozpraszeniu czy rozpadaniu się „w proch”. Koziół konsekwentnie stosuje somatyzację języka i sztuki słowa, by przywołać tylko „naskórek mowy” ([*Na początku nie było słowa*], PS 443), „linie papilarne wiersza”, wyraz, który „pod czaszką trzeszczy [...] / urwany w połowie –” (*Segmenty wiersza załadowanego do wagoników strefek objają się o stukot własnych kół podczas nużącej podróży*, P 573, 574); wśród tekstów znajdujemy Życie płciowe głosek zespolonych w wyrazy (P 578) i „wiersze wykrztuśne” ([*Po natykanii się absztraków dnia*], U 15), utwór „zalega nie tylko / napięte myśli / ale nawet żołądek” ([*Jak by tu*

wreszcie wydukać ten wiersz], P 609), zaś „w drodze do pointy / wiersz dostaje napadu kaszlu” (*Nie cierpię kiedy*, U 16). Można powiedzieć, że w tej poezji tekst „stał się mną” (*Wryrywki I*, S 492) – „jak ja tu weszłam / jak stąd wyjdę”, zastanawia się podmiot (*Wryrywki I*, S 493). Czasem pojawia się także animizacja zapisów: „robocze frazy niegotowych wierszy / kocim ruchem ocierają się o lśniącą sierść / cudzych fraz” (*robocze frazy niegotowych wierszy*], P 554); „wiersz niczym nazbyt wypasiony łabędź” (*pod ruchomym naskórkiem gleby*], P 565), „czerw albo wiersz / wiersz albo czerw” (*Hymn o zmierzchu*, H 673)²⁵.

Znikopisanie okazuje się zatem sprzężone z efektem biologicznym, jest konsekwencją „ciałożnikanania”, nakierowując uwagę na problem podmiotowej tożsamości „szarzejącego” i rozpraszanego się „ja”, wyrażanej równoległe przez medium ciała i języka. To zabieg powtarzający się w poezji kobiet, np. w lirykach Anny Kamieńskiej, Krystyny Miłobędzkiej czy Bogusławy Latawiec. Im bardziej bowiem dematerializuje się w nich opisywane ciało, tym z większą intensywnością cieleśniej ich poezja, zaznaczająca swój kreacyjny gest, stając się obrzeżem łączącym istnienie i nieistnienie²⁶. Również w poezji Koziół napisane słowo „jest *simulacrum* mojego bytu” (*chmury ciężą ku górom i ku morzu*], P 577, wyróżnienie autorki). Podmiot mógłby powiedzieć:

badam zanikający już
choć jeszcze nieco widoczny obszar samej siebie
w trakcie zanikania
i gdzież tu jest miejsce na słowo
bo niby jakie – w tym świetle – mogłoby być
(*Wryrywki I*, S 494-495)

Również w *Sprawozdaniu z końcowych chwil* pojawia się sugerowana równość: „przemijanie / zanikanie” to „ciężka próba odchodzenia / od samego siebie”, „oswajanie z tym / co obce / ale nieuchronne”, „wywłaszczanie samego siebie z własnego «ja» / z siebie / wymazywanie się z bytu” (P 559).

W poetyckich znikopisach, jak powtórzy Koziół w innych tekstach, „wszystko rozsypuje się / rozpada albo staje jak wryte / wobec niepojętości tego / co poza nami – –” (*Ty i twój świat. A ja?*, PS 426). Ale też słowa wiersza bywają jak „postawiony na sztorc / szorstki kołnierz”, chroniący przed „płynnym stanem” świata, rozmazującym jego kontury. Ochrona to marna, lecz jedynie możliwa (*W deszczu*, PS 429). Wiersze są zresztą jak „pestki deszczu” – „otwarte ku wszechrzeczy / niczym zarodki embrionu tuż przed wysiewem”, „i już sam jesteś w kropce” „projektowanego przekazu” (*Ars poetica*). *Znikopis* tematyzuje i pokazuje jak w soczewce to, co potem zajmie ze szczególną intensywnością myśli i wiersze Koziół: owo rozsypanie liter, które „odbiegają od siebie”, a wówczas „świat słowa (a więc twój świat) / rozprasza się rzednie”

²⁵Przykłady biologizacji tekstu można by mnożyć: „słowa / rzadko używane / jak szkarłupnie / czyli te wszystkie promieniste organizmy / jak rozgwiazdy / jeżowce / fossiles // drobiny szkieletu morza / szkieletu świata // kość z kości mego początku / moje i twoje stąd dotąd” (*Pocztówka z Visby*, PS 454); gąsieniczka to „partykuła / koloru podarowanej mi teraz chwili” (*Dzisiaj nie czytam gazet*], PS 456). Gdzie indziej myszka próbuje „wcisnąć na siebie mój wiersz”, a „liryczny [...] kret / [...] wlecze mrówkę otumanioną dymem-z-rymem” (*Wiersz do jednorazowego użytku*, S 489).

²⁶Więcej na ten temat pisałam w książce *Przyimiarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku*, Poznań 2016, s. 36-37.

(*Wodne motywy*, PS 418), „rozwadnia zapis” i jednocześnie rozprasza sam podmiot – „w tę jakąś kolorową plamę”, zamęt, który jest być może „wyższym porządkiem”. Do poety należy więc zadanie, by je „na nowo zespolić [...] / związać – –”. Poezja Koziół okazuje się tym samym formą sprzeciwu wobec zamętu nicości i wielkiej pustki – zgłasza: „non finito”, jak tytuł wierszy z tomiku *W płynnym stanie*. Nie jest jednak „zapisem bełkotu” – nawet przybierając formę zniko- czy brudnopisu, pozostaje heroicznym, bo świadomym swej nieuchronnej klęski, gestem zmagania z rzeczywistością, kolejną próbą jej uporządkowania, wyzwalającą, a nie likwidującą rozproszone sensy.

Inaczej bowiem niż u Krystyny Miłobędzkiej, poetki bliskiej Koziół zarówno pokoleniowo, jak i w lingwistycznym i autotematycznym nachyleniu wierszy, teksty nie są w stanie niczego utrwalić czy, jak pisze autorka *gubionego*, „trwalić”²⁷; napisany świat – odmiennie też niż u Wisławy Szymborskiej – nie ma szansy stać się „zemstą ręki śmiertelnej”²⁸. Przewartościowaniu ulega tu zasadniczy dla modernistycznego ujęcia słowa aspekt niewyraźności, ścigania zmiennej i „umykającej rzeczywistości”, który podkreślała w swojej monografii Mikołajczak²⁹. Można więc spojrzeć na znikopis jak na dziecięcą zabawkę – magiczną tablicę do pisania, na której zapisujemy wielokrotnie i bez konsekwencji kolejne przeznaczone do likwidacji frazy. Wiersz to zatem specyficznie rozumiany rękopis czy brudnopis, zakładający swą autentyczność, ale i nieostateczność – nietrwały, niepełny, urwany, nieco dziwny i niezrozumiały nie tylko niczego nie unieśmiertelnia, lecz sam zostaje skażony rozpadem w momencie powstania. Być może to „kaprys Boga” – tyle znaczeń migotliwych włączyć „w coś równie nietrwałego / jak ten dziwaczny zapis”, powie poetka w innym wierszu (*Motto 2*, PS 430); „a tak bym chciała / zamieszkać gdzieś na zawsze / choćby w słowach wiersza”, skarży się podmiot *Julowi*, świadomy, że pozostaje mu jedynie prośba: „pisz do mnie więc / na Berdyczów” (P 616).

Znikopis byłby formą niedoskonałej, ale też jedynie możliwej arspoetyki jednorazowego użytku, pozbawionej swej uniwersalnej i normatywnej roli, ograniczonej swym zasięgiem do danego, właśnie powstającego tekstu. Jakby konstrukcja wznoszonego właśnie wiersza utwierdzała świat w istnieniu, skupiając wokół siebie materię i przeciwdziałając rozproszeniu, rozrzedzeniu, dezintegracji. Dopóki poetka pisze wiersz – „mi się” pisze wiersz – dopóty ten świat/jej świat trwa. Czyni to jednak inaczej niż bohaterka tekstu Szymborskiej, mleczarka z obrazu Vermeera van Delft, która zatrzymuje świat w skrupulatnym i czułym geście nalewania mleka do dzbanka (*Vermeer z tomu Tutaj*). Podtrzymywanie istnienia przez Koziół odbywa się bowiem na innych zasadach – podmiot jej wierszy nie dąży do znieruchomienia chwili i zatrzymania czasu, lecz pragnie zagęścić materię, scalić ją, na nowo powiązać – „skupiasz się / zgęszczasz / ścieśniasz”, czytamy w *Ars poetica* – wychodząc z założenia, iż „wszystkie rzeczy do siebie powinny przylegać” (*Pochwała zeszytu w kratkę*, PS 449). Obsesyjne, a może depresyjne nawet przekonanie, że „próżno [...] wiąże słowa – –” (*Motto*, PS 453) nie oznacza jednak, że „ja” czyni to na próżno.

²⁷„Tracisz się, a mówisz że trwalisz”, czytamy w wierszu o inc. [*umarła rodząc się*]; K. Miłobędzka, *Zbierane*. 1960–2005, Wrocław 2006, s. 145.

²⁸Z wiersza *Radość pisania*; W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, Kraków 2010, s. 116.

²⁹M. Mikołajczak, *Podjąć przerwany dialog...*, s. 113.

To nadrzędny, z gruntu nowoczesny problem poezji Koziół, podejmującej w późnych tomach wysiłek powiązania rozpraszającej się materii: „podczas gdy czas rozpada się / na nierówne cząstki / [...] i kiedy świat / rozpada się na cząstki”, potrzeba związać „krawędzie od ty – / do ja”, budować wiersze-mosty, wiersze-łączniki, bo „[w]szystko co poza tym – / jakże znikome” ([*Dzisiaj nie czytam gazet*], PS 456). Jeśli przyjrzeć się zapisowi interpretowanego wiersza, uderza w nim brak wielkiej litery i kropki, a uwagę przyciągają dywizy, znaki służące do dzielenia wyrazów, przenoszonych między wersami. Stanowią one jednak także sygnały całości – łączniki, które nakazują czytać razem przecięte klauzulą wyrazy. Jedyne znaki interpunkcyjne, który podmiot zachowuje, konotuje tyleż rozproszenie, ile łączenie słów ze sobą, stanowiąc gest przeciwdziałania rozsypującej się, znikającej rzeczywistości, zarówno tej tekstowej, jak i rzeczywistej. Czytać je można jako gest intencjonalny, umacniający obecność autora, marzącego w *Ars poetica* o demiurgicznej sile:

wnosisz całego siebie w projektowany przekaz
skupiasz się
zgęszczasz
ścieśniasz
i już sam jesteś w kropce
w samym jej środku

Wersy *Znikopisu* nie urywają się w przypadkowych miejscach, wiersz pozostaje wbrew tytułowi spójny i zwarty, skupia się, zgęszcza i ścieśnia, broniąc swej esencji wbrew destrukcyjnej sile. „[Z]atają siebie w kropce tego wiersza” – powie „ja” z *Wyrzyków I* (S 490). Co zataja podmiot *Znikopisu* w łącznikach? Paradoksalnie nawołuje do „skrzykiwania słów”, które „odmawiają posłuszeństwa / nie przybiegają” ([*skrzykiwanie słów*], P 561). Co robi poetka ze „zbuntowanymi słowami”, które jej „się porozpra-”? [C]hwył[a] je za grzywę / trzym[a] mocno / [...] ustawi[a] je w czwórki / w ósemki / w pary / i ćwicz[y] je ćwicz[y] ćwicz[y] / dopóki nie d[a] sygnału / że mogą się rozejść” ([*skrzykiwanie słów*], P 561).

Podmiot („mi”) nie znajduje oparcia w boskiej gwarancji, pozostaje mu jedynie niepewność podszyta nicością i perspektywa pauzy w istnieniu – „galopująca pustka / zdyszany bieg / powrót do niebytu / prosto w czeluść bez dna / i bez echa”, którą to odległość może związać tylko „słowo za słowem” ([*dajesz mi różę*], S 475). Zostaje zaledwie „utracona łaska wiary że jest / który jest” (*Wyrzywki 5*, S 519) i właśnie ku temu „nieistniejącemu ty” nakierowuje podmiot „trwożnym gestem” „ciąciwę [...] \ strofy”. Warto więc zapytać o to, czego w *Znikopisie* nie ma, o to, co zostało wymazane, zgodnie z zasadą, że „bezsłowność” to „bezbyt” (*Wyrzywki 5*, S 520) czy cytowany wcześniej „powrót do niebytu”. W *Wielkiej pauzie* pojawia się pragnienie, by tak nachylić do siebie słowa, „żeby przestały tak odskakiwać od siebie jak oparzone”, poeta „na trwałe zespala je ze sobą”, „spokrewnia je sensami w klany grupy i strofy” (*Inaczej mówiąc*, WP 369). Wiersz postrzegany jest „niczym czarna skrzynka”, „w jego strofie / skrywa się dowód na istnienie chwili”, a wolność „sprawcy planety wiersza” to „[...] uformować ją [chwile] / zatrzasnąć w podłużnej skrzynce czarnej strofy / i zatrzymać / przytrzymać / – ale czy na zawsze? / powiedz / – na zawsze?” (*Inaczej mówiąc*, WP 370). Motyw nietrwałości powróci jeszcze w metaforze nici wiersza, „która płacze się mota i waha” ([*Na wzór jesiennego*], PS 439). Strofa może zatem „wyprzedz[ic] mnie w śmierci”,

dlatego podmiot prosi: „pobądź w świecie choćby jedną chwilę dłużej niż ja” (*Apostrofa do strofy*, P 537). Rolą twórcy jest więc scalać ten „złoty alfabet kapryśnie rozrzucony po firmamencie”, „nakłania[ć] ku sobie jego cząstki / pola / żeby zmierzał do sensu” (*Przed*, PS 446). Rozproszenie wiersza oznacza bowiem rozproszenie sensów, ale też uchwycenie jednego stanu rzeczy, stanu świata, „elips kolejnych cisz”, za którymi drzemie „ogrom” – pustki (*Przed*). W *Znikopisie* warto zwrócić uwagę właśnie na owe elipsy, na to, co niewypowiedziane, a zarazem „otwarte ku wszechrzeczy”, by raz jeszcze zacytować *Ars poetica*: na ową wolną przestrzeń po wymazaniu znikopisem fragmentów tekstu, „puste miejsca między linijkami”, „bruzdy żyzne dla przemilczeń”, uruchamiającą nieoczywistą i nieefektywną wierszową metafizykę, prowokujące do sięgania „wyżej”, „powyżej pasma zaczernionego / słowami” (*Rzut oka na twój wiersz*, PS 447).

Spójrzmy raz jeszcze na kształt *Znikopisu*, na zanikające brzegi rękopisu, mając w pamięci słowa z późniejszych *Pestek deszczu VII*: „Czasami stawiam rymy w narożnikach strofy / by utwierdzały sens lub jego zamysł / albo ażeby strzegły jego chwiejnych granic” (PS 459). Narożniki analizowanego wiersza zostają wyraźnie podkreślone, niejako zabezpieczone anaforą, instrumentacyjnie, rymowo. Tekst można by uznać też za potencjalną strofę – nie wiemy, ile podobnych fragmentów zostało już wymazane – a ta w poezji Koziół pozostaje uprzywilejowaną formą organizacji wiersza, jego podstawową jednostką, powracającą także w innych arspoetykach jednorazowego użytku, np. *Rozpinam namiot strofy* (WP 345), *Apostrofa do strofy* (P 537), *Strofowanie za pomocą strofy* (P 538). Rozpraszenie to wygaszenie istnienia, a znikopisanie to zatracanie bytu, w którym słychać już tylko „nerwowy rękopis strofy” ([*czytam*], P 540), „zanim pochłonie mnie wielkie / i niepojęte NIC” (*Wygaszanie*, S 532).

Jednocześnie jednak, co istotne, narożnikowe głoski *Znikopisu* tracą swą dźwięczność, a ich brzegowy szum wydaje się niepokojący – zostaje tylko „trwożny łopot” sonornych głosek *r*, *ł*, które podtrzymują brzmienie wiersza/istnienia. „[W]ięc wyparuje język skryty w moich wierszach / i osłupiałe staną bezdźwięczne litery” powie poetka wprost i proroczko w innym autotematycznym tekście (*Motto*, PS 453). W innym wierszu „skrzypi cisza jak śnieg / którym nicość się skrada” ([*talerz wypada mi z rąk*], P 575). Bezdźwięczne głoski prowadzą więc, niczym „blade lisy snu” z *Ars poetica*, w czeluść, niebyt, pustkę, która okazuje się – „bez echa” ([*dajesz mi różę*], S 475).

Niepozorny tekst Koziół staje się przewrotnym, bo poddającym się działaniu czasu sprzeciwem wobec rozproszenia/zanikania/wygaszania materialnego, doczesnego istnienia. Zagrożenie zostaje oswojone poprzez jego nazwanie, ujęcie w ramy wiersza, narożniki formy, która produkuje sens, nawet jeśli okazuje się nietrwała. To „wiersz do jednorazowego użytku”, by posłużyć się tytułem innego tekstu, spisany „na straty”, który „schodzi mi z oczu / jak piórko” (S 489). Czy paradoksalnie jednak nie spełnia się w nim marzenie poetki wyrażone w utworze *Ars poetica*, by „stanać w miejscu ugięcia elipsy / z której wywiną się / nowe spiralne światy”? Czytelnik staje właśnie w takim miejscu, doszukując się w wierszu tego, co eliptycznie pominięte, a jednocześnie najważniejsze, zgodnie z logiką chwytu: „wierszu / już wiem cię / Po cóż miałabym cię zapisać? / Znikaj”, powie poetka w *Suplikach (Wyrywki 2)*, S 497). Tu też znajdziemy inną jeszcze wariację na znikopis:

Obłok sam wymazuje siebie z nieboskłonu
 zaciera ślad pierwotnego kształtu
 prze
 kształca się prze
 obraża prze
 ziera znów i po chwili
 staje się czymś na kształt pierzchającego snu
 nie od odtworzenia
 (Wyrywki 6, S 524)

Podobnie w *Gamach V*: „Myśli same się myślą / wiersz się roz / wiersza” (H 683); w *Ars poetica* „blade lisy snu” blokowały „przejście / poza swój drugi kontur”; w *Wyrywkach I* „słowo wystaje poza mój kontur / stwarza poza mną wielość innobyków / wśród nich płacze się i błąka zagubione „ja” / moje-nie-moje” (S 490). Graniczność tekstu, jego autonomiczność zostaje tym samym paradoksalnie przywołana i utrzymana, problematyzując to, co znajduje się w wierszu i poza jego obrysem. Tak naprawdę nic się tu nie rozprasza, nie rozszerza, nie obraca w proch, a kontury zostają podkreślone: „wysłuchujemy się w pustkę / po słowie” (*Na odejście poety*, S 517). Ów kształt wydaje się nawet ważniejszy od treści: „daję ci ten wiersz / ale zapisz go po swoim / rozrysuj go w sobie / jego własny kontur”, powtarza poetka (*Wyrywki 5*, S 522), zapraszając w innym tekście do podążania za nią „skrajem wiersza jeszcze nie dopisanego do końca” „tam skąd nagle spada się z łoskotem / w próżnię / odzierającą z czucia i pamięci” ([*Skrajem wiersza*], P 606). Tam właśnie podmiot zapyta: „czy znikłam”?

Wiersz-znikopis wymazuje „mi się” z bytu, celowo rozpraszając podmiotowe „ja”, ale i oswojając je z nieuchronnością pustki i obcości; staje się tym samym ikoną odchodzenia, przemijania, z(a)nikania, a także indeksem rozspójniającej się podmiotowości, śladem autorefleksyjnej i psychosomatycznej zarazem tożsamości poetki. Urszula Koziół, tęskniąc „za całością i jednością bytu”, buduje swoim niepozornym wierszem jednorazową „płaszczynę porozumienia”, starając się przeciwdziałać rozpraszaniu bytu. Tylko bowiem świadomość nietrwałości, zanikania, szarości, bezdźwięczności, znieruchomienia może wyzwolić poetycki gest przeciwdziałania. Dopóki „mi się” chce pisać/scalać, świat nie zniknie całkowicie, obecny w wiązaniach i przekroczeniach konturu wiersza i bytu. Arspoetyka zyskuje w *Znikopisie* swoją specyficzną, cielesną materialność – wydostać się ze sztywnej, zretoryzowanej i uwznioślonej formy sztuki pisania pomaga autorce doświadczenie własnej materialności i przemijalności, co prowadzi do zastąpienia spiżowych pomników ich niedoskonałymi zastępnikami – „znikopisami”.

SŁOWA KLUCZOWE:

współczesna poezja kobiet

ars poetica

c i e l e s n o ś ć

URSZULA KOZIOŁ

autotematyzm

ABSTRAKT:

Przedmiotem interpretacji jest *Znikopis* Urszuli Koziół, niewielki utwór z tomu *Wielka pauza* (1996), czytany na tle wiersza *Ars poetica* i późnej twórczości Urszuli Koziół. Staje się on formą arspoetyki jednorazowego użytku, pozbawionej swej uniwersalnej i normatywnej roli i ograniczonej swym zasięgiem do danego, właśnie powstającego tekstu, który zyskuje specyficzną, cielesną materialność. „Znikopisanie” zostaje tu sprzężone z efektem biologicznym, jest konsekwencją „ciałoznikania”, nakierowując uwagę na problem psychosomatycznie rozumianej tożsamości rozprasającego się „ja”, wyrażanej równolegle przez medium ciała i języka.

NOTA O AUTORZE:

Joanna Grądział-Wójcik – literaturoznawczyni, prof. UAM w Zakładzie Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu Instytutu Filologii Polskiej. Zajmuje się historią literatury i sztuką interpretacji, przede wszystkim polską poezją XX i XXI w., ostatnio zwłaszcza tą pisaną przez kobiety. Autorka książek *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy* (Poznań 2001), *Przestrzeń porównań. Szkice o polskiej poezji współczesnej* (Poznań 2010), *„Drugie oko” Tadeusza Peipera. Projekt poezji nowoczesnej* (Poznań 2010), *Przymiarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku* (Poznań 2016), *Zmysł formy. Sytuacje, przypadki, interpretacje polskiej poezji XX wieku* (Kraków 2016).