

MAŁGORZATA
MIKOŁAJCZAK

ąć przerwany dialog



o poezji Urszuli Koziół



universitas

podjąć przerwany dialog
o poezji Urszuli Koziół

MAŁGORZATA
MIKOŁAJCZAK

podjąć przerwany dialog

o poezji Urszuli Koziół

Kraków

Książka dotowana przez Komitet Badań Naukowych

© Copyright by Małgorzata Mikołajczak and Towarzystwo
Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS,
Kraków 2000

ISBN 83-7052-706-X
TAiWPN UNIVERSITAS

Opracowanie redakcyjne
Izabella Sariusz-Skańska

Projekt okładki i stron tytułowych
Ewa Gray



ks 2 154 572

1. 21-31.00

Mojemu mężowi, Markowi

Wprowadzenie

Próba rozpoznania idiolektu poetyckiego Urszuli Koziół

1. „Anekumena podejrzanych planet”

...chcąc nie chcąc,
musisz nam być wysondowana
nadasz li się na pastwę
czyli się nie nadasz
anekumeno podejrzanych planet...

(*Łowy na oblubienicę* LO 49)¹

Fragment z wiersza *Łowy na oblubienicę* niech posłuży tu jako pretekst i metafora. Poezja Urszuli Koziół to „anekumena podejrzanych planet”, to obszar nieznany. Nazwisko poetki, obecne w szkolnych podręcznikach, wymieniane obok Szymborskiej, Świrszczyńskiej, Poświatowskiej czy Lipskiej, bywa (zwłaszcza w opracowaniach najnowszych) przesuwane na margines zjawisk poetyckich, a jej bogata, istniejąca od ponad czterdziestu lat, twór-

¹ W książce stosuję następujące skróty dla tytułów tomików Urszuli Koziół: GK – *Gumowe klocki*, Wrocław 1957; WRK – *W rytmie korzeni*, Wrocław 1963; SP – *Smuga i promień*, Warszawa 1965; LO – *Lista obecności*, Warszawa 1967; PW – *Poezje wybrane*, Warszawa 1968; WRS – *W rytmie słońca*, Kraków 1974; WW – *Wybór wierszy*, Warszawa 1976; PW (II) – *Poezje wybrane (II)*, Warszawa 1985; Ż – *Zalnik*, Kraków 1989; PS – *Postoje słowa*, Wrocław 1994; WP – *Wielka pauza*, Kraków 1996; WN – *Wiersze niektóre*, Warszawa 1997.

czegoś nie doczekała się jak dotąd całościowego monograficznego ujęcia.²

Tymczasem łowy krytyków na „anekumęnę podejrzaných planet” trwają od czasu wydania w 1963 roku drugiego tomiku wierszy Urszuli Kozioł, zatytułowanego *W rytmie korzeni*. „Od bardzo dawna – pisał po ukazaniu się książki Jacek Trznadel – nie czytałem debiutu poetyckiego, który byłby tak interesujący.”³ „Rewelacyjnym” nazwał go w tytule swojej recenzji Stanisław Dan.⁴ W podobnym tonie wypowiadali się także inni krytycy. Ich przychylnie komentarze towarzyszyły ukazującym się w niedługich odstępach czasu kolejnym zbiorom wierszy zatytułowanym: *Smuga i promień* (1965)⁵, *Lista obecności* (1967), *Poezje wybrane* (1968), *W rytmie słońca* (1974), *Wybór wierszy* (1976).

W latach 1965–76 Urszula Kozioł niemal jednogłośnie okrzyknięta została jedną z najlepszych poetek współczesnych.⁶ Nie na długo, bowiem od połowy lat 70. entuzjazm krytyków wygasa. Zmienia się częstotliwość publikowania poetyckich tomików, a wraz z nią – przeobraża się typ dominującej konstrukcji monologu lirycznego. Wiersze z lat 60. i utwory powstające aktualnie reprezentują dwie odmienne poetyki, dwa różne typy

² Trzeba przy tym pamiętać, że autorka *Listy obecności* jest cały czas aktywna w życiu literackim. Bardzo dużo pisze i publikuje, ogłasza swoje wiersze na łamach „Dekady Literackiej”, „Arkusza”, „Kresów”, „Tygodnika Powszechnego”, „Kwartalnika Artystycznego”, miesięcznika „Śląsk” i innych czasopism. Ostatnie lata przyniosły cztery zbiorki jej poezji: *Żalnik* (1989), *Postoje słowa* (1993), *Wielką pauzę* (1996) oraz *Wiersze niektóre* (1997). Już po napisaniu tej rozprawy ukazał się tomik najnowszych wierszy Urszuli Kozioł *W płynnym stanie* (Kraków 1998).

³ J. Trznadel, „...powtórzę ciębie dalej...”, w: *Różne trzecie. Szkice o poezji współczesnej*, Warszawa 1966, s. 267.

⁴ S. Dan, *Rewelacyjny debiut*, „Twórczość” 1963, nr 8, s. 50–51.

⁵ Warto tu odnotować opinię J. Przybosia, który w recenzji *Smugi i promienia*, zatytułowanej *Poetka prawdziwa*, napisał: „objawił się nam nowy talent poetycki” („Tygodnik Kulturalny” 1965, nr 49).

⁶ „Wartość tych wierszy – pisał w roku 1967 S. Barańczak – ich jednogłośnie uznana pozycja na tle nie najuboższej przecież w wybitne osiągnięcia poezji polskiej, wydaje się dziś rzeczą oczywistą, nie podlegającą jakimkolwiek zakwestionowaniu” (*Pomiędzy niestałym, czyli poezją Urszuli Kozioł*, „Odra” 1967, nr 12, s. 31).

wypowiedzi poetyckiej. Najogólniej i w największym uproszczeniu można powiedzieć, że zauważalną zmianę wyznacza wydłużenie i sprozaizowanie formy wierszowej. W najnowszych tomikach: *Żalniku* (1989), *Postojach słowa* (1994), w mniejszym stopniu – w *Wielkiej pauzie* (1996) długie poematy współlistnieją z formami krótkimi, oszczędność słowa graniczy z wielosłowiem, a poetyckość z kolokwializmem. Tak jak jeszcze w latach 60. nazywano tę twórczość „jednolitą w sposobie przekazywania treści”⁷, tak obecnie wydaje się dominować opinia, według której poezja ta „nie ma wyraźnej dominanty artystycznej. Nie ma łatwo rozpoznawalnego idiolektu – języka »własnego«.”⁸

Rzeczywiście, twórczość liryczna Urszuli Koziół nie poddaje się jednoznacznym klasyfikacjom, wymyka ocenom. Sytuuje się – jak można sądzić – na przecięciu wielu nurtów i programów literackich.⁹ Jacek Łukasiewicz, krytyk, który od początku towarzyszy drodze poetyckiej wrocławskiej autorki, zauważa, że

Poezja Koziół żąda ogólności, ale i tego, by interpretacja była tylko „tymczasem”, jedynie próbą chwilowego znalezienia „tak”. Próba, a nie szufladka. Nie dać się włożyć do żadnej szufladki: freudyizmu, socjologii, generacji... Trzeba się umieć umiejętnie wywinąć.¹⁰

Nieprzypadkowo tak ważny w liryce Urszuli Koziół jest motyw zagrożenia i – związany z nim – ucieczki, pogoni. Nieprzypadkowo też towarzyszy tej wypowiedzi świadomość ciągłego osaczenia – przez czas, przez innych, przez ustatyczniające słowo. Owa swoista proteuszowość wynika nie tylko z obawy przed

⁷ Określenie R. Matuszewskiego, „Rocznik Literacki” 1965, s. 48. Podobnie oceniał tę poezję S. Barańczak, pisząc o „określonym typie postawy światopoglądowo-moralnej, któremu z rzadko spotykaną konsekwencją podporządkowują się wszystkie płaszczyzny tej wypowiedzi” (*Pomiędzy niestałym...*, op. cit., s. 31).

⁸ A. Legeżyńska, *Wiersze, które należy czytać wolno*, „Arkusz” 1994, nr 7, s. 10.

⁹ Wśród etykietek, którymi określano tę twórczość, znalazły się takie, jak: poezja wyobraźni, poezja lingwistyczna, kobieca, refleksyjna, telluryczna etc. Sporo wątpliwości przysparza także próba przypisania poetki do określonej grupy pokoleniowej.

¹⁰ J. Łukasiewicz, *Człapy, w: Republika mieszkańców*, Wrocław 1974, s. 114–115.

uproszczeniem czy interpretacyjnymi nieporozumieniami. Wydaje się stanowić raczej jeden ze sposobów istnienia tej poezji, trafnie opisany przez Stanisława Barańczaka¹¹, a wyrażający się w pragnieniu bycia stale „pomiędzy”; istnienia nieuchwytnego i nie dającego się utrwalić w żadnych kształtach i formach.

Gdy ślad postawię
już mam ich na karku

– skarży się podmiot liryczny w autotematycznym wierszu *Harce po bieli* (LO). Dlatego sztuką jest umknąć pogoni; będąc obecną, nie pozwolić się ująć. Osaczonej bohaterce wiersza udaje się zmylić ślad. Gdy zbliża się goniąca sfera,

wtedy upatrzeć muszę blisko człapy
człapy tak wielkie
że na czubkach palców
mogę w nich umknąć niezauważalna.

Dla Jacka Łukasiewicza człapy są przedmiotem czarodziejskim, który „pozwala wymknąć się, wywinąć, zachować swoją osobowość zmilczaną i przez to wyprzedzić”¹². Pełnią podobną rolę jak inne baśniowe rekwizyty w wierszach Urszuli Koziół: siedmiomilowe buty, czarodziejski pierścień i czapka niewidka. Ów motyw niesie jednak głębsze znaczenie, które oświetla nie tylko sytuację osoby mówiącej w cytowanym wierszu, ale postawę podmiotu całej poezji Urszuli Koziół. „Człapy” to pseudonim „bycia pomiędzy”, to metafora otwarcia na wielość niewykryształizowanych znaczeń; gotowość trwania między gadulstwem i milczeniem, długą formą poematową a miniaturą. To także sposób istnienia nieuchwytnego, które pozwala nakładać maski, kostiumy i ukrywać się między g ł o s a m i c u d z y m i. Wywiedzioną z wiersza filozofia „człapów” zakłada przeciw, że bezpiecznym można być tylko w cudzej stopie. Goniący stracili ślad,

¹¹ Por. S. Barańczak, *Pomiędzy niestałym, czyli poezja Urszuli Koziół*, op. cit.

¹² J. Łukasiewicz, *Człapy*, w: *Republika...*, op. cit.

a ja tymczasem już jestem daleko
a ja bezpiecznie
z cudzej stopy zsiadam
i dalej wiodę co otwierałam wcześniej
kończę gdzie indziej
swoje wciąż to samo

(*Harce po bieli* LO 25)

2. Podjęty dialog

Zdarza się, że czyjeś dzieło uzyskuje w kimś innym zupełnie szczególną wartość, wywiera wpływ, którego skutki nie dają się przewidzieć, a często bywają nie do wykrycia. Wiadomo z drugiej strony, że takie pochodne działanie jest podstawą wszelkiej twórczości.

Paul Valéry

2.1 „Cudze głosy”

W poszukiwaniu „cudzych głosów” trzeba wrócić do samych początków tej twórczości i do pierwszego, odnotowanego debiutu. Rok 1963 – rok wydania zbioru uznanego przez samą autorkę za „początek świadomej pracy nad tekstem”¹³ i przez krytyków za debiut – nie jest faktyczną datą debiutu Urszuli Koziół. Początki jej drogi poetyckiej sięgają bowiem dziesięć lat wstecz, pierwszej połowy lat pięćdziesiątych.

W roku 1953 na łamach czasopisma „Sprawy i Ludzie” ukazuje się pierwszy wiersz *Już jesień*. W latach 1953–57 poetka publikuje swoje wiersze w czasopismach: „Nowe Sygnały”, „Poglądy”, „Życie Uniwersytetu”, „Walka Młodych”. Jej pierwszy tomik poetycki – arkusz *Gumowe klocki* – ukazał się w roku 1957. Debiutancki zbiorek pozostał niezauważony. „Nie zapowiadał – jak pisał badacz – ani późniejszego kierunku rozwoju jej twór-

¹³ U. Koziół, *Sposobem drzewa*, w: *Debiuty poetyckie 1944–1960*, Warszawa 1972, s. 512.

czości, ani też nie wyróżniał się niczym szczególnym na tle licznych debiutów w latach 1956–1958.”¹⁴

Jeśli zamieszczone w *Gumowych klockach* wiersze jeszcze nie w pełni zwiastują talent, który objawiły późniejsze utwory, to z pewnością wyznaczają drogę rozwoju poetyckiego; są załączkiem tych poetek, które staną się bliskie autorce kolejnych zbiorów. Jak się okazuje, poezja Urszuli Koziół już od debiutanckiego arkusza nosi wyraźne ślady fascynacji autorami i bohaterami literackimi.¹⁵ Nie bez powodu od początku słyszano w tych wierszach głosy dawnych twórców. Żadnemu debiutującemu w tym czasie poecie nie przypisywano chyba tylu i tak różnorodnych patro-nów (znaleźli się wśród nich: Kochanowski, Norwid, Leśmian, Staff, Jastrun, Różewicz, Szymborska).

Tradycja, silnie obecna u początków drogi twórczej, powraca w sposób manifestacyjny – dojrzałszy i ciekawszy artystycznie – w ostatnich tomikach. W *Żalniku* realizuje się w postaci cytatów, parafraz, aluzji, stylizacji. *Wielką pauzę* nazwano „dwudziestowieczną »Odą do przeszłości«”¹⁶. Autorka właśnie w tradycji poszukuje ocalenia przed „wielką pauzą” – synonimem przerwania ciągłości dziejów, odejścia od kulturowych korzeni.

¹⁴ S. Burkot, *Spotkania z poezją współczesną*, Warszawa 1977, s. 219. Podobną opinię wypowiada S. Jaworski: „Tych kilka lat pozwoliło Urszuli Koziół osiągnąć taką dojrzałość filozoficzną i poetycką, że jej załączków z trudem przychodzi szukać we wczesnych wierszach (...) Jej poezja lat 1953–57 była sentymentalna i jednowymiarowa, zamknięta w swojej dosłowności. Różewiczowska moralistyka (np. *Podróż*) sąsiadowała tutaj ze skłonnością do żartobliwej i kokieterijnej pointy w stylu Jasnorzewskiej (...) Z późniejszą twórczością łączy te wiersze głównie umiłowanie przyrody i umiejętność ratowania niekiedy wiersza od groźby banału filozoficzną pointą” (*Wybitne zjawisko poetyckie*, w: Kajtoch, Skórnicki, *Debiuty poetyckie 1944–1960*, Warszawa 1972, s. 513). Obaj pi-szący nie zwrócili jednak uwagi na to, że już w *Gumowych klockach* zaznacza się postawa decydująca o późniejszych wyborach poetyckich Urszuli Koziół.

¹⁵ O dialogach poetki z Kochanowskim, Norwidem, Staffem i innymi po-
etami pisze I. Maciejewska: „Było to widoczne w młodzieńczych utworach *Gumowych klocków*. I jest widoczne – dojrzałej, ciekawiej artystycznie – w kolej-
nych zbiorach poetyckich, w których toczy się ten niezwykły dialog, świadczą-
cy o świadomym zakorzenieniu w przeszłości. Dialog z myślą przeszłości, z jej
wyobraźnią i konwencjami artystycznymi” (*Poezja jako odpowiedzialność za świat*,
„Literatura” 1974, nr 4, s. 5).

¹⁶ J. Grądział, *Pod namiotem poezji*, „Arkusz” 1997, nr 2, s. 8.

Na kilkudziesięciu stronach tomiku zgromadzona została wielowiekowa historia śródziemnomorskiej tradycji, od mitycznych bohaterów i antycznych poetów, przez włoskie odrodzenie, XIX-wieczną sztukę i filozofię, aż po Picassa i Marlenę Dietrich. Dlatego panuje tu duży gwar; Musil przechadza się pod rękę z Wittgensteinem, szapoklak Flauberta miga obok piramidy Cheopsa, w ogrodzie tłoczy się Renoiry, Monety, Manety i Sisleye.¹⁷

Szczególnie silnie manifestowana tradycja zaznacza się w cyklu zatytułowanym *Temat klasyczny*. Poetka posługuje się tu aluzją, cytatem, parafrazą. Nawiązując do przekazów kultury, tworzy własne interpretacje, polemiczne wobec utrwalonych odczytań, lub traktuje dzieło pretekstowo, wybierając z niego pewien szczegół (np. postać, miejsce, słynną frazę lub niedopowiedzenie), który staje się impulsem do dalszych rozważań. Prowadzi przy tym dialogi ze zmarłymi poetami, bawi się tradycją uwspółcześniając monolog Kirke, reinterpreterując mit Odyseusza. Wypełniając miejsca puste, łączy realność z baśnią i legendą. W kręgu jej poetyckich wędrówek po świecie sztuki mieszczą się także nawiązania do artystycznych przekazów niewerbalnych, głównie malarstwa.

Jak widać, obszar uprawianej przez Urszulę Kozioł poezji to nasycona kulturowo przestrzeń intertekstualna. „Anekumena podejrzanych planet” okazuje się zasiedlona głosami dawnych i nowych twórców.

2.2 W stronę neoklasycyzmu

Stałym i najczęściej przywoływanym elementem światopoglądu poetyckiego Urszuli Kozioł jest zagadnienie dziedzictwa kulturowego oraz przekonanie o nierozzerwalnym związku współczesnej kultury ze światem myśli i sztuki dawnych pokoleń. „Bez znajomości klasyki – przyznaje poetka – głębsze zrozumienie sztuki współczesnej jest chyba niemożliwe.”¹⁸ W swojej refleksji poetologicznej wielokrotnie podkreśla związki z trady-

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ U. Kozioł w wywiadzie udzielonym W. Wiśniewskiemu, *Tęgo nie dowiedzie się w szkole*, op. cit., s. 128.

cją, np. z poezją Safony, Kochanowskiego, Norwida, Leśmiana, Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i innych.

Oni tu byli – mówi w ankiecie „Pisarz i tradycja” – uprzedzili moje wejście w czas. Zastałam ich, zastaliśmy się wzajemnie, bo pewne teksty wydawały się czekać na to, żebym ja właśnie je przeczytała, i przemawiają do mnie nadal tak natarczywie, że niekiedy wiodę z nimi przez własne wypowiedzi poetyckie dalszą rozmowę.¹⁹

Owa „dalsza rozmowa” trwa nieprzerwanie od momentu debiutu.

Trzeba pamiętać, że nie tylko Urszula Koziół, także wielu innych poetów debiutujących około roku 1956 zwróciło się w stronę tradycji. Powrót do klasycyzmu zauważyć można m.in. u Grochowiaka, Brylla, Herberta, J. M. Rymkiewicza. Janusz Sławiński, analizując ewolucję poezji polskiej po roku 1956, pisze o niesłychanym rozruchu wielu naraz tradycji poetyckich, jaki nastąpił w tym okresie:

Przeszłość [literacka – przyp. MM] stawiała się otwartym porządkiem wartości, w którym wszystko pozostaje potencjalnie dostępne dla dzisiejszego poety, i tylko od jego swobodnych decyzji zależy, co z tych wartości ulegnie aktualizacji. Tradycje popadły jakby – w równouprawnienie: okazywało się, że znajdują się one w jednej odległości od współczesnego pisarza, który nie musi jednoznacznie między nimi wybierać, lecz może całkiem samowolnie kontaminować je w swojej mowie. Zjawisko to trafnie nazwał Kazimierz Wyka, pisząc o „tradycji synkretycznej” jako układzie odniesienia dla inicjatywy młodych wtedy poetów.²⁰

Wśród programów i postaw teoretycznych, nazwanych przez Sławińskiego „apelem do tradycji”²¹, szczególnie interesującą i najbardziej dyskutowaną była propozycja Jarosława Marka Rymkiewicza, podjęta także przez Ryszarda Przybylskiego. W zbiorze

¹⁹ Cyt. za: I. Maciejewska, *Poezja jako odpowiedzialność...*, op. cit.

²⁰ J. Sławiński, *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980*, w: *Teksty i teksty*, Warszawa 1991, s. 104.

²¹ W artykule *Próba porządkowania doświadczeń*, w: *Teksty...*, op. cit., s. 94.

rze programowych wypowiedzi i manifestów *Czym jest klasycyzm* (1962) Rymkiewicz formułuje swoje pojmowanie tradycji i, wywodząc się od Thomasa S. Eliota, koncepcję poezji jako całości żyjącej, która obejmuje wszystkie utwory poetyckie, kiedykolwiek napisane, integruje liryczne idiomy różnych epok. Jedność kultury zapewnia wywiedziona z psychologii Junga wspólnota symboli i archetypów. Poeta w nawiązaniu do Eliota twierdzi, że nasza pamięć sięga wstecz, jest częścią pamięci rodzaju ludzkiego. To ona stwarza człowiekowi mityczny porządek wartości, współistniejących w wiecznym *illo tempore*.²² Symbole, topika, wzory obrazowania utrwalone w tradycji wyrażają treści pozaczasowe, zakorzenione w najgłębszych pokładach kultury; stanowią o wspólnocie i umożliwiają dialog ponad stuleciami.

Klasycyzm – pisze Rymkiewicz – to nieustanna walka o swoje miejsce w kulturze, a więc w czasie teraźniejszym, to nieustanna świadomość, że czas przeszły jest czasem teraźniejszym, świadomość, że nie ma idiomu poetyckiego czasu minionego i czasu teraźniejszego, bo jest jedno wielkie morze języka poetyckiego poza czasem, to wreszcie nieustanne projektowanie siebie i innych w przyszłość.²³

Przedstawiona propozycja – „teoria irracjonalistyczna, zdecydowanie sympatyzująca ze spirytualizmem, nawiązująca do magicznej koncepcji poezji i magicznej roli poety”²⁴ – ma niewiele wspólnego z tradycyjnie pojmowanym klasycyzmem. Raczej wydaje się reinterpretować definicje sztuki o charakterze klasycystycznym i podważać dychotomiczny, tradycyjny podział na klasycyzm i romantyzm czy nieklasycyzm wraz z zespołem kategorii mieszczących się po klasycznej stronie systemu opozycji.²⁵ „Jakiż to klasycyzm – dziwi się krytyk –

²² Por. także M. Eliade, *Sacrum i profanum*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 77.

²³ J. M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm*, Warszawa 1962, s. 175.

²⁴ J. Kwiatkowski, *Magia poezji, (O poetach polskich XX wieku)*, Kraków 1995, s. 300.

²⁵ Ten podział rygorystycznie stosowany uważa R. Przybylski za „dzieło umysłu arbitralnie strukturyzującego postawy światopoglądowe” i nazywa go „jednym z najbardziej żywotnych mitów w dziejach nowszych poglądów este-

który racji swych szuka w ciemnych, tajemniczych, niezbadanych głębinach?"²⁶

Dzięki szkicom Rymkiewicza i Przybylskiego taki neoklasyzm (raczej opcja światopoglądowa niż nurt historycznoliteracki) należał do najbardziej dyskutowanych kwestii literackich w latach sześćdziesiątych. „Cała ta koncepcja wydaje się i bardzo współczesna, i bardzo płodna, i być może – bardzo potrzebna”²⁷ – twierdzono w owym czasie. I choć sam twórca owej „płodnej teorii” odszedł od niej w swojej praktyce poetyckiej, to podjęte przez niego pomysły w sposób znaczący oddziaływały na tych poetów, dla których klasycyzm stał się „jedną z najbardziej nowatorskich przygód poetyckich naszego stulecia”²⁸, na twórczość Herberta, Zadury, a także – Urszuli Koziół.

W przypadku wrocławskiej pisarki trudno przesądzać o wpływach czy świadomych zależnościach, niemniej jednak pewne analogie nasuwają się w sposób oczywisty. Jej poezja, przesycona głosami „dawnych poetów”, początkowo stylizatorska, bardziej tradycjonalistyczna niż klasycystyczna – swoim dojrzałym kształtem wydaje się realizować założenia, które Rymkiewicz pragnął przenieść na grunt praktyki poetyckiej. Dla autorki wierszy pisa-

tycznych”. Po roku 1918, gdy klasycyzm wkroczył w tajemniczą sferę mitów i snów, w irracjonalną krainę archetypów, wykorzystując techniki poetyckie romantyzmu i surrealizmu, wszystkie te tradycyjne określenia straciły po prostu sens – twierdzi Przybylski. Nowe pojęcie klasycyzmu wywodzi od manifestu Iulme’a *Romanticism and Classicism* (1913). Tekst ten, jego zdaniem, otwiera nowy etap w dziejach teorii estetycznych dwudziestowiecznego klasycyzmu. Czyni z klasycyzmu poetykę otwartą, korzystającą z doświadczeń wielu poetek i szkół. Do takiej postawy nawiązał Eliot (*To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 214).

²⁶ J. Kwiatkowski, *Magia poezji...*, op. cit., s. 300. Por. także bardzo podobną ocenę J. Błońskiego, który nazywa Rymkiewicza „romantycznym klasykiem” i wskazuje na myśl niemieckich filozofów romantycznych, zasilającą jego teorię. „Programowy gmach, który z takim rozmachem wystawił Rymkiewicz, fasadę ma istotnie klasyczną. Rządzi nią bowiem dostojna zasada naśladownictwa. Jeśli jednak podnieść wzrok, odsłonią się gotyckie maskarony i romantyczne wieżyczki...” – dowodzi krytyk (*Czym był, czym mógł być klasycyzm*, w: *Odmarz*, Kraków 1978, s. 123–143).

²⁷ J. Kwiatkowski, *Magia poezji*, op. cit., s. 330.

²⁸ R. Przybylski, *Polska poezja klasyczna po roku 1956*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 4, s. 508.

nych „w rytmie korzeni” istotne jest bowiem sięganie po „dobro wspólne”, uwzględniające wiele perspektyw historycznoliterackich i sytuujące się w obszarze kulturowego dziedzictwa. Dorobek kultury śródziemnomorskiej łączy się tu ściśle z polską tradycją romantyczną, z koncepcjami Bergsona, refleksją Valéry’ego, Junga, Eliota i egzystencjalistów. Do najważniejszych wyróżników postawy neoklasycystycznej, obecnej w twórczości Urszuli Kozioł, należą:

1. dążenie do ładu i harmonii, „świata integralnego”;
2. koncepcja czasu cyklicznego i rytmu wiecznych powrotów, której w warstwie metaforycznej odpowiada figura koła;
3. katastroficzna obawa przed zagrożeniem cywilizacji;
4. podkreślanie ciągłości kultury i – wypływające zeń – poszukiwanie więzi i dialogu;
5. przypisywanie poecie i poezji roli szczególnej, związanej tyleż z greckim *melos*, co z romantycznym śpiewem i harmonią;
6. nawiązywanie do archetypów i symboli kulturowych;
7. obecność mitu arkadyjskiego i świadomości „wzgnania z mitu”; a wreszcie – 8. sięganie po style i sposoby wyrażania kanonizowane przez tradycję, po tradycyjne formy gatunkowe i wersyfikacyjne, także po aluzję, cytat, parafrazę, pastisz.

Tak pojmowany neoklasycyzm czy klasycyzm współczesny²⁹ mieści się w idiomie konwencjonalnym współczesnej poezji, wiąże z postawą szacunku dla przeszłości i ideałów humanistycznych.

²⁹ We współczesnych badaniach literackich oba pojęcia funkcjonują wymiennie. A. Nasiłowska, autorka hasła „klasycyzm” w *Słowniku literatury polskiej XX wieku* (pod red. A. Brodzkiej, M. Puchalskiej, M. Semczuk, A. Sobolewskiej, E. Szary-Matwieckiej, Wrocław 1992, s. 454) stosuje ten termin, podobnie jak R. Przybylski i J. M. Rymkiewicz, dla określenia tych samych zjawisk w literaturze, które M. Głowiński nazywa „neoklasycyzmem” (*Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 310–311). Natomiast T. Witkowski jako synonimu „neoklasycyzmu” używa sformułowania „klasycyzm współczesny” (*Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, pod red. J. Krzyżanowskiego, Cz. Hernasa, t. 2, Warszawa 1985, s. 19). Odpowiednikiem terminu wydaje się też pojęcie „idiomu konwencjonalnego”, proponowane przez Z. Jarośnińskiego (*Wypowiedź poety współczesnego*, w: *Postacie poezji*, Warszawa 1985, s. 205–206). W dalszej części książki dla uniknięcia nieporozumień w odniesieniu do poezji Urszuli Kozioł posługiwane się będę wyłącznie terminem „neoklasycyzm”.



2.3 „Lękam się wypowiedzieć imię twoje różo...”

Poezja jest dla Urszuli Kozioł, podobnie jak dla Eliota, Rymkiewicza, nieustanną repetycją wzorców przeszłości.

Są takie utwory – pisze – które pozwalają nam dzisiaj przeżywać treści poetyckie dzieł odległych w czasie i przestrzeni z taką samą prawie intensywnością, z jaką mogły być przyjmowane w chwili ich powstania. Zatem nie sposób pominąć faktu, że częstokroć musimy uznać za współczesne także i to, co powstałe przed wiekami, pod obojętną szerokością geograficzną, jest przeżywane teraz, aktualnie, jako twór żywy, nośny i wciąż nam współtowarzyszący.³⁰

Wymownym symbolem ponawiania doświadczeń czasu minionego jest w tej poezji róża. Zestawiona z *chlebem, słońcem, wodą, solą* (*Pozdrowienie róży* WRK 42) przestaje być nazwą własną, staje się znakiem życia i trwania; symbolizuje wyższe potrzeby ducha – miłość i piękno. „Lękam się wypowiedzieć twoje imię różo” – oświadcza podmiot w *Pozdrowieniu róży* (WRK 42). Lęk przed nazwaniem to lęk przed sprofanowaniem, uosobieniem nienazwanego, bo przecież to, co niewypowiedziane, najlepiej oddaje istotę rzeczy.

W innym wierszu kwiat jest różą z ody Ronsarda, a zarazem uobecnieniem pełni chwili, wypełnieniem czasu zdarzeń. Kommentując utwór, poetka opowiada o rozmowie, która

zupełnie się nie kleiła. W pewnej chwili on powiedział do dziewczyny *mignon*. To przypomniało mi pierwszą linijkę z ulubionych przeze mnie w szkole wierszy Ronsarda, którego poznałam na lekcjach francuskiego w gimnazjum. Powiedziałam na głos początek wiersza. I już recytowaliśmy go dalej wspólnie. Potem zaczęliśmy przypominać sobie fragmenty utworów innych pisarzy. Okazało się, że coś nas łączy. I właśnie to wydaje mi się niezmiernie ważne: że – mimo wszelkich zastrzeżeń i komplikacji wynikających z tych pojęć – istnieje dzięki kulturze pewna wspólnota przeżyć lub przynajmniej możliwość takiej choćby wspólnoty odbioru, że będąc gdzieś

³⁰ U. Kozioł, *Niepokoje otoczenia*, „Odra” 1969, nr 9, s. 53–54.

kolwiek w świecie, możemy się odwoływać do czegoś, co na łączy, co jest wspólne.³¹

W dojrzewaniu róży czas zostaje wstrzymany. Dynamiczny opis rozkwitania z wiersza *Ta róża* (WP 49) staje się sposobem uchwycenia istoty rzeczy, utrafienia „w samo sedno tej chwili”. Tylko tak można dotrzeć do tajemnicy.

Kwiat z poezji Urszuli Koziół wydaje się być tym samym, o którym pisał Rymkiewicz:

Czegóż więc bronili, co ocalali, ocalając, jak Daniel Naborowski, sławny czasu swego poeta, różę? Czymże jest owa róża, wydarta światu (...) Jest pięknym przedmiotem kultury. Jest różą Safony. Choć się wśród zimy rozwiała, jest różą zerwaną na łąkach Pierii. (...) Wielokrotnie ocalana, odejmowana światu i czasowi, a przeto światu i czasowi (bo zmianie) oddawana różą Naborowskiego i Jastruna stała się symbolem wierności wobec tych, którzy będą ją obalać, gdy nas tu nie będzie. Jest więc, będąc symbolem wytrwałej miłości, symbolem trwałości, i jest, będąc zmianą samą, symbolem zmiany. Wolno nam więc w niej widzieć także i symbol jedności wszystkich czasów (...) Ocalając różę, ocalali jednak to wszystko: i różę, i wiersze niegdyś zapisane, i wiersze, które kiedyś zapisane będą. Ocalali bowiem jedność wszystkich czasów. Powiedzmy prościej: ocalali jedność czasu.³²

W wierszu *Sobie na urodziny* (Ż 27) Urszula Koziół powie:

połóż różę na naszym wczoraj
połóż różę
na twoim jutrze beze mnie

Współczesny świat, który „ma tyle samo szans, żeby urytmizować się w harmonię, co w zgrzyt”³³, w przekonaniu poetki staje się tym ostatnim. Tradycyjny system ocen i wartości odchodzi w przeszłość.

³¹ U. Koziół w wywiadzie udzielonym W. Wiśniewskiemu, *Tęgo nie dowiedzie się w szkole*, op. cit., s. 121–132.

³² J. M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm...*, op. cit. s. 76.

³³ U. Koziół, „...do każdego wiersza”, „Poezja” 1969, nr 2, s. 33.

Oto mój drzewny świat w powolnej smudze
zachodzi czyniąc plac obiecanemu

– zapisuje Urszula Kozioł w *Przedpowitanium* (SP 41). Wie, że przed ludzkością staje „nowa era niepodobna do niczego co było dotąd...” (*Wielka pauza*, WP 5). Jej obawom towarzyszy świadomość przerwania ciągłości dziejów. „Tracę głowę w przerwanej zbyt gwałtownie przerwanej sztafecie pokoleń” – powie w *Wielkiej pauzie*, a w zakończeniu wiersza doda:

Muszę uchwycić się czegoś co dobrze mi znane
co urzekło mnie i nadawało sens
odchodzącemu temu właśnie mojemu czasowi.

Jedynym sposobem na zachowanie ciągłości kultury, a wraz z nim ocalenie poczucia tożsamości, jest „pielęgnowanie róży” – podtrzymywanie tradycji.

Z uporczywą wręcz determinacją – tłumaczy poetka – staram się podkreślać ważność więzi i związków zarówno z europejską kulturą, która ukształtowała i mnie i moich przodków, jak i z własną tradycją narodową. Chodzi mi o problem zachowania własnej tożsamości ukształtowanej przez te właśnie kultury, o zachowanie ciągłości, która na skutek różnorakich uwarunkowań historycznych i politycznych, jakim dzisiejszy świat podlega, wydaje mi się zagrożona.³⁴

Podjęcie przerwanej „wielką pauzą” dialogu – projektowanie skończonej historii człowieka na tło rytmu nieskończonych powtórzeń, które zażegnają chaos – to twórczy imperatyw. Jedyna szansa, aby przetrwać w świecie zagrożonym katastrofą.

3. Podsumowanie i szkic perspektyw badawczych

Poezja Urszuli Kozioł wyrasta tyleż z własnych doświadczeń i przemyśleń, co z koncepcji literackich i filozoficznych, które oddziaływały i nadal oddziałują na współczesną poezję. Podob-

³⁴ U. Kozioł, *Nawet jeśli jest to wołaniem na puszczy*, wstęp do: PW (II), s. 10.

nie jak wielu innych twórców dawnych i współczesnych, pisarka jest przekonana, że niemożliwe jest powstanie dzieła niezależnego od innych tekstów kultury. „Bo czymże jest nasze ułomne tworzenie, jeśli nie przekładaniem elementów z jednego miejsca na drugie, jeśli nie porządkowaniem ich, burzeniem i wiązaniem w inne jeszcze układy”³⁵ – pyta w *Ptakach dla myśli*, a jej słowa zdają się współbrzmieć ze zjawiskiem, które od drugiej połowy XX wieku wkroczyło do nauki o literaturze pod nazwą intertekstualności. To o strategii intertekstualnej, jako metodzie budowania tekstów, mówi *implicite* w innym miejscu: „Ciekawi mnie to zjawisko współlistnienia, równoczesność czasu pewnych wierszy lub luźnych fragmentów różnych poetów z odległych epok, które w niespodziewanej chwili zbiegają się w całość, w organiczny twór, który jest czymś więcej niż antologią głosów.”³⁶

W twórczości Urszuli Koziół tradycja – konieczny i niezbywalny element dziedzictwa kulturowego – traktowana jest jako immanentny składnik własnego idiolektu. „Cudze słowo”, przejęte i zasymilowane, jest stałym, powtarzalnym komponentem monologu lirycznego, pełniącym określone funkcje semantyczne. Stanowi zarówno reminiscencję świadczącą o zakresie lektur i literackiej kulturze, jak i wzbogaconą repetycję wzoru, która wzmacnia „gęstość” semantyczną wypowiedzi. Szczególnie nośne dla nasyconych aluzjami treści wierszy Urszuli Koziół okazują się tradycyjne gatunki liryczne i formy wersyfikacyjne. Poetka chętnie sięga po odę, elegię, sonet, bajkę. Naśladuje i transformuje istniejące wzorce gatunkowe. Swoją wiersz opiera na tradycyjnych systemach wersyfikacyjnych: sylabizmie, sylabotonicznym i tonizmie.

Postawa neoklasycystyczna służy tu oswajaniu obcości, szukaniu więzi i porozumienia. Perspektywa „bycia pomiędzy”, istnienia świadomego głosów innych poetów, pozwala uporządkować świat – zmienny i nietrwały; zastąpić „tu i teraz” pojemnym

³⁵ L. Ludorowski, „Ptaki dla myśli” Urszuli Koziół, „Roczniki Uniwersyteckie UMCS”, Lublin 1985, z. 3, s. 9.

³⁶ U. Koziół, *Przekład podobieństwa...*, w: *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, pod red. S. Balbusa i D. Wojdy, Kraków 1996, s. 342.

bytowaniem „zawsze i wszędzie”. Taka poezja, zasilona kulturowym dziedzictwem, pośredniczy, nawiązuje, łączy. Niesie nadzieję ocalenia dla zagrożonej tożsamości.



Zaproponowana w tej książce próba opisu poezji Urszuli Kozioł ma na celu rozpoznanie sposobów „sztuki pośredniczenia”³⁷, uobecnionej w poetyckim światopoglądzie, w ujęciu czasu i słowa, w wyborze tradycyjnych form wersyfikacyjnych i gatunkowych.

W części pierwszej PODMIOT I JĘZYK (obejmującej dwa rozdziały) dążenia klasycystyczne potraktowane zostały jako semantyczny aspekt wierszy poetki, nierozdzielnie związany ze sferą światopoglądu i teorią języka poetyckiego. Rozdział *Pakt ze światem i czasem* omawia sposób widzenia świata, człowieka i czasu wpisany w tkankę artystyczną tekstu, wskazuje na inspirującą rolę refleksji Bergsona i egzystencjalistów. Rozważania podjęte w rozdziale *Jak wypowiadać* dotyczą sposobów istnienia refleksji autotematycznej oraz kreacji podmiotu piszącego. Ukazują związki tej poezji z tradycją romantyczną. Przyjęta perspektywa badawcza uruchamia kontekst biograficzny i filozoficzny, funkcjonalizuje działania mitograficzne i strukturalistyczne.

Zamiarem części drugiej zatytułowanej RYTM I GATUNEK (dwa kolejne rozdziały) jest wyeksponowanie genologicznych i wersyfikacyjnych korzeni pisarstwa Urszuli Kozioł i ukazanie jej świadomości gatunkowej i wersyfikacyjnej jako istotnego składnika płaszczyzny porozumienia pomiędzy czasem minionym a chwilą teraźniejszą. W tej części książki tradycja funkcjonuje jako aspekt strukturalny wierszy. Rozdział trzeci (*Wokół rytmu*) zawiera analizę sposobów eksplikacji rytmu, począwszy od tradycyjnych metod wersyfikacyjnych po rodzaje rytmizowania oparte na innych czynnikach wierszotwórczych. Roz-

³⁷ Określeniem tym posługuję się za S. Barańczakiem, *Antynomia bycia w świecie albo kobieta sztuka pośredniczenia, w: Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Warszawa 1973, s. 129–135.

dział czwarty (*Wokół gatunku*) ma na tym tle charakter szczególny: chcę tu wskazać i omówić typy odniesień, które mieszczą się w obszarze szeroko rozumianej architekstualności i dotyczą relacji tekst–gatunek.

W poniższych rozważaniach szeroko korzystam z istniejącej tradycji badawczej. Wykorzystuję spostrzeżenia krytyków literatury zajmujących się poezją Urszuli Koziół, głównie Jerzego Kwiatkowskiego, Jacka Łukasiewicza i Stanisława Barańczaka. Odwołuję się do prac genologicznych Michała Głowińskiego, Czesława Zgorzelskiego oraz wersologicznych Lucylli Pszczółkowskiej i Aleksandry Okopień-Sławińskiej. Egzemplifikacją też interpretacyjnych są nie tylko elementy poetyki zawarte immanentnie w utworach literackich autorki, ale również postawy eksplikowane w wielu jej wypowiedziach o charakterze programowym.

Przedmiotem mojej analizy jest twórczość poetycka Urszuli Koziół, która ukazywała się w latach 1953–97, tj. od momentu debiutu do czasu wydania *Wielkiej pauzy*. W książce nie zajmuję się dłuższymi formami poetyckimi (poematami), nie analizuję twórczości prozatorskiej i dramaturgicznej. Przywoływane fragmenty powieści, podobnie jak wyimki z wypowiedzi metaliterackich, pełnią funkcję jedynie kontekstu interpretacyjnego.

Prezentowana książka jest zmodyfikowaną wersją pracy doktorskiej, której obrona odbyła się w listopadzie 1998 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego. Bardzo dziękuję mojemu Promotorowi, prof. Czesławowi P. Dutce za serdeczną i inspirującą opiekę naukową oraz obu Recenzentom – prof. Jackowi Petelenz-Łukasiewiczowi i prof. Ireneuszowi Opackiemu za życzliwą, wnikliwą lekturę pracy. Ich cenne uwagi wykorzystałam przy ostatecznej redakcji tekstu. Chcę też wyrazić wdzięczność Panu prof. Bogdanowi Piętcze oraz Piotrowi Michałowskiemu, Dorocie Kulczyckiej i Sławkowi Kuflowi za ciekawe podpowiedzi i dyskusje.

CZĘŚĆ PIERWSZA

PODMIOT I JĘZYK

Rozdział I

„Partia ze światem i czasem” (światopogląd poetycki)

Poeta próbuje ocalić przerwanie strumienia czasu między przeszłością a teraźniejszością, między dwoma ciemnościami czy dwoma wiecznościami (...) Obrazy i wiersze są w ruchu, są ruchem samym, a przeto i owe rzeczy, które wiersz czy obraz izoluje i ocala, są nadal w ruchu lub nawet – jeśli zgodzimy się z Bergsonem – są ruchem samym.

Jarosław Marek Rymkiewicz

1. Zmienne postoje

Poezja Urszuli Kozioł jest zapisem tego, co zmienne, płynne, nietrwałe. Tego, co przemija.¹ Świat jej wierszy jest światem heraklitejskim i bergsonowskim zarazem. Heraklitejskim – w tym znaczeniu, jakie filozofii mędrca z Efezu przypisuje potoczna świadomość, że „wszystko przemija i nic nie jest stałe”; bergsonowskim, gdyż wyrastającym z przekonania, że owa rzeczywistość – różnorodna, zmienna, żywa, nie pozwalająca się uchwycić i nie mieszcząca się w żadnych opisach – jest całością, w któ-

¹ Na dialektykę ruchu i bezruchu, trwania i przemijania w poezji U. Kozioł zwracają uwagę już pierwsi krytycy tej poezji: S. Dan, R. Matuszewski, J. Kwiatkowski, S. Barańczak i J. Rogoziński. Ten ostatni nazwał poezję Urszuli Kozioł „elegią o przemijaniu” (*Wyrobrażenia przeciw marzeniu*, „Tygodnik Kulturalny” 1985, nr 13).

rej wszystko wzajemnie się przenika. Te dwie idee, wzajemnie powiązane, znajdują wyraz w treściach i sposobach konstrukcji świata przedstawionego; decydują o kształcie stylistycznym i kompozycyjnym wypowiedzi.

O ile pojęcie „trwania” znosi antynomię wczoraj i dziś, przeszłości i terażniejszości, o tyle „przemijanie” zawiera w sobie wyraźne przeciwstawienie tego, co było, i tego, co jest; implikuje dychotomiczny obraz świata. „Nie istnieje nic, co byłoby jednoznaczne, co nie miałoby swego przeciwieństwa”² – twierdzi poetka. Naprzemienny puls jej wierszy (zebranych w tomikach o tak charakterystycznych tytułach, jak *W rytmie korzeni*, *W rytmie słońca*, *Postoje słowa*, *Wielka pauza*), wyznacza szereg ważkich opozycji. W obrębie świata przedstawionego współtworzą je: światło i mrok, promień i smuga (cień), trwanie i przemijanie, pamięć i niepamięć, przeszłość i terażniejszość, nadzieja i rozpacz, a także – najsilniejsza z dychotomii – ruch i postój.

Aktywność jest funkcją życia, dlatego, „Heraklit odebrał światu spoczynek i stałość; stan taki bowiem jest właściwy tylko rzeczom martwym”³. Istnieje tylko to, co się zmienia. W świecie

² U. Koziół, *Sposobem drzewa*, w: J. Kajtoch, J. Skórnicki, *Debiuty poetyckie 1944–1960*, Warszawa 1972, s. 509. Swoista dialektyka sprzeczności wskazuje na romantyczne korzenie tej poezji. „Gdzie nie masz żadnego przeciwieństwa, tam nie masz ruchu. Wszystko z czymś innym wieździe przeciwieństwo. A gra tych przeciwieństw sprawuje największy fenomen – fenomen życia!” – twierdził M. Mochnacki (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, Łódź 1985, s. 90). Na takim dialektycznym myśleniu wspiera się część prądów literatury romantycznej. „Zamiłowanie do przeciwieństw – zauważa W. Kubacki – stanowi tytowo romantyczną zasadę twórczości i mocno przypomina filozoficzną metodę dialektyki, która także każdą myśl obracała w jej przeciwieństwo, aby następnie sprowadzić ją do wyższej jedności” (*Komentarz do Leśmiana*, w: *Lata terminowania*, Kraków 1963, s. 335). Ową skłonność do dialektycznego ujmowania zjawisk w poezji U. Koziół podkreślał w swoich pracach S. Barańczak. Twórczość poetki zaliczał do romantycznego – zmagającego się z tendencją klasycystyczną – prądu w literaturze współczesnej (*Pomiędzy niestałym, czyli poezja Urszuli Koziół*, op. cit.; *Antynomia „bycia w świecie” albo kobieca sztuka pośredniczenia*, w: *Ironia i harmonia*, Warszawa 1973, s. 129–139).

³ Aetius, cyt. za: J. Gajda, *Główne stanowiska myśli filozoficznej starożytności. Filozofia archaiczna. Szkoła jońska. Eleaci i pitagorejczycy*, Wrocław 1985, s. 36. Także myśli heraklitejska bliska była twórcom romantycznym: „Wszędzie ruch jest znakiem życia!” – pisał M. Mochnacki (*O literaturze polskiej w wieku XIX*, op. cit., s. 90).

heraklitejskim – w świecie wierszy Urszuli Koziół, rzeczywistość przedstawiona jest hiperdynamiczna. Ruch przenika wszystkie elementy kosmosu, nawet czynność bierna – słuchanie – poddana jest rytmowi pulsującemu:

Co tak pulsuje –
słuch

czyje ucho pulsuje słuchaniem
komu to jest
co pulsuje i słucha
komu jest to łapczywe słuchanie
(Czaty LO 43)

Świat wydaje się nie znać spoczynku. Pory roku są „przemienne”, lato – „ulotne”. „Przemija życie jak noc: w oka mgnieniu / Przemija ziemia w ułamku promieni” (*Lato* WRK 56). Istnienie przyrody jest procesem, stawaniem się skrzętnie zapisywanym za pomocą tropizmów: pięcie się, wspinanie, wywinięcie. „Co pienne wspięło się. Wijnę / już wywinęło się” – notuje poetka w wierszu *Z przyrody* (LO 42). Bohaterem *Opisu rośliny pnącej* (LO 53) jest pęd, który wędruje ku górze, kołując wspina się do światła. Ów wstępujący ruch po spirali, ruch krążenia i jednocześnie wznoszenia się, jest charakterystyczny dla wierszy Koziół. Przenika i podtrzymuje całą naturę, a zarazem porywa ją ku nadziemnym rejonom. Tak „przekraczając swój wymiar” w ruchu wyczerpywania się sprężyny, istnieje świat, tak rodzi się wiersz. Proces tworzenia, opisany w utworze *Ars poetica* (WP 62) polega na wyłanianiu się nowych światów właśnie w ruchu sprężynowym – ogarnięcia i rozwijania.⁴

Dynamika świata znajduje swoje odbicie w tworzywie językowym. Wyraźnie dominują tu formy czasownikowe i przymiotniki oddające zmienność, płynność. Wśród rzeczowników powtarzają się „ruchome” elementy świata przedstawionego: ptak,

⁴ Podobnie dla przyrodnika Goethego – dzieło było rozwijająca się rośliną, opłotem wokół centrum (por. G. Poulet, *Romantyzm*, przeł. P. Taranczewski, *op. cit.*, s. 487).

fala, rzeka. „Uruchamianie” obrazu poetyckiego dokonuje się poprzez zabiegi słowotwórcze (np. „osobnieć”, „przezroczyć się”) i metaforyzację. Także słowa „tańczą”, „osuwają się”, „bawią się ze sobą”. Świat wstrzymany jest sztuczny jak rycina, na której „rzeka nie płynie, ptak nie fruwa, fale nie biją o brzeg” (*Rycina z nawiasem* WRS 37). Jednak nawet wtedy umowną nierealność zastygłego obrazu wyraża ujęcie w nawias – nietrwały jak „szala jaskółczych skrzydeł”.

Potencjalna możliwość zmiany przenika to, co wydaje się trwać w bezruchu: „czyjś doskonały profil / myśi / gotów za chwilę zwrócić się ku tobie” – tak komentuje poetka dzieło Vermeera van Delft (*Ż głodu zdziwienia* WP 98).⁵ Na tym poruszeniu, zdaje się twierdzić, polega doskonałość. Obrazowanie w jej wierszach współgra z atmosferą dziania się poprzez impresjonistyczne przenikanie się barw, przechodzenie jednych zjawisk w drugie. Wszystko zdaje się tu potwierdzać prawdę, że „czas nie istnieje skoro nie ma zdarzeń” (*Boski dylemat* WP 58).

Podobna panmodalność panuje w świecie człowieka. Tutaj jednak ruch nacechowany jest ambiwalentnie. Z jednej strony, posiada „moc uzdrawiającą”, która „pozwala przeciwstawić się bezwładowi, apatii i rozpacz, pozwala utrzymać więź z innymi ludźmi”⁶; z drugiej – grozi zatrącią i zagubieniem naturalnego rytmu. W rzeczywistości podmiotu myśl greckich filozofów ustępuje miejsca współczesnemu przeświadczeniu o potrzebie zapanowania nad ruchem. Witold Gombrowicz wiąże je z filozofią egzystencjalistyczną.

⁵ Chyba nieprzypadkowo tematem wiersza poetki stał się obraz Vermeera, malarza, dla którego sztuka jest „zatrzymaniem chwili, pościgiem za wiecznością” (G. Herling-Grudziński, *Perły Vermeera*, w: *Sześć medalionów i srebrna szkatułka*, Warszawa 1994, s. 69). „Niewiarygodne wręcz dla mnie w teatralnych obrazach Vermeera – pisze Grudziński – jest współistnienie dwóch właściwości, które – rzekłbyś – powinny się kłócić, zmierzać raczej do zderzenia. Jak pogodzić ukrytą akcję dramatyczną, naturalną w każdej inscenizacji, z malarzkim wyrazem czasu zatrzymanego? Jak Mistrzowi z Delft udało się zachować ten główny kanon jego poetyki – właśnie czas zatrzymany – wprowadzając jednocześnie na scenę czas płynący, czas zaczętego działania?” (*op. cit.*, s. 74).

⁶ U. Koziół, *Nawet jeśli jest to wołaniem na puszczy*, wstęp do: PW (II) 8.

Uchwycić to, co się rusza, uchwycić świat w jego rozwoju i ruchu – jest głęboką koniecznością naszych czasów. Na pozór wydawałoby się, że to właśnie dialektyka marksistowska, a raczej heglowska, ma na celu uchwycenie ruchu i przyswojenie go świadomości ludzkiej, ale między dialektycznym ujęciem ruchu a ujęciem egzystencjalnym istnieje taka różnica, jak między wrażeniami osoby przyglądającej się pędzącemu samochodowi a wrażeniami kogoś siedzącego w pędzącym samochodzie. Dialektyka pomaga nam do pewnego stopnia uchwycić ruch – ale w egzystencjalizmie sami stajemy się ruchem. Ten problem ruchu, problem stawania się nie od dzisiaj dręczy ludzkość, jest on u podstaw kryzysu już kilka wieków trwającego i objawiającego się z coraz większą gwałtownością (...) I dopiero w zeszłym stuleciu zaczęła przybierać na sile okropna idea, idea zaiste przerażająca i demoniczna, ta mianowicie, iż człowiek w rozwoju sam sobie stwarza swoje prawo, że więc człowiek jest istotą nie dającą się przewidzieć – że nie tylko istota ludzka, ale i wszystkie normy nią rządzące, są względne, poddane procesowi kształtowania się i rozwoju.⁷

Owa idea „zaiste demoniczna i przerażająca” uobecnia się w przekonaniu, że człowiek jest bytem dynamicznym, który nieustannie stwarza się na nowo. Projekt antropologiczny, który pojawił się zarówno w egzystencjalizmie, jak i wcześniej – w filozofii Bergsona, podkreślał procesualność ludzkiego istnienia, stan ciągłego stawania się. W poezji polskiej echa tych filozoficznych pomysłów odnaleźć można u Leśmiana.⁸ Jak się okazuje,

⁷ W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, Warszawa 1997, s. 193.

⁸ Por. szkice B. Leśmiana: *Z rozmyślań o Bergsonie, Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego, Rytm jako światopogląd*, w: *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 29–69. Zdaniem J. Trznadla tendencje językowo-światopoglądowe tego poety są bliskie fenomenologii, która stanowi szczególnie ogniwo między bergsonizmem a egzystencjalizmem (*W czasie przeszłym*, w: *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*, Warszawa 1964). „Świadomie wychodzi on z Bergsona; nietrudno jednak stwierdzić u niego przeczucia egzystencjalistyczne” – twierdzi A. Sandauer (*Poezja twórczych potęg natury*, w: *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego, J. Sławińskiego, Warszawa 1971, s. 7–14). Związki poezji Leśmiana z myślą filozoficzną Bergsona szczegółowo omawia J. Błoński (*Bergson a program poetycki Leśmiana*, w: *Studia o..., op. cit.*, s. 62–92). Na ten sam temat wypowiadają się I. Opacki (*„Pośmiertna w głębi jezior maska”*, w: *Studia o..., op. cit.*, s. 230–352) i M. Podraza-Kwiatkowska (*Gdzie umieścić Leśmiana? Próba lokalizacji historycznoliterackiej*, w: *Studia o..., op. cit.*, s. 15–40).

nie tylko zmienna ruchliwość trwania, biologiczno-witalistyczna atmosfera wierszy zbliża Urszulę Koziół do autora *Łąki*. Zastój jest dla niej martwością, synonimem „bytu-w-sobie” właściwego rzeczom. Istnienie człowieka – Heideggerowskie *Dasein*⁹ jest określone poprzez nieustanne stawanie. Wszechobecny ruch determinuje sposób istnienia podmiotu.

Realizacją „trwania płynnego” jest: Igniecie, pnięcie, zbliżanie się, ucieczka. W ruchowej aktywności zawiera się imperatyw współuczestniczenia czy – jak chce poetka – „zmysł udziału” we wszystkim, co się dzieje: „Chciałam ci w ten sposób przypomnieć – zwraca się do czytelnika – żebyś był współobecny w otaczającym cię z zewnątrz świecie i żebyś pozwolił, aby otaczający cię z zewnątrz świat był obecny w tobie. Albowiem raz jeden, nie więcej, tylko raz jeden możemy żyć tu i teraz, jeden raz tylko mamy szansę być.”¹⁰ Nakaz uczestnictwa wraz z „ideą syzyfizmu”¹¹ jest tu antidotum na postępujący letarg. To dlatego wiersze zdają się wyrastać, rodzić z nieustannego pośpiechu, z lęku przed nienadążaniem, zagapieniem się. „Zagapiłam się i / ziemia struchlała w kamień” – mówi podmiot liryczny w *Momencie przed burzą* (LO 39). Jego świadomość podporządkowana jest gotowości zmiany. Istnienie to czuwanie na moment poruszenia, „bowiem otwartym trzeba być / i nieustannie gotowym na przyjęcie niespodziewanego” (*Pieśń o pragnieniu* SP 47). „Jestem podatna na moment / na stan oczekiwania” – deklaruje poetka w innym miejscu (*Z powtórzeń* WRS 40). Nie można dać się zaskoczyć na

⁹ Pojęciem *Dasein* jako specyficznym, ludzkim sposobem bycia posługuję się za komentatorem prac Heideggera J. Mizerą (*Ontologia fundamentalna Martina Heideggera*, w: *Filozofia współczesna*, pod red. J. Tischnera, Kraków 1989, s. 81–90).

¹⁰ U. Koziół, „...do każdego wiersza...”, „Poezja” 1969, nr 2.

¹¹ Formuluje ją poetka w autokomentarzu: „Trzeba się ruszać, żeby nie zastygnąć w jakiejś niegodnej, kataleptycznej pozie, ruszać się, żeby nie dać się zaskoczyć na bezwładzie, kiedy wybije ważna godzina żądająca od nas gotowości na wszystko” (*Nawet jeśli jest to wołaniem na puszczy*, PW (II) 9). Tak rozumiana idea syzyfizmu wydaje się nawiązywać do egzystencjalistycznej etyki A. Camusa, autora *Mitu Syzyfa* (*Esaje*, wybór i przekł. J. Guze, Warszawa 1971, s. 91–168).

bezczynności. Trzeba uważać: świat „który jak oszalały się kręci” nie może „przyłapać na przestojach mej głowy” (*O sobie samej do potomności* Z 7). Coraz szybszy ruch świata „wpółdyszącego wzajemnie” (*Z powtórzeń* WRS 40), jego przemiany wymuszają na człowieku nieustanny pośpiech („popędliwe dni / wyszarpują nam z obiegu szprychy światła”, *Kartka z podróży* LO 35). Każdy moment jest cenny, „ani chwili do stracenia” (*Z przyrody* LO 42). Brak ruchu, zastygnięcie, staje się zagrożeniem: „znów stanął dzień w bezruchu / tracę czas tracisz czas tracę czas” (*To i owo* Z 59). Przyspieszony rytm cywilizacji jest szczególnie silnie odczuwany w *Postojach słowa*. W tym zbiorze dominuje nawet dynamiczne wyobrażenie słowa poetyckiego, które trzeba wstrzymać, unieruchomić.¹²

W ten sposób w świecie podmiotu pragnienie czynnej obecności przemienia się w istnienie zachłanne. Obok ruchu, będącego synonimem aktywności życiowej, pojawiają się zagrażające człowiekowi czaty, a także ucieczka, pęd, galop:

Gęba przy gębie
skrzela obok płuc
warga przy wardze...
(*Biesiada* LO 45)

Ze zgiełku w bełkot
od bełkotu w zgiełk
wali się stacza jazgot nieodparty
Cisza zamiera w pojedynczym Ja
i pojedyncze ginie w Ja umarłym...
(*Trópy cienia* LO 36)

Trwa nieustanna pogonь. Nieprzypadkowo motyw pogoni, ucieczki to jeden z dominujących tematów w poezji Urszuli Koziół. „Słyszę pościg się zbliża / biją podkowy godzin” – nasłuchuje podmiot w wierszu *Lato* (WRK 56). *Nadnagość* przywołuje echo barokowego konceptu Samuela Twardowskiego „Dafnis w drze-

¹² Autorką tego spostrzeżenia jest A. Legeżyńska (*Wiersze, które należy czytać wolno*, „Arkusz” 1994, nr 7, s. 10).

wo bobkowe przemienia się". Pościg, dramatyczna ucieczka, metamorfoza nimfy w drzewo, poczucie tropienia, osaczenia, wreszcie chęć znalezienia kryjówki – to wspólne motywy obu utworów. Obcy i niszczący jest więc, jak się okazuje, nie tylko postój, ale i pośpiech. Natura, poddając się człowiekowi, gubi swój rytm, „dotychczas tellurycznie dostojna, rodzinna, opiekuńcza, staje się biologicznie łapczywa, bezlitosna, amoralna, oglądana *sub specie* walki o byt, rozrostu, ekspansji, gwałtownego ruchu”¹³. Taki obraz przynoszą wiersze z *Listy obecności*: cytowane *Biesiada*, *Tropy cienia* oraz *Z przyrody* (LO 42) i *Gdzie to tak spieszno...* (LO 47). Dwa ostatnie kończą się podobną, charakterystyczną refleksją: „lecz to, co trwałe, czym jest uzasadnione?” (*Z przyrody*); „Przystaniemy, wkrótce nas tu nie zastaną” (*Gdzie to tak spieszno...*). Bezruch, zwaloryzowany dodatnio, symbolizuje ukojenie i nasycenie. Zgiełkowi istnienia przeciwstawia ciszę trwania: „Śni mi się wielki bezruch jako wyspa szczęścia / wszechnieobecność / pustka / co mi uzupełni dzisiejszy oddech / nazbyt prędkiej, płytkiej” (*Lato w mieście* Ż 45). Wyśniona „wyspa szczęścia” uruchamia mit raju i arkadii; wyznacza obszar upragnionego, lecz nigdy nieosiągalnego spokoju. Taki stan może być udziałem jedynie ludzi starszych, zmęczonych życiem. Jest w nim ukojenie, ale i „powściągliwość gorzkiej rezygnacji” (*Miary szczęścia* SP 49). Sama poetka wybiera inną „miarę szczęścia”: „wszczynać z niezgody na nie-doczekanie, / byleby czynić” (*Miary szczęścia* SP 49). Jej spoczynek najpełniej wyraża się w oksymoronicznej formule „zmiennego postoju” (*Ulotne lato* SP18).

2. Oswoić przemijanie

Ruch jest naturalnym stanem poezji Urszuli Koziół. W ruchu jest życie, ale i śmierć, bowiem jesteśmy nie tylko bytem śmiertelnym, ale – jak pisał Heidegger – „bytem – ku – śmier-

¹³ J. Kwiatkowski, *Dialog z ziemią*, w: *Remont pegazów*, Warszawa 1969, s. 199–227.

ci”¹⁴. „Życie śmierć oznacza” – twierdzi poetka (*Akt poranny* SP 20). W jej wierszach wszystko podlega przemijaniu, a przecucie końca obsesyjnie wyprzedza rzeczywisty koniec:

jeszcze wino nie pite, a już puste dzbany
jeszcze są puste dzbany ale nie ma stołu
nic tu nie ma
Ostatni dzban leży stłuczony.
jeszcze drzewo nie drzewem, a już liście spadły
(*W samo lato* WRK 44)

Jednak świadomość upływającego czasu musi budzić protest. W buncie przeciwko temu, co nieuchronne, przeciwko zdeterminowaniu ludzkiego losu przemijaniem, zawiera się lęk przed starością i utratą kobiecej urody:

Odeszli, którzy odejść mieli
dla przechodzących jest ten ranek
lecz któraś mną jest,
wszystkich światel nie spiłś jeszcze z naczyń swoich
(*Akt poranny* SP 20)

Autorce *Skargi Safony* (WP 25), wierszy *Mówi Safo* (WP 28), *I mówi Safo* (WP 30), podobnie jak Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, patronuje grecka twórczyni poezji miłosnej. W *Skardze Safony* (WP 25) poczucie niemocy twórczej wiąże się z utratą miłosnego czararu:

I gdzież są owe dni gdy naprzeciw mnie
zwykl siadywać mężczyzna
by moje słowa przyjmować z zachwytem
a one niczym śmigłe jaskółki o zmierzchu
utrafiały w fiołkowy ton wzajemnych westchnień.

W innym utworze (*Od pewnego czasu...* WW 177) personifikacją lęków przed przemijaniem jest stara pani. Poetka wykorzystuje

¹⁴ M. Heidegger, *Możliwe bycie całością jestestwa i bycie ku śmierci*, w: *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 332–375.

motyw baśniowy; rzucane przez ramię grzebień i lustro są rekwizytami kobiecej urody. Moc gestu ma przemienić je w lasy i wody, zatrzymać pogoń. Jednak przedmioty nie posiadają funkcji apotropeicznej, magia poetki jest bezsilna wobec praw życia; stara pani jest coraz bliżej.

Niekiedy osławianie starzenia odbywa się poprzez dystans, humor i ironię. W wierszu *Surrealizm ucodzienniony* (Ż 38) zastosowany został mechanizm przeniesienia. To nie podmiot się starzeje, to rzeczywistość zmienia swą tożsamość. Sprzęty zaczynają zniknąć, świat przestaje być normalny, wymyka się spod kontroli. Przedmiotem ironicznej obserwacji bywa też własny, odmawiający posłuszeństwa organizm (*Co dolega* Ż 93). Zdeformowany, groteskowy opis odbiera realność procesom starzenia się. Zewnętrzny punkt obserwacji wprowadza element ironicznego dystansu, z pomocą którego podmiot próbuje zrationalizować emocjonalne doświadczenie.

Poezja Urszuli Koziół uporczywie poszukuje sposobów, aby oprzeć się niszczącej sile czasu. Wielokrotnie przypomina odwieczną mądrość, że to właśnie rytm natury skrywa tajemnice nieśmiertelności. W przyrodzie, która ma zdolność ciągłej regeneracji, ukrywa się fenomen odradzania się i odnawiania – tajemnica wieczności, za którą tęskni człowiek. „Kwiat terazniejszy znieść następnym kwiatem / to sposób roślin by zostać czym były” (*Kwiat terazniejszy...* LO 7). Wśród elementów obrazowania poetyckiego, obok życiodajnej ziemi, drzewa, lasu pojawia się liść jako topos przemijalności ludzkiego losu (*Wokół liścia* WRK 47, *Nasza ziemia* WRK 46). Wyrażna opozycja między mądrością „drzew nierozrzutnych”, „przezornością słowika” a człowiekiem, który odszedł od owego rytmu, jest punktem wyjścia dla pytania o własne istnienie, próbą rozwiązania zagadki: „Czym jestem trwając płynnie w Pomiędzy niestałym?” (*Znakiem wody* SP 27). Rozwijając ten oksymoron, poetka napisze:

Moich brzegów ruchoma osuwa się lawa
stała w ciągłym pragnieniu
prądom spodziewana
przemijalność swą czuję w cudzym przemijaniu
(*Znakiem wody* SP 27)

To na poły filozoficzne stwierdzenie jest osnową innego wiersza. W *Piosence* (WW 5) będącej bardziej stylizacją niż lirycznym wyznaniem, podmiot śpiewa beztroską piosenkę o przemijaniu. Człowiek – cząstka przyrody jest elementem świata, który przemija wraz z obłokiem, listkiem na wodzie – łagodnie i niepostrzeżenie. Tylko w ten sposób, sprzęgając swój puls z rytmem przyrody, można oswoić przerażającą myśl o śmierci. „Jakże łagodnie jest ubywać z wolna / niedostrzeżenie” – powie podmiot innego wiersza (*Cień oddechu* LO 14). Projektując swoje istnienie na inne byty, poeta wpisuje się w cykliczny porządek trwania przyrody. „Formuła życia, którą proponuje – zauważa Stanisław Burkot – mówi o konieczności stałego projektowania siebie w świecie i równocześnie zgody na to, że świat utrwała się w nas.”¹⁵ Warunkiem jest symbiotyczna koegzystencja, podatność na śnieg, zieleń, słońce. Dopiero wtedy można zadać pytanie: „czy ktoś kto tak dalece / wzajemnie / światu ulega / współdyszącemu wzajemnie / też musi kiedyś umierać?” (*Z powtórzeń* WRS 40).

We wspomnianej *Piosence* usłyszeć można echa liryki lozańskiej. Właśnie w twórczości romantyków egzystencjalna sytuacja porażenia wizją czasu niszczycielskiego, którego główną funkcją jest niesienie śmierci, przybiera na sile, staje się obsesją.¹⁶ Romantycy, dostrzegając upływ życia, marzyli o przerwaniu i zatrzymaniu strumienia czasu. „Gdybym mógł chwili rzec: Jak pięknaś! / O, nadal trwaj! nie uchodź mi!”¹⁷ – wzdychał poeta.

Nie mijaj ranku
zatrzymaj swe ptaki
jeszcze się zdążysz naobracać w czasie

– prosi podmiot w wierszu Urszuli Koziół, zaczynającym się znamienym incipitem „Nie mijaj ranku...” (LO 12). Już w utworach zamieszczonych w debiutanckim tomiku *Gumowe*

¹⁵ S. Burkot, *Spotkania z poezją współczesną...*, op. cit., s. 222.

¹⁶ Obszernie pisze o tym I. Opacki, *Pomnik i wiersz*, w: *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*, Wrocław 1972, s. 67–105.

¹⁷ J. W. Goethe, *Faust*, cz. II, przeł. F. Konopka, s. 457.

klocki poetka wypowiada znamienne przekonanie o tym, że to właśnie słowo ma moc zatrzymywania czasu („Szeherezada zmyśleniem chciała o dzień przedłużyć życie”, *Tysiąc i jedna noc* GD 5). W wierszu *Noc biała nad ranem* (LO 33) dwukrotnie powtórzone zdanie: „powstrzymaj słowo” ewokuje magiczno-kreacyjną siłę słowa. W tej samej funkcji poetka stosuje inne formatywy:

Słońce już prawie pograżyło się w mroku
ale zdążyłam je zawrócić ku wschodowi
niech ten dzień albo nie mija
albo niech się staje od nowa
(*Akt poranny* SP 20)

Czas w wierszu można unicestwić („niech nie mija”) albo przemienić w trwanie cykliczne („niech się staje od nowa”). Można także zwielokrotniać jego metonimiczne odpowiedniki:

Nim z tobą będę – już przedpamięć ciebie
we fiołkowisko wnoszę spodziewania
i nadpamiętam ów jeszcze nie moment
naszych zobaczeń, lecz sam jego zamysł
(*Zanim* SP 14)

„Przedpamięć”, „nadpamiętam”, podobnie jak „podzień”, „pośnig”, „przedczas”, „przedpowitanie” – to produktywny w tej poezji typ neologizmów słowotwórczych, poszerzających zakres semantyczny relacji temporalnych. Podobną funkcję pełni w wierszach Koziół akcentowanie potencjalności, przedstawiania się; Jerzy Kwiatkowski mówi tu o „przesunięciu od materii do energii, od aktu do potencji”¹⁸. „Jeszcze mi nie bądź / jeszcze mi się zdawaj” (*Jeszcze mi...* LO 7) – prosi poetka, pragnąc „odjąć z wszelkiego dziania piętno ostateczne” (*Pieśń o pragnieniu* SP 47). W poetyckim słowniku, konstruowanym jako „rejestr niespełnionych możliwości”, nader często powtarzają się słowa „zamysł” i „domysł”.

¹⁸ J. Kwiatkowski, *Dialog z ziemią*, op. cit., s. 215.

Zatrzymywanie czasu, które odbywa się poprzez słowo, to „próba pochwycenia nieuchwytnego, tego, co uchyla się, przestacza”¹⁹. Urszula Kozioł, podobnie jak romantycy, pragnie utrwaleń. Biała kartka istnieje po to, „ażeby powodować ślad” (*Harce po bieli* LO 25). Słowo poety jest „czarną skrzynką”, w której unieruchomiona zostaje chwila. To zapis ocala pamięć o zmarłych („Pogrążasz się w morzu niepamięci bracie mój / z tutejszego brzegu rzucam ci słowo linę, słowo koło”, *Elegie* WRS 8) i o nas („jedyną tylko zostawimy wklęsłość / śladu”, *W rytmie korzeni* WRK 17, podkr. MM). Tytuły *Postoje słowa* i *Postoje pamięci* właściwie należałoby interpretować inaczej: to nie słowo się zatrzymuje, to nie pamięć robi sobie postój, to słowo-wehikuł czasu ma moc zatrzymywania chwili. Wydobywania z pamięci i unieruchamiania.

3. Pragnienie całości

Dialektyka ruchu i postoju, trwania i przemijania, przenikająca wypowiedź poetycką Urszuli Kozioł, jest wyrazem tęsknoty za całością i jednością bytu. Już Heraklit, autor poematu *O przyrodzie*, uważał, że rzeczy przeciwstawne są tożsame i wszystko jest jednością.²⁰ „Najpiękniejsza harmonia – twierdził – rodzi się z rzeczy różniących się między sobą.”²¹ Także poetka pragnie widzieć świat przez pryzmat monistycznej syntezy. „Wszystko, co pełza, fruwa, płynie, drga, rośnie, wije się, oddycha, myśli, słowem: wszelkie istnienie – pisze – powinno znaleźć się w polu widzenia, ponieważ jest częścią całości [podkr. MM], którą wciąż na nowo próbujemy poznać i scalić.”²²

¹⁹ Akty strzeliste o miejscu urodzenia. Z Urszulą Kozioł rozmawia Piotr Szewc, „Nowe Książki” 1996, nr 10, s. 8.

²⁰ Stanowisko greckiego filozofa referuję za: B. A. G. Fullerem, *Historia filozofii*, przeł. Z. Glinka, Warszawa 1963, t. 1, s. 52–65.

²¹ Cyt. za: Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, przeł. i oprac. D. Gromska, Warszawa 1981, s. 284.

²² U. Kozioł, *Sposobem drzewa...*, op. cit., s. 508–509.

Dążąc do „scalenia w poetyckim widzeniu wielości rzeczy”²³, Urszula Koziół szuka ładu, porządku, zasady organizującej całość. Chce odsłonić podskórny sens rzeczywistości, odkryć prawdę wzajemnych relacji między światem a człowiekiem, odtajnić „szyfry naszych dni pod słońcem” (*W rytmie korzeni* WRK 17). Przekonana o ontologicznej jednorodności świata ludzkiego i świata przyrody, tropi obecność jednych rzeczy w drugich, szuka analogii i znaków. Owo dążenie wydaje się podstawą poetyckiego światopoglądu. Decyduje o koncepcji czasu, świata i człowieka. Sprawia, że kształt wypowiedzi lirycznej jest przejawem ogólnej tendencji „tworzenia w obrębie poszczególnych tekstów konstrukcji, będących jak gdyby ekwiwalentami przeczuwanej, niemożliwej do doświadczenia przez człowieka w pojedynczym akcie poznawczym »całości«”²⁴. Wiersz pragnie być z jednej strony, traktatem filozoficznym o świecie, z drugiej – poetyckim zapisem intuicyjnego oglądu istoty rzeczy. Jeśli „okruch bursztynu pozwala przybliżyć morze” (*Próba wyjaśnienia* LO SP 7), to analogicznie „także słowo bywa okruchem treści”. „Poezja to wszechświat w miniaturze” – twierdził August Wilhelm Schlegel, a wiersze poetki zdają się idealnie wpisywać w tę definicję.

Przekonanie o tajemniczej jedności świata znajduje wyraz w wielu utworach, najpełniej w *Kontemplacji* (SP 25). Wypowiedź jest doznaniem ukrytej analogii, wynikającej z przechodzenia jednych rzeczy w drugie. Podmiot mówiący przyjmuje postawę człowieka w szczególny sposób filozofującego. Kontemplacja stanowi dlań najwyższy rodzaj poznania, który polega na oglądzie intuicyjnym, zbliżonym do bergsonowskiego, a wyraża się dialogowym otwarciu. „Ukaż mi drzewo swoją rzekę, / w czym bije źródło twych korzeni” – prosi liryczny bohater w rozpoczynającej utwór apostrofie. Drzewo swoim zarysem przypomina rzekę w powietrzu („powtarzasz suchy zarys rzeki”): korzenie są źródłem, korona – ujściem wody, liście – rybami. Rzeka ma kształt

²³ Określenie J. Pieszczachowicza (*W rytmie słońca i cienia*, w: *Pegaz na rozdrożu*, Łódź 1991, s. 377).

²⁴ M. Gorlińska, *Poetyckie poznawanie świata* Urszuli Koziół, „Roczniki Humanistyczne” 1993, z. 1, s. 65.

drzewa. Tożsamość wyrażają metafory konfrontacyjne: „delta korony”, „ryba liścia”. (Ten typ metafory jest szczególnie produktywny w „świecie integralnym” wierszy Urszuli Koziół, w którym wszystko wzajemnie się przenika. Stąd „kamień jednokrzydły”, „dzwony brzegów”, „pajda kraju”, „żyzne powietrze”, „tętno deszczu”, „dziewanna, ta żyrafa kwiatów” *etc.*).

W monologu lirycznym wizja drzewa jako projekcji rzeki ustępuje widzeniu rzeki jako podobieństwa drzewa, by w końcu scalić się w obraz „drzewa-rzeki”, podkreślającego jedność świata (zarysowany na mapie kształt rzeki jest tożsamy z zarysem drzewa!). Drzewo pełni funkcję łączącą, jest esencją żywiołów (woda, ziemia, powietrze są w nim zespolone, ogień – jest w nim obecny potencjalnie). Jest także prawzorem życia. Otwarte ku górze stanowi „ujście dla ptaków”, korzeniem zespała się z ziemią. Zawiera w sobie tajemnicę wspólnych związków. Oboje – człowiek i drzewo – uczestniczą w jednym krwioobiegu. Zaświadczają o integralnym związku kontemplującego człowieka z kosmosem i światem natury. Dlatego w zakończeniu wiersza pojawi się pytanie:

skąd drzewa-rzeki znam krwiobieg
kto wzorem, a kto cieniem cienia?

W księdze życia, którą rekonstruuje poetka, „drzewny świat” odgrywa rolę szczególną. Jest fascynacją, która zaczęła się jeszcze w dzieciństwie.

I to tam pewnie – pisze o bohaterce autobiograficznych *Postojów pamięci* Urszula Koziół – została porażona magią drzewa, dotknięta jego wszechwładzą i wszechobecnością (...) Gdziekolwiek się obróciła, czegokolwiek dotknęła – było to w pewien sposób związane z drzewem (...) utwierdzał się w niej kult dla wszechobecnego drzewa o tysiąc tysięcy twarzy i rośło w niej jakieś poczucie bezpieczeństwa i ufności wywołane przekonaniem o jedności tego świata, rządzonego przez dobroczynne, namacalne drzewo (...) Ono było początkiem jej świata.²⁵

²⁵ U. Koziół, *Postoje pamięci*, Warszawa 1964, s. 16.

Związek człowieka z drzewem jest tym, który łączy chwilową egzystencję z istnieniem wiecznym. Człowiek, drzewo i liść uczestniczą w odwiecznym cyklu przyrody, umierając przekształcają się w inną formę:

Wymiana dopełnienia
drzewo w nas a my w drzewie
przekazani na trwanie
liść przez liść mnożeni

(*Psalm WRK 41*)

Powtarzając ten sam wzór, zaświadczają o nieskończoności istnienia:

Ziarno w lichej łupinie
jeśli powierzyć je ziemi
wschodzi prętem i liściem
zwalone drzewo
jeśli je gleba przykryje
w czarnej bryle
utrwała paproć
niesyci złudzeń
czy dlatego w ziemię
ufnie
schodzimy
w łuskach sosny?

(*Nasza ziemia WRK 46*)

Podobnie las stanowi symbol trwania i odradzania się życia. „W którym miejscu jesteśmy / w jakiej chwili lasu” – pyta poetka (*Sprzed wiosny WRK 15*). „Dokąd liście miniemy?” (*Wokół liścia WRK 47*) – zastanawia się w innym wierszu. Drzewa są synonimem życia, upływających dni: „Nasze drzewa są policzone” (*Kartka z podróży LO 35*). Ich brak musi budzić przerażenie: „nie ma drzewa za oknem / za oknem są gruzy” (*Ucieczka z Egiptu WRK 8*), a widok lasu spalonego staje się prefiguracją apokalipsy (*Suchy las SP 45*).

Tajemnica wspólnych związków zawiera przeczcucie jednego wzoru życia, szyfru przyrody, o którym mówią wiersze *Nasza ziemia* (WRK 46), *Wokół liścia* (WRK 46), *Z przechadzki* (WP 100),

Formy niekolorowe (LO 50), *Przelot gęsi* (WRK 34), *Rzeźba* (WRK 39). Człowiek i natura w wierszach Urszuli Koziół są bowiem, jak zauważa Stanisław Burkot, perspektywami płynnymi, podlegającymi stałej wymianie.²⁶ Świat ludzki – mikrokosmos i świat przyrody, kosmosu stanowią ciągłość. Poetka często ukazuje przechodzenie jednego elementu w drugi: chmury przemieniają się w trawę i ptaki (*Rzeźba* WRK 30), po człowieku zostaje „dym lub może cień na kamieniu” (*Larum* SP 35). Jej ideałem jest biocenoza, zasada równowagi i stałego krążenie elementarnych cząstek w makrokosmosie, która dotyczy także człowieka. Cykl zatytułowany *Biocenoza* jest mini-traktatem filozoficznym, w którym to przekonanie zostało rozpisane na poszczególne utwory poetki.

Jesteśmy z tego
co wklęste i wypukłe
mokre i suche
nie wymyślimy nic prostszego
(*Formy niekolorowe* LO 50)

– oświadcza podmiot jednego z nich.

Szczególnym wyrazem tęsknoty do „świata integralnego”, kiedy wszystko stanowiło jedność, jest w poezji Urszuli Koziół mit kosmogoniczny. Pamięć poetki sięga czasów sprzed istnienia, jej wiersz to poetka wersja kosmogonii, w której człowiek jawi się jako ostatnie ogniwo wyłaniające się w rozwoju świata: „Pora powrócić do nie wiem / Powtórzyć strukturę pyłu, rozpacz i nadzieję” (*Powrót do nie wiem* LO 17).

Pierwotność – najbardziej głębinowa i zamierzchła rama – znosi wyobcowanie, ustala odmienne perspektywy dziś i wczoraj, scala świat, który w ten sposób zyskuje możliwość przecięcia fragmentaryczności, ograniczoności. Następuje zjednoczenie z jądrem wszechświata, reaktualizacja kosmogonii i odczytanie tajemnego szyfru „solidarności kosmobiologicznej”²⁷:

²⁶ S. Burkot, *Spotkania z poezją...*, op. cit., s. 222.

²⁷ Określenie J. Kwiatkowskiego, *Dialog z ziemią...*, op. cit.

Ja
kot, muszla
czy kosmos

jednako zwinięci w kłębek
na tej samej drodze
mlecznej

(Ze zmiennym cieniem WP 96)

Mit kosmogonii zostaje wykorzystany także w obrazowaniu procesu twórczego. Zadaniem piszącego jest dotrzeć do prapoczątków mowy, do momentu, kiedy poezja była językiem pierwotnym. Tworzenie to przywoływanie „punktu zero”. W wierszu *Mroczne nagłe...* (Z 70) ów moment wyznacza głoska *a*, od której zaczyna się każde indywidualne istnienie „tysiąc i jedna spirala / grozy / zwiija się w trąbkę tej jednej / tej najpierwszej głoski od której rozpoczął się świat” *Mroczne, nagłe...* (Z 70). W *Przedwierszach* (LO 8) stan twórczej niemocy ma związek z nieżyłościwością kosmosu, a poetyckie natchnienie jest uzależnione od życiodajnej mocy przyrody:

Wydajne chmury
uchylają się od mego pragnienia
żyzne powietrze
zawiesza mnie w łasce oddechu
(Przedwiersze LO 8)

Wspólna zasada istnienia, poszukiwana przez poetkę, przypomina *arche* – prasuistancję, z której rozwinęła się przyroda w całej złożoności swych form – jak i podstawowy materialny składnik rzeczywistości, występujący w wielu formach i postaciach, przybierający różne właściwości stworzenia. Rolę *arche* wydają się pełnić żywioły, głównie woda, ale też struktury pierwotne – ziemia i kamień. Mówiąc o wodzie, poetka często ukazuje przechodzenie jednego przedmiotu w drugi. W wierszu *Z rozmów o deszczu* (WW 179) objaśnia sens kropli wody i daje poetycki wykład swojej historiozofii.²⁸ Kro-

²⁸ Wypowiedane tu refleksje na temat kropli wody bardzo przypominają historię opowiedzianą przez W. Szymborską w wierszu *Woda* (Sól 1962).

pla deszczu, mikrocząsteczka, odbija dzieje makrokosmosu, jest symbolem ciągłości dziejów istnienia, przekształcania się świata w obrębie tych samych form. Ta cząsteczka przewędrowała ery, od pradziejów była elementem wciąż powtarzającej się historii. Kropła wody to unieruchomiona płynność, przemijalna substancja przeobrażona w substancję wieczną, w której ruch zatrzymuje się i jest stanem.

Podobna tajemnica zawarta jest w szarej bryle kamienia. Dolomity i menhiry – kamienne, nieciosane bloki, będące zabytkami dawnej kultury celtyckiej – współtworzą świat przedstawiony wierszy: *Z Bretanii* (WP 46), *W polu wielorakich figur* (WP 44). Ich trwanie odsyła do początków cywilizacji, symbolizuje zwycięstwo nad przemijaniem. Sam kamień jest odpowiednikiem scalonego „mięszu istnienia” („Kto skrzyknie rozproszone »jestem« w zsiadły kamień?”, *Do-* WRS 36), bytem, który trwa nie poddając się niszczącemu upływowi czasu, skrywając w sobie tajemnicę wieczności. „Czyj nagle spod kamienia wydźwignę świat” – pyta podmiot liryczny w wierszu *Skorupka znaleziona w wąwozie w Norchii* (Ww 185) i wywołuje wizję pradolmennej cywilizacji.

Motyw kamienia często występuje u poetów pokolenia, także u twórców starszych: Szymborskiej, Herberta, Wata.²⁹ Byt kamienia to jednorodny, niepodzielny, Sartre’owski „byt w sobie”, którego istoty-esencji nie są w stanie zmienić żadne czynniki. Natomiast egzystencja człowieka to „byt dla siebie”. Jej cechą jest świadomość transcendująca, przekraczająca nieustannie swoją esencję, także tę, utrwaloną w słowach. Poetka szuka analogii: „kamień wyjęty z rzeki traci kolor” (*Kamień* WRK 57). Podobnie słowa: „ode mnie wyzwolone dźwiękiem” (*Kamień* WRK 57) mają charakter transcendentnych przedmiotów, są częścią świata, doznawanego empirycznie. Człowiek próbuje przekroczyć słowa – te składniki egzystencji, które wykryształizowały się

²⁹ Na karierę poetycką kamienia w poezji współczesnej zwraca uwagę Cz. Zgorzelski, *Współczesna poezja polska wobec tradycji romantyzmu*, „Teksty” 1975, z. 1, s. 53.

w trwałość rzeczopodobnego bytu, ale nie potrafi. Ze zdziwieniem ogląda siebie w formach trwałych:

A ja się dziwię, gdy siebie oglądam
w słowach ode mnie wyzwolonych dźwiękiem
(*Kamień WRK 57*)

Analogie pomiędzy kamieniem a człowiekiem formułuje Urszula Kozioł także w postaci konceptu, będącego poetycką parafrazą frazeologizmu „przepaść jak kamień w wodę”:

Kamień w wodę na wodzie kręgi
Człowiek w wodę
widnokręgi widnokręgi
(*Koncentryczne koła WRK 36*)

Krąg wody, powstały po wrzuconym kamieniu, przypomina widnokrąg „wrzuconego w świat” człowieka. Obraz kamienia znikającego w wodzie i kręgów, wywodzący się z poezji renesansu, jest metaforą rozwoju świata.

Kolisty rozwój makrokosmosu wokół boskiego środka stwórczego staje się więc przez analogię rozwojem, również kolistym, mikrokosmosu ludzkiego. Każda dusza jest takim rozwijającym się, promieniującym punktem, tworzącym własną sferę oddziaływania. Sama w sobie zawiera potencjalnie wszystko, jest wszystkim.³⁰

Nieprzypadkowo, zdaje się twierdzić podmiot wiersza, kamień posiada ten sam kształt, co ziemia. Ponadto zarys koła, obręczy, pierścienia czarodziejskiej kuli posiada znaczenie magiczne. Może dlatego w apokaliptycznej wizji „ziemia struchlała w kamień” (*Moment przed burzą LO 39*). Jak się okazuje, triada kamień–człowiek–ziemia to jeden z ważniejszych kluczy do tajemnicy „solidarności kosmobiologicznej”.

³⁰ G. Poulet, *Renesans*, przeł. D. Eska, w: *Metamorfozy czasu...*, op. cit., s. 366.

4. Pomiędzy wczoraj i dziś

4.1 Wizerunek niegotowy

„Każdy kto pragnie, choć pragnie inaczej, / tego samego szuka. Miejsca w świecie”, twierdzi Urszula Kozioł (*Miary szczęścia* SP 49). Dlatego pytając o jedność i tożsamość świata, próbuje rozwiązać także zagadkę własnego istnienia. Twórczość autorki *Postojów pamięci* przenika nurt autobiograficzny, rozumiany jako „jeden ze środków wiodących do poznania siebie samego dzięki odtworzeniu i odczytaniu całości życia”³¹. Poszukiwanie własnych korzeni, nieustanne powracanie do „kraju lat dzieciennych” staje się kreśleniem swego wizerunku, „programem zrekonstruowania jedności pewnej egzystencji na przestrzeni czasu”³².

Poetycki autoportret jest jednak już w założeniu konterfektem niegotowym. Sposób istnienia podmiotu wierszy Urszuli Kozioł polega bowiem – przypomnijmy – na nieustannym stawianiu się i ciągłym ruchu. „Kim jestem trwając płynnie w »pomiędzy« niestałym?” – pyta poetka – „Łączę ląd z oceanem i płynność ze stałym / Ani lądy znam ani znam morskie otchłanie” (*Znakiem wody* SP 27). Identyfikuje się z tym, co pomiędzy, co nigdy nie ustalone, pozbawione punktów stałych.

Już bohaterka *Postojów pamięci* – jako członek społeczności wiejskiej – jest kimś, kto ma możliwość wniknięcia w sam środek życia chłopów; jest zarazem, jako dziecko nauczycieli, kimś obcym, osobą spoza wiejskiej gromady. Ta podwójna tożsamość zdaje się implikować nie tylko widzenie przeszłości, ale także cały sposób widzenia i kreowania rzeczywistości poetyckiej. Dyktans wobec świata wpisany w sposób istnienia podmiotu stanowi o odmienności, obcości bohaterki. Jerzy Kwiatkowski z niezwykłą przenikliwością zauważa, że „w poezji tej dokonuje się spotkanie, konfrontacja kogoś bliskiego ludzkiej gromadzie, dzie-

³¹ G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, przeł. J. Barczyński, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 270.

³² *Ibidem*.

łacego jej specyficzny język, obyczaje, zbiorową wyobraźnię – z kimś, kto się odosabia, ucieka, podkreśla pojedynczość, nieprzenikalność swego ja, woła *noli me tangere*³³.

Ów brak zakorzenienia utrwaliły późniejsze losy autorki. Nie tylko wspomniany świat Zamojszczyzny nigdy nie był do końca jej światem. Ciągłe zmiany miejsca zamieszkania, nomadyczny, jak sama go określa, tryb życia nie pozwalał na trwałe zakorzenienie. „Coś koczującego / przywarło do nas mimo osiadłości” – przyznaje poetka (*Miary szczęścia* SP 49). Dlatego nurt autobiograficzny przenikający jej wiersze wydaje się wciąż na nowo podejmowaną próbą samookreślenia; wysiłkiem – zawsze syzyfowym – uchwycenia esencji nad wiecznie zmienną egzystencją. Liryczny autoportret to zaledwie szkic, powstały jako wypadkowa dwóch sprzecznych dążeń; wizerunek w założeniu nie dokończony. Pakt z sobą i z czasem nie może zostać zawarty, „podjęta niegdyś partia ze światem i czasem / pozostaje więc nadal / nie rozegrana” (*W polu wielorakich figur* WP 44).

Sprzymierzeńcem w grze, którą poetka rozgrywa ze światem i czasem, jest koncepcja istnienia wyrastająca z bergsonowskiej refleksji nad trwaniem. Podmiot wypowiedzi lirycznej Urszuli Koziół to „człowiek czasujący”, rozpięty między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. Na obszarze wierszy dokonuje się znamienna transpozycja; czas wymienia się na przestrzeń, współtworząc chronotop: „W którym miejscu jesteśmy w jakiej chwili lasu” – pyta podmiot liryczny w wierszu *Sprzed wiosny* (WRK 15). Ogarnięcie, uchwycenie czasu dokonuje się poprzez aktualizację obrazów przeszłości. Dla francuskiego filozofa rzeczywistość jest ciągłym, dynamicznym stawaniem się, zatem i czas jest strumieniem, niepodzielnym ruchem. Chwila teraźniejsza zawiera w sobie całą przeszłość. Bergson – filozof wspomnienia, ciągłości i koncepcji pamięci – sądził, że pamięć

nie jest zdolnością segregowania wspomnień w szufladzie ani też zapisywania ich w rejestrze (...) W rzeczywistości przeszłość przechowuje się sama przez się, automatycznie. Bez wątpienia idzie za

³³ J. Kwiatkowski, *Dialog z ziemią...*, op. cit., s. 224.

nami cała w każdej chwili: to, co czuliśmy, co myśleliśmy i chcieliśmy od najwcześniejszego dzieciństwa, jest tutaj, pochylone nad terażniejszością, która zaraz się doń przyłączy.³⁴

Człowiek odkrywa siebie w głębokim wspomnianiu, poprzez niezatartą i całkowitą pamięć zanurza się w czystym trwaniu.

Autorka *W rytmie korzeni* pragnie powrócić do źródeł, do początków. Jej poezja – posłuszna prawom organizowania ciągłości rytmem następstw – zdominowana zostaje przez „figurę powrotu”. „Świadomość zakorzenienia czy raczej: wyrastania z korzeni – konkretnej okolicy (...), kraju, krajobrazu (...), obyczaju, języka – jest u Urszuli Koziół bardzo silna”³⁵ – twierdził Kwiatkowski. Zwracał przy tym uwagę, że owo zakorzenienie ma wymiar podwójny. Jest osadzeniem w dawności – osobistej, indywidualnej oraz w dalekiej – kolektywnej. Obszar pierwszy to kraina dzieciństwa. We wspomnieniu dokonuje się rekonstrukcja indywidualnej mitologii, uruchamiająca Jungowski mit dzieciństwa. Wiersz wskrzesza i przywołuje do życia to, co wprawdzie minęło w wymiarach empirycznych, lecz co można ożywić w micie, którego czas jest wieczny i niezniszczalny. Obszar drugi stanowi „przedczas”, stan pierwotnej jedności świata i człowieka, uruchamiający „mit regresu”. Oba dopełnione zostają przez sferę doświadczeń kulturowych, najpełniej konstytuującą przestrzeń czasu unieruchomionego. Także zdaniem poetki, „naszym »krajem korzeni« bywa nie tylko samo miejsce urodzenia, ale cały krąg doznań poruszających nas w pierwszych latach życia, a te impulsy biegnące od zewnątrz zakotwiczone bywają tyłuż w geograficznej topografii, co i w historii, w kręgu lektur, pieśni, obrazów, o czym by można właściwie mówić bez końca”³⁶. Dzieciństwo, natura, świat pierwotny i kultura – to kręgi, w których dokonuje się „próba ogarnięcia przeszłości”, zapanowania nad czasem i odzyskania utraconej jedności.

³⁴ H. Bergson, *Pamięć, czyli współistniejące stopnie trwania*, w: *Pamięć i życie*, wyb. G. Deleuze, przeł. A. Szczepańska, Warszawa 1988, s. 40.

³⁵ J. Kwiatkowski, *Dialog z ziemią...*, op. cit., s. 201.

³⁶ U. Koziół, *Akty strzeliste...*, op. cit., s. 8.

4.2 Dzieciństwo, natura, kultura

Pamięć dzieciństwa – tradycja indywidualna istnieje jako punkt odniesienia do tego, co jest teraz. Antynomia wczoraj i dziś to przeciwstawienie tego, co rzeczywiste i realne, temu, co minione, istniejące tylko we wspomnieniach. To jednocześnie aksjologicznie nacechowane rozpięcie pomiędzy zachwytem a zniechęceniem, marzeniem i rzeczywistością. W poezji Urszuli Kozioł oba bieguny skupiają wokół siebie dwie grupy tekstów, które nazwać można „impresjami” i „szarowierszami”.

Wiersze należące do grupy pierwszej reprezentują nurt autobiograficzny, który w twórczości Urszuli Kozioł pojawia się dość wcześniej, równocześnie w poezji i w prozie. Już w *Gumowych klockach* (1957) zamieszczona została *Wczesna jesień* (GK 6), utwór, w którego obrazowaniu wykorzystane zostały nastrojowe rekonstrukcje zapamiętanych krajobrazów. Także pierwsza powieść Urszuli Kozioł – *Postoje pamięci* (1964) wyrasta ze wspomnień wiejskiego dzieciństwa. Tamtą rzeczywistość, opisaną w książce, przywołuje poetka w *Inwokacji* (WRK), wierszu, „który powstał niejako na marginesie powieści i wydaje się z nią integralnie związany”³⁷. „Biłgoraju, pajdo kraju” – pisze, a słowa z mowy wiejskiej i pejzaże ziemi rodzinnej powracać będą jako *leitmotiv* w późniejszych utworach.

W poezji autobiografizm silnie zaznacza się zwłaszcza w *Postojach słowa* – zbioru, który już w tytule nawiązuje do autobiograficznych *Postojów pamięci*. Słusznie zauważa Andrzej Zawada, że w tym wyborze

³⁷ Wiersz *Inwokacja* zamieszczony został w zbiorze *W rytmie korzeni* (1963), wydanym niecały rok przed ukazaniem się *Postojów pamięci* (1964). Można zgodzić się z poetką, że „to, co jest w tej powieści rozpisane na trzystu stronach, mieści się w kilku liniijkach wiersza. Mówi to samo, ale inaczej” (wywiad udzielony W. Wiśniewskiemu, *Tęgo nie dowiecie się w szkole*, op. cit., s. 127). *Inwokacja* znalazła się także we wszystkich późniejszych wyborach poezji, funkcjonując w nich jako swoiste *credo* autorki. Ona sama przyznaje: „Ja w prozie i w wierszu mówię o tym samym; za każdym razem inaczej” (W. Wiśniewski, op. cit., s. 127). Podobnie w innym miejscu: „Nie chciałabym, żeby traktowano te różne formy wypowiedzi oddzielnie” (U. Kozioł, *Jeśli jest to wołaniem...* PW (II) 14).

ponad prawem chronologii literackiej obowiązuje porządek autorskiej biografii (...) Powrót do lat i krajobrazów młodości nie jest więc jedynie naturalną tęsknotą do utraconego raju, ale jest też przywracaniem wewnętrznemu światu właściwych proporcji, czerpaniem energii z dotykania – choćby tylko pamięcią – świata bardziej rzeczywistego od wszystkich poznanych później.³⁸

Tomik otwiera grupa wierszy: *O sobie samej do potomności* (Ż 7), *Nostalgia* (Ż 44), *Inwokacja* (WRK 21), *Powrót do pierwszych łądów* (Ż 34), *Matkę* (WRK 60). To tylko niektóre, wybrane przez poetkę utwory autobiograficzne. Wszystkie je łączy wspólny temat: powrót do korzeni. W elegijnym tekście *O sobie samej do potomności* (Ż 7) Urszula Kozioł oświadcza: „Przyszłam na świat w dzi-kim skansenie / nie rejestrowanym do dziś w żadnym biurze podróży”. Ów dziki skansen to wieś Rakówka pod Biłgorajem, nad rzeką Tanwią.

Nie byłem nad Tanwią – wyznaje Jacek Łukasiewicz – Mogę tylko sobie wyobrazić tę rzekę wolno toczącą wody po równinie. W tamtych stronach narodziła się poezja Urszuli Kozioł. W zakolach rzeki, gdzie wikliny, piasek, rozpuszczający ślady, gdzie dziewanny. W rytmie kołysanek, wyliczanek, piosenek, przyśpiewek.³⁹

Pisząc te i dalsze zdania, Łukasiewicz zastrzega jednak, że „Nie jest to poezja »regionalna«, »prowincjonalna«, nawet w tym sensie i stopniu, jak była niegdyś poezja Czechowicza.”⁴⁰ Rzeczywiście, to, co indywidualne, staje się tu znakiem otwierającym obszar treści uniwersalnych, będących częścią kulturowego paradygmatu.

Utwory zdominowane perspektywą przeszłości i wspomnieniem kraju dzieciństwa łączy i pozwala wyodrębnić w osobną grupę tekstów łagodna tonacja elegijnej zadumy. *Pamięć o pierwszych latach życia* (Ż 84), *Nostalgia* (Ż 44), *Biłgorajszczyzna po latach* (Ż 32) aktualizują wzorzec gatunkowy elegii autobiograficznej, w której dominantą konstrukcyjną staje się wydobycie z pamięci po-

³⁸ A. Zawada, *Autoportret z czasem*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 18.

³⁹ J. Łukasiewicz, *Człapy*, w: *Republika mieszkańców*, Wrocław 1974, s. 199–120.

⁴⁰ *Ibidem*.

szczególnych momentów ewokujących dawność, zamierchłość. Wywoływanie z przeszłości własnej biografii i próba rekonstrukcji minionych stanów ewokują elegijne poszukiwanie straconego czasu. Podmiot wiersza *Nostalgia* (podobnie jak bohater Prousta, jak Wiktor Ruben z *Panien z Wilka*) odwiedza kraj dzieciństwa. Struktura i organizacja tekstu zostaje podporządkowana wspomnieniu. Nie można zawrócić czasu. Zapamiętane miejsce uległo ustatycznieniu w momencie, kiedy zostało opuszczone. Spojrzenie retrospektywne, wyobraźniowe przemienia idealizującą funkcję pamięci, następuje proces uwznioślenia przeszłości. „Przejsie od bezpośredniego przeżycia do świadomości we wspomnieniu, które dokonuje pewnego rodzaju powtórzenia tego przeżycia, wystarcza, by zmienić jego znaczenie. Pojawia się nowa modalność bytu”⁴¹:

Przez odmienioną wioskę
– sama odmieniona –
szłam wolno, wolnusieńko prowadząc za ręce
moich starych rodziców co przybyli ze mną
by sprawdzić zostawioną tu po sobie pamięć.

Byłam przez okamgnienie małą dziewczynką
uczepioną kurczowo ich wiedzących dłoni.
Wystarczyło się schylić
by odnaleźć piłkę rzuconą przed półwieczem w lilie
które wciąż tu trwały

(*Powrót do pierwszych łądów* Ż 34)

Ma tu miejsce przypominanie–rozpoznawanie własnej przeszłości, istniejącej jak gdyby poza aktualną świadomością podmiotu, w sferze marzeń. Ów rekonesans przeszłości z perspektywy terażniejszej przypomina występującą w fabule epickiej i dramatycznej kategorię *anagnorisis*, dzięki której „jasność wychodzi z ciemności, a to, o czym się sądziło, że jest pogrążone w mroku, staje się przedmiotem poznania”⁴². Poprzez kontakt

⁴¹ G. Gusdorf, *op. cit.*, s. 270.

⁴² M. Głowiński, *Elegie autobiograficzne Leśmiana*, w: *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji tekstu*, Wrocław 1979, s. 134.

z przeszłością dokonuje się też swoista wewnętrzna przemiana – jak gdyby *katharsis* podmiotu, przekraczającego siebie, zbliżającego się ku transcendencji.

Wspomnienie bowiem buduje rzeczywistość idealną, jest więc w istocie zabiegiem mityzującym. Przeciw światu realnemu buduje się w słowie, w narracji wspomnieniowej świat sztuczny, wywołany z pamięci, który jest tak czy inaczej świadomie kreowany. Przede wszystkim są to mity arkadii, zdrowego świata, szczęścia, spełnienia starych, dobrych czasów.⁴³

Czas miniony to przestrzeń, w której obowiązywały „znaki magiczne” i „sekretnie zaklęcia”. Choć pamięć pełni funkcję terapeutyczną, a wspominający podmiot ulega metafizycznemu oczarowaniu, niemożliwy jest całkowity „powrót do źródeł”. „I jak ty / jak wy wszyscy / i ja też nie ugasiłam pragnienia” – napisze poetka w zakończeniu wiersza (*Powrót do pierwszych łądów* Ż 34).

Znamienne, że obraz stron rodzinnych występujący u wielu poetów pokolenia jest często aluzją do znanych utworów z tradycji literackich. W poezji Urszuli Koziół „mała ojczyzna” funkcjonuje także w sferze duchowych symboli, wartości kulturowych. „Inwokacja” już tytułem nawiązuje do romantycznego wyznania poety–emigranta. *Pamięć o pierwszych latach życia* (Ż 84) przywołuje romantyczny topos „kraju lat dziecińczych”; zapamiętany obraz „dopiero dziś / obwieszcza / swą pierwej nie rozpoznaną / świętość”. Odwołanie się do sytuacji utrwalonej w świadomości literackiej stanowi sposób kanonizacji i wywyższenia przeszłości. Sprawia, że to, co minęło, zakrzepło w pamięci jako arkadia.

W wierszach Urszuli Koziół powrót do raj–arkadii dokonuje się pod dwiema postaciami: jest równocześnie powrotem do dzieciństwa i do świata natury.⁴⁴ Z przeszłości pochodzi zafascynowanie drzewem i rzeką. Zapamiętane krajobrazy są częścią

⁴³ M. Dąbrowski, *Dekadentyzm współczesny*, Izabelin 1996, s. 208. Mit arkadii w poezji współczesnej wnikliwie analizuje R. Przybylski (*Rok 1961. Zagłada Arkadii*, w: *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966, s. 132–133).

⁴⁴ Por. uwagi J. M. Rymkiewicza, *Czym jest klasycyzm*, op. cit., s. 86.

wspomnienia i po latach powracają jako symbole bezpieczeństwa. Zachwyt przyrodą doznany w nieznanym miejscu przywołuje w pamięci wspomnienie stron rodzinnych:

A więc to jest ten świat skrojony na moją miarę
który raz już był mi kiedyś dany
w zaraniu życia nad wodami Tanwi...
Cały w zasięgu oka
cały do objęcia
Swoisty powrót do źródeł
gdzie odległe rzeki
splatają się w tym samym nurcie swojego życia.
(Może pod jakimś kątem zachodzą na siebie
na przykład – na globusie?)

(*Olśnienie* WP 66)

Najsilniejszy wpływ na poetyckie obrazowanie „impresji” ma młodopolska liryka impresjonistyczna – sensualistyczna, wyczułona na delikatne niuanse wrażeń zmysłowych. Często też konstrukcja utworów nawiązuje do tradycyjnych wzorców gatunkowych liryki opisowej i refleksyjnej: bukoliki, eklogi, poematu opisowego i elegii. Wpływ techniki impresjonistycznej sprawia, że to, co minęło, układa się w pastelowy pejzaż, malowany łagodnym pociągnięciem pióra. Poetycki impresjonizm obecny jest od samego początku twórczości. Wspomniany wiersz, *Wczesna jesień* (GK 6), przywołuje liliowozłote barwy jesiennego zmierzchu:

Z cichych kotlin uchodzę ku lasom
tam się śpiewnych liści upić deszczem
gdzie zmierzch łamie liliowym kolaniem
horyzontu zardzewiały pierścień.

„Liryzm chwili” wyraża się tu w ujmowaniu zjawisk przelotnych i przemijających, podporządkowanych nastrojom i odczuciom podmiotu – równie nietrwałym i niesprecyzowanym. Monotonia podkreślona przez elementy eufoniczno-wersyfikacyjne (10-zgłoskowiec ze stałą średniówką po czwartej sylabie i nagłosowym rytmem trocheiczno-daktylicznym) sprawia, że treści i obrazy, kontury przedmiotów zacierają się w impresjoni-

stycznej nieokreśloności realiów. I choć taki tradycyjny typ opisu z czasem znika, bo zmienia się kształt wersyfikacyjny wypo-
wiedzi i ewoluuje sposób mówienia, to inklinacja do wrażenio-
wego, sensualistycznego postrzegania jest w poezji Urszuli Ko-
zioł stale obecna, podobnie jak uwrażliwienie na barwę, na
kontrasty światła i cienia.

Malarska impresyjność – zatarte, zanikające kontury obrazu
przetransponowane zostają na impresyjność temporalną, akcen-
tującą przepływanie, przechodzenie w czasie. Ulubioną porą dnia
jest w tym typie liryki moment przechodzenia zmierzchu w noc,
ulubioną porą roku – wczesna jesień, późne lato:

W przewlekłość nieba odlatują wrony
i piwne liście drzewa na odchodnym
są podwajane dotkliwie przez wody(...)
Wieczoru nie ma wieczór jeszcze przyjdzie
zwleka z nadejściem by spotkać się z nocą(...)
Zieleń się jeszcze z odejściem ociąga(...)
Jesieni nie ma lato na odchodnym
zwleka z odejściem by spotkać się z zimą
(*Pejzaż z pamięci WRK 24*)

Wiersze mają magiczną moc – znoszenia czasu. Także „co przed-
tem i potem pomieszane razem”, a „Wczoraj i dziś / wtedy i teraz
/ przypadły do siebie w gwałtownym uścisku / nie bacząc na prze-
paście tego / co pomiędzy” (*Powrót do pierwszych łódów Ż 34*). Prze-
nikaniu się płaszczyzn czasowych towarzyszy asocjacja wrażeń
zmysłowych: „czerwień nie jest kolorem / jest zapachem róży”
(*Dystans WRK 40*). W impresjonistycznym przechodzeniu jed-
nych odczuć zmysłowych w inne kolor staje się odrębną cało-
ścią, rozprzestrzenia się na zasadzie synestezji na cały utwór.
Wrażenie wzrokowe przechodzi w odczucie zmysłowe, w zapach
i dotyk. Dystans to „ukośna szyja pragnącej Nemezis”. Sugestia
synestezyjna wywołuje różnorodne skojarzenia. Rodzi się gra oso-
bliwych, symbolicznych znaczeń.

W autobiograficznych elegiach przedmiotem malarskiego
widzenia jest pełen barw świat natury: lazurowy zimorodek, błękit
rzeki, „bura płowa rysiooka Tanew”. Studium przenikania się

barw i światel, współistnienia odcieni jest wiersz *Ulotne lato* (SP 18), gdzie: „złoty środek schyłkowego słońca / zmienia postoję Zieleń przenika lazurowe żółcie / zwrotnikiem barwy”. Jednak szczególnie bogatą paletę barw rozpościera poetka w późniejszych wierszach z cyklu *Olśnienia*. Tutaj „kolory stają na głowie / wyprztykują się z siebie” (*Obrazek* WP 18). Wśród odcieni dominują lśniące kolory złota. To właśnie złoto jest w poezji Urszuli Kozioł kolorem najsilniej zwaloryzowanym. Przypisywane temu, co minione, zamierzchłe, staje się refleksem „złotego wieku”, atrybutem dzieł starych mistrzów i rozżłoconych słońcem krajobrazów. Podobnie jak u Czechowicza⁴⁵, jest też narzędziem stwarzania wizji arkadyjskiej, współtworzy cudowną, baśniową symbolikę. W przeciwieństwie do szarości czy bezbarwności, współistniejących zawsze z motywami kręgu egzystencjalistycznego, katastroficznego, posiada funkcję uniezwyklającą i odrealniającą. „Życie przelśniewa się przez śmierć wzmożonymi barwami” – napisze poetka dużo wcześniej, w *Elegiach* 6 (WRS 15).

Świat przedstawiony *Olśnien* wydaje się mienić pulsującym, rozedrganym ruchem małych istot. Ruchome wrażenia wizualne łączą się z wewnętrzną dynamiką opisywanych przedmiotów: błyskaniem, zmiennością, lśnieniem, blaskiem. Zachwycając się światem „rozżłoconym od środka” (*Granatowa chmura pod wieczór...* WP 69), poetka napisze:

granatowa chmura pod wieczór
z mlecznym otokiem po brzegach
jakby dym ją spowijał od wewnętrznych żarów
dołem ukośnie słońce

nagle ptaki i liście z kępy
jaskrawo kolorowych drzew na stoku wzgórza
(żółcie, brązy i czerwień karminowych krzewów)
pospołu wymiecione zrywem wiatru w górę...

⁴⁵ Por. takie utwory, jak *w kolorowej nocy* (nw), *złe dwie minuty* (wb), *hildur baldur i czas* (nw), *sen* (nw), *moje zaduszki* (nw). Symbolikę złota w poezji J. Czechowicza omawia T. Kłak (wstęp do: J. Czechowicz, *Wybór poezji*, Wrocław 1985, s. LXXX–LXXXII).

Cały cykl *Olśnienie*, z którego pochodzi wiersz, jest hymnem na cześć natury, jej intensywności i bujności, także – świadectwem przymierza ze wszystkim, co żyje. Łąki, łąki, muły, piachy *etc.*, przyzywane we wcześniejszej *Invokacji*, zostały tu zastąpione „żywą tkanką dnia”. Światem ożywionym, dynamicznym, zasiedlonym przez małych, często egzotycznych mieszkańców: szarą wiewiórkę, mrówkę, ważkę, żuczka, małego czarnego świerszcza, lichego robaczka, jaskółkę, drobne muszki. W postawie podmiotu dominuje „solidarność kosmobiologiczna”, która czułość nad „lichem robaczkiem” łączy z refleksją nad losem człowieka. Cechą poetyckiego obrazu świata, oglądanego jak gdyby pod mikroskopem, jest portret – zbliżenie, zatrzymanie na szczególe. Powstaje obraz nieciągły, zatowizowany. Niekiedy wiersze zbliżają się do epifanii zakładającej „jakby tożsamość podmiotu i świata, który się podmiotowi ukazuje. W konsekwencji opis nie ma funkcji i uzasadnień mimetycznych, zmierza raczej ku mitologii, ku kreacji świata poetyckiego, rządzącego się podobnymi prawami do tego, który w okresie symbolizmu uznano za świat właściwy mitowi, za świat bliski wyobrażeniom człowieka pierwotnego.”⁴⁶ Rodzi się dialektyka chwili i wieczności:

deszcz
sitowie
i czasem odgłosy żab

jest jakby wielka cisza
przesiewała się do tej małej
i jakby mała
nabierała głębokiego wdechu
by móc odskoczyć znów
do tamtej wielkiej

(*Nad stawem, przed nocą* WP 101)

Taki typ obrazowania, w którym czas opisu budowany jest jako ciąg epifanii, jako ich montaż nazywa Artur Sandauer „mitologią momentalną”, a Głowiński – montażem epifanicznym:

⁴⁶ M. Głowiński, *Elegie autobiograficzne...*, op. cit., s. 202.

Poszczególne przedmioty ukazują się podmiotowi jedno za drugim w wielu przypadkach są szeregowane w szyku paralelnym. Paralelizmowi przedmiotowemu odpowiada często paralelizm stylistyczny. Dla rozwoju wiersza istotne staje się nie wynikanie jednych elementów z drugih, ale ich współwystępowanie⁴⁷:

na podniebieniu światła
kluczem żurawi otworzona jesień.

Kolory stają na głowie
wyprztykują się z siebie

górą przepływa obłok w spiczastym humorze
(Obrazek WP 88)

Niektóre „impresje” przynoszą synkretyzm form rodzajowych: liryki i epiki. Obok partii czysto lirycznych pojawiają się ujęcia narracyjne i opisowe, uwzględniające paralelizm wydarzeń, ich równoległość. W wierszu *Pejzaż z pamięci* (WRK) współlistnieje kilka obrazów: pojone konie, praczki u strumienia, napojone konie wchodzące we wrota.

Sposób obrazowania oraz moment percepcji, który zdaje się dominować w postawie podmiotu, odsyła do wizyjności starej poezji Wschodu. Urszula Koziół stara się uchwycić moment, kształt, chwilowe oświecenie, by utrwalić obraz, który zaraz ulegnie zmianie. Zmienność, płynność świata jest odpowiednikiem przejściowości stanów i nastrojów: „Przelotny ptak, biel na błękieć rzeki / w zieleni dolin, kwiaty dopalają się...” – notuje poetka w wierszu *Z Tu-fu* (Z17), przywołując klimat wierszy chińskiego poety, żyjącego w VIII wieku n.e.⁴⁸ Jej utwory łączy z poezją

⁴⁷ To zjawisko omawia M. Głowiński, *ibidem*, s. 199.

⁴⁸ Klimat wierszy chińskiego poety Tu Fu, takich jak np. *Wyczarowanie czy Uspokojenie* (*Fletnia chińska*, przeł. L. Staff, Warszawa 1982), niezwykle współbrzmi z obrazowaniem „impresji”: „Wonie wiosny i skośne promienie / słońca przenikają zasłony mego okna. Oto godzina, / gdy przewoźnicy zaczynają / gotować ryż na wieczrę. Wróble / ćwierkają. Wóz skrzypi. Ja piję / i troski me dościgają skrzydlatych / owadów, które brzęczą w rumianym rozpyle ogrodu” (*Uspokojenie, Fletnia chińska*, op. cit., s. 14). Nawiązania do poezji chińskiej i japońskiej są charakterystyczne dla imagizmu, kierunku szczególnie bliskiego neoklasycystycznej teorii poezji.

Tu-Fu sposób percepcji analogicznych zjawisk świata przedstawionego: wody, nieba, odgłosów przyrody. Zestawienia równoległe, współwystępowanie zjawisk jednorodnych, unieruchamianych jakby w akcie percepcji podmiotu, przemienia ruch w trwanie. „Wszystko jest jakby miało trwać wiecznie /wszystko jest jakby miało już takim pozostać na zawsze” (*Granatowa chmura pod wieczór...* WP 69). Także w *Olśnieniu* (WP 65) wizyjność i przeczucie jedyne, niepowtarzalnego zanurzenia we wszechświecie sprawia, że następuje unieruchomienie czasu. Towarzyszy mu poczucie ciągłości i metafizycznej jedności wszechświata:

Tak więc znajduję się w swoim żywiole
czuję się częstką czegoś nieogarnionego
w co zwolna wnikam znów i z czym się scalam
czuję się częstką bezbrzeżnej całości
w której już wkrótce całkiem się rozplynę
(*Olśnienie* WP 65)

W wierszu brzmią echa wczesnoromantycznej panteistycznej koncepcji przyrody, według której świat stanowił niegdyś harmonijne *universum*. Poeci romantyczni tęsknili do pierwotnego stanu całkowitej łączności człowieka z naturą. Pragnęli powrócić do źródeł i na nowo stać się nierozłącznym składnikiem wszechświata.⁴⁹

Stopić się w jednię z całą przyrodą – oto boskość życia, oto niebo człowieka. Stanowić jednię ze wszystkim, co żyje, w błogosławionym zapomnieniu o sobie powrócić do wszechogarniającej Natury (...) Zespolic się ze wszystkim, co żyje!⁵⁰

⁴⁹ Pisze o tym B. Andrzejewski (*Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, Warszawa – Poznań 1989, s. 94).

⁵⁰ F. Hölderlin, *Pod brzemieniem mego losu. List-Hyperion*, przeł. A. Milewska, W. Markowska, Warszawa 1982, s. 291. Dużo wcześniej J. J. Rousseau, prekursor romantyków, twierdził: „Im wrażliwszą duszę ma podziwiający je [tj. widok przyrody – przyp. MM] człowiek, tym bardziej poddaje się ekstazom płynącym z owej harmonii. Wśród słodkich i głębokich marzeń, ogarniających wówczas jego zmysły, zatracą się, pijany cudowną rozkoszą, w tym pięknym i przeogromnym systemie, z którym czuje się utożsamiony. Pojedyncze przedmioty uchodzą wówczas jego uwagi; dostrzega je i wyczuwa poprzez całość” (*Marzenia samotnego wędrówca*, przeł. E. Rządowska, Wrocław 1983, s. 95).

– wzdychał Hölderlin. Zdaniem Schellinga wzniosłość przyrody objawia się właśnie

tam, gdzie naszej mocy, jako istot żyjących, przeciwstawia się potęga przyrody, wobec której nasza moc rozplywa się w nicość (...). Nie może istnieć bardziej doskonałe widzenie tego, co nieskończone – dodaje – niż to, kiedy symbol, przez który jest ono oglądane, w swej skończoności sprawia wrażenie czegoś nieskończonego.⁵¹

Dla Urszuli Koziół powrót do przyrody jest szansą na wyrwanie się z osamotnienia, a miłość, która łączy człowieka i naturę, umożliwia poznanie istoty rzeczy. Dlatego podmiot wiersza wyznaje:

moja dusza chętnie tutaj sprzymierza się z drzewem
z głosem ptaka i świerszcza
i z milczeniem mrówki

(*Moja dusza...* WP 79)

Świat przedstawiony „impresji” zostaje przefiltrowany przez świadomość mówiącego podmiotu. Nastroj wierszy to łagodna zaduma, często – nostalgia, przeniknięta wzruszeniem i zachwytem, który wydaje się dominującą tonacją emocjonalną:

mój okrzyk zachwytu
obok westchnień chwil mijających
(*Olsnienie* WP 66)

już ani słowa więcej
ten zachwyt chce być jedynie pomyślany
chce być bez słów splatany wity
i owijany wciąż nową ptasią nutą
(*Adoracja przedwiośnia* WP 48)

serce
łaknie odrobiny trwogi
by stłumić zachwyt
jego nadmiar rozsadza mi brzegi oddechu...
(*Granatowa chmura...* WP 69)

⁵¹ F. W. J. Schelling, *Filozofia sztuki*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. 137.

Impresjonistyczne postrzeganie odsyła do kolejnego obszaru wartości akceptowanych, do świata sztuki.

Moja (...) pierwsza fascynacja zewnętrznym światem, ale w tym samym stopniu pejzażem natury jak i kultury – wyznaje poetka – Obok wiejskiej, drewnianej, wysoka architektura renesansowego Zamościa, książki w ojcowej szafie, obrazki, ba, wspaniałe reprodukcje wielkiego współczesnego malarstwa zamieszczone w prenumerowanych przez rodziców pismach, skąd wzięli się moi „osobiści malarze” (...) Tak więc przy podziale stosowanym: poeta natury, poeta kultury, u mnie takie rozróżnienie byłoby bez sensu.⁵²

W wierszach Urszuli Koziół odnaleźć można przeświadczenie, że życiem rządzą reguły sztuki. W *Jesteś za blisko...* (SP 16) relacje między ludźmi przyrównane zostały do obcowania z dziełem sztuki. Wypowiadając starą prawdę o potrzebie dystansu, który wyostreza widzenie, poetka przywołuje sposób oglądania obrazu: „a tak się właśnie do obrazu wgląda, cofając kroki”. Także na życie patrzy przez pryzmat malarskiej perspektywy: „(...) a tu jest nasze życie oprawione w bardzo kruche ramki” (*Czas buntu...* WRS 32). Wąwóz jest księgą lub rzeźbą raczej niż wąwozem (*Skorupka znaleziona w wąwozie w Norchii* WW 185).

Malarskość świata przedstawionego staje się znaczącą dominantą konstrukcyjną – chwytem poetyckim. Świadomość podmiotowego „malowania”, „rzeźbienia” słowem dominuje nad rzeczywistością przedstawioną w lirykach: *Rycina z nawiasem* (WRS 37), *Lato w profilu* (WRK 53), *Pejzaż jesienny* (WRK 45), *Ulotne lato* (SP 18), *Suchy las* (SP 45), *Kakemono* (WRK 63), *Wiedeń, muzeum art modern* (WP 89). Podmiot tych wierszy to artysta pragnący słowem utrwalić ulotny, zachwycający moment-obraz: „Śniegiem zdeformowane / rzeźby / a może dorzeźbione przez śnieg?” – pyta w wierszu *Wiedeń, muzeum art modern* (WP). Owocem artystycznego postrzegania jest poezja impresjonistyczna i imagistyczna, wysoce uwrażliwiona na drobny konkret, wyczułona na delikatne niuanse wrażeń zmysłowych. Często wiersz

⁵² U. Koziół, *Akty strzeliste*, op. cit., s. 6

staje się realizacją *ut pictura poesis* – skondensowanej w obrazie poetyckości:

Krucha uroda chińskiej filiżanki
którą właśnie podnosisz do ust
krucha uroda twojego profilu

jedno i drugie przez moment swą ramką
owiewa delikatny aromat herbaty

(*Krucha uroda...* PS 32)

Artystyczna wrażliwość, implikowana w sposobie widzenia rzeczywistości, znajduje wyraz także w wypowiedziach stematyzowanych, odnoszących się do dzieł sztuki i ich twórców. Najwięcej utworów tego typu można odnaleźć w *Wielkiej pauzie*, zwłaszcza w cyklu *Olśnienia*.

Pełne wdzięku, ale i dyskretniej ironii, której towarzyszy napięcie między realnością życia a złudzeniem sztuki, są wiersze nakładające na siebie te dwie sfery rzeczywistości: *Impresja z lata* przedstawia ogród botaniczny widziany oczami francuskich impresjonistów, lecz zarazem stanowi niejednoznaczny komentarz do cytowanego stylu, a wiersz *Z głodu zdziwienia* (WP) otwiera w zagraconej teraźniejszości okno na przestronne pokoje Vermeera van Delft.⁵³

We wspomnianym wierszu (*Impresja z lata* WP 60) świadomość formy malarskiej wyraża się poprzez deklaratywne przyznanie do postrzegania świata „Renoirem”, „Monetem”, „Manetem”. Utwór jest próbą transpozycji obrazu w słowo:

latem w ogrodzie botanicznym
tłoczą się Renoiry
Manety Monety i Sisleye

Kobieta z parasolką patrzy w lewo
Kobieta z parasolką patrzy w prawo

plamy słońca – jak złoty bilon –
spadają przez liście tak sypko
że nieomal słyhać jak toczą się z brzękiem...

⁵³ J. Grądział, *Pod namiotem poezji*, „Arkusz” 1997, nr 2, s. 9.

Poetycka kolorystyka wykracza tu poza tradycyjne „malowanie słowami”, wiersz staje się poetyckim studium formy malarskiej.

Kontemplacja dzieł sztuki, zdaniem Arthura Schopenhauera (*Świat jako wola i wyobrażenie*, 1819), zatrzymuje działanie woli i czasu. Świat przyrody w poezji Urszuli Koziół postrzegany jako dzieło sztuki daje efekt „roztopienia się w pięknie”. „Dziś” i „tu”, jak również „tam” i „wtedy” zastępuje wieczne *illo tempore* sztuki. Przeszłość zastyga w mit. Idealizacja dzieciństwa zrównuje obce sobie kultury, następuje „swoisty powrót do źródeł / gdzie odległe rzeki / splatają się w tym samym nurcie mego życia” (*Olśnienie* WP 66). Na motyw „kraju lat dziecinnych” nakładają się dwa inne: źródła i lądu. Oba niosą wyraźną emotywną waloryzację. źródło to symbol sił życiodajnych, odpoczynku i orzeźwienia, ląd – poprzez swoją stałość – zapowiada ocalenie. Oba też wiążą się z innym kręgiem tematów, sygnalizują proces „cofania się w głąb”, w najdalszą przeszłość.

4.3 Wejście w sferę mitu

Bohater wierszy Urszuli Koziół posiada wiedzę tragiczną. Rzucony w świat, istniejący jednostkowo i niepowtarzalnie, wie, że nie może wejść drugi raz do tej samej rzeki:

Zyjesz samymi brzegami
chwiejnym konturem
(...)
paszcza świata z czarnym podniebieniem
już bierze cię na kiel –
sierp
obojętnego blasku
(*Żyjesz samymi brzegami... Ż 71*)

Dla jednostki skazanej na tragiczną samotność i niepewność świata zmiennych wartości ratunkiem jest pamięć genetyczna i czas o charakterze kołowym. Wiecznotrwały, odradzający się czas harmonizuje bezład. Pozwala uchwycić intelektualnie i realnie rzeczywistość, w której tkwi człowiek, zinterpretować ją w kategoriach prawidłowości, regularności i jedno-

ści.⁵⁴ Na kształcie poezji Urszuli Koziół wyraźne piętno odcisnęła refleksja katastroficzna, której wyróżnikiem jest konstrukcja czasu cyklicznego i powtarzalności losów ludzkich oraz koncepcja archetypów Junga.

W ujęciu archetypowym czas indywidualny nakłada się na czas mityczny, a przeżycie jednostkowe łączy się z doświadczeniem zbiorowym. Krótkość istnienia jednostkowego zastąpiona zostaje ciągłością trwania pokoleń. Przekonanie o powtarzalności doświadczeń pozwala zażegnać tragizm samotności, wpisuje ludzkie sytuacje w odwieczny porządek:

coraz inna kobieta
kiedy nagle i glibko wspina się na palce
by nakłaniać do siebie ukochanego
twardą sutką wpisze w jego naskórek
dowolny werset z *Pieśni nad pieśniami*.
(*W słowach zamieszkałych...* PS 62)

Czas kołowy, któremu podporządkowana jest rzeczywistość przedstawiona w wierszach Urszuli Koziół, istnieje na dwa sposoby. Pierwszy jest związany z „motywem reintegracji w pierwotność”. Opiera się na micie pierwotności i pradawnych kultur, oznacza powrót do początków, do czasów, kiedy wszystko stanowiło jedność (A).⁵⁵ Drugi – realizuje mit–archetyp kulturowy (B).

(A) Mit pierwotności posiada tu podwójną genealogię: wywodzi się z natury własnego dzieciństwa, z tradycji ludowej w jej najbardziej pierwotnej funkcji oraz z tradycji literackiej i twórczości XX wieku. Koncepcje estetyki i poetyki nawiązujące do kręgu motywu „powrotu wstecz” odnaleźć można w poezji au-

⁵⁴ Najpełniejszą koncepcję czasu hierofanicznego, zakładającego ideę wiecznego powrotu i odnowy, prezentuje M. Eliade (*Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 381–402). O koncepcji czasu cyklicznego jako strukturze podstawowej wielu doktryn filozoficznych pisze także K. Dybciak (*W kręgu mitu katastroficznego*, w: *Gry i katastrofy*, Warszawa 1980, s. 57–70).

⁵⁵ J. Kwiatkowski, *Dialog z ziemią*, op. cit., s. 207. Badacz potwierdza cytowaną opinię wieloma argumentami i przykładami; niektóre z nich wykorzystuję w tym rozdziale.

torów w różny sposób związanych z ludowością: Bolesława Leśmiana, Tadeusza Nowaka, Jana Bolesława Ożoga. „Szczególne nasilenie problematyki retrospekcji w kulturze europejskiej przypada – jak twierdzi Jacek Trznadel – na koniec ubiegłego wieku i odtąd nie osłabnie aż do chwili obecnej, okazując się jednym z najżywotniejszych zagadnień filozofii kultury jak i sztuki.”⁵⁶

Wędrowka wstecz, nieraz aż do momentu prapoczątku, organizuje treść wielu wierszy Urszuli Koziół: *Adoracja przedwiośnia* (PS 34), *Akt poranny* (SP 20), *Sprzed wiosny* (WRK 15), *Powroty* (WRK 7), *Larum* (SP 35), *Skazy znaków* (SP 32), *W rytmie korzeni* (WRK 17), *Znakiem wody* (SP 27), *Znakiem ognia* (SP 29), *Apokalipsa przedświątojańska* (WRK 12), *Przedpowitanie* (SP 41), *Formy niekolorowe* (LO 50), *Skorupka znaleziona w obozie w Norchii* (WW 185), *Etruskowie* (WW 184). Już wyrazy użyte w tytułach niektórych wymienionych utworów przywołują inny porządek czasowy, zapowiadając odmienny wymiar przedstawianej rzeczywistości. „Motyw retrospekcji” opiera się na przekonaniu, że w prawdziwym, przedhistorycznym etapie życia człowiek realizował ideał jedności z naturą, pełnił siebie. Zakorzenie w dawności kolektywnej, we wspólnocie ustanawiało ład, porządek; pozwalało odnaleźć to, co łączy. W wierszu *Powroty* (WRK 7) poetka zapisuje powtarzalność ludzkich doświadczeń:

tędy to przeszli
nie wykopuj butem
spod śniegu progów porowatej misy
mak nie dotarty w niej cierpliwie czeka
powrotu kobiet
niech skorupy naczyń
zewrą się w nieckach ich skrętnych podołków

Pokolenia wymieniają się i trwają. Ślady ich obecności to „nie dotarty mak”, „odsłonięta tablica komina”, „skorupy naczyń”. Wiersz jest studium czasu zatrzymanego. Historia sprzed wie-

⁵⁶ J. Trznadel, *W czasie przeszłym*, w: *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*, Warszawa 1964, s. 88.

ków jeszcze nie ma zakończenia („mak nie dotarty cierpliwie czeka powrotu kobiet”). Śnieg, który przysypał ślady, służy oczyszczeniu i wyciszeniu.⁵⁷ Uruchamia refleksję, umożliwia odejście od zgiełku świata i wejście w inną, mityczną rzeczywistość snu, sprzężonej z bielą śniegu czystości i pierwotności doświadczeń. W *Powrotach* całościowa koncepcja dziejów polega na płynnym przejściu od historii plemienia do historii istnienia jednostki. Podobnie jak w wierszu Baczyńskiego „jeszcze słyhać śpiew i rżenie koni”⁵⁸, tak tu:

i w zamrożonej ziemi jeszcze tętent
uprowadzonych koni się powtarza
(*Powroty* WRK 7)

W innym miejscu ujrzany fragment naczynia (*Skorupka znaleziona w wąwozie w Norchii* WW 185) wyzwała wyobraźnię. Współczesność miesza się z prehistorią: „Flet słyszę i zbiegam po wodę / W okrucz wazy napływa czasu złoty motyl”. Wiersz uruchamia wizję arkadii, której atrybutami są: flet, śpiew, taniec, kwiat i charakterystyczne dla „złotego wieku” obrazowanie („złota ściana, pozłociste zioła, czasu złoty motyl”).

Znakami archetypicznymi powtarzającymi się w poezji Urzuli Koziół są elementy świata przedstawionego: ziemia, woda, rzeka, źródło, róża. Także bohater utworów to człowiek odwieczny, stanowiący, można powiedzieć, fundament koncepcji człowieka. Sama poetka przyznaje, że pragnie „otworzyć się na przyjęcie tego, co wspólne jest nam od prapoczątków i od prapoczątków wciąż inaczej się nam powtarzające, jak: miłość i śmierć, rozpacz i nadzieja, radość, zaduma i pamięć, oraz bezustanność w ponawianiu zmagania w osiągnięciu nieosiągalnego”⁵⁹.

⁵⁷ Podobną funkcję pełni śnieg w *Białym wierszu* i *Pierwszym śniegu*: „Biel zaskakuje nas. Stajemy cisi / i wступujemy w siebie jak do domu / odzyskanego po długiej podróży” (*Pierwszy śnieg* WRS 39)

⁵⁸ K. K. Baczyński, *Historia*, w: *Wybór poezji*, oprac. J. Święch, Wrocław 1989, s. 108.

⁵⁹ U. Koziół, „...do każdego wiersza...”, *op. cit.*, nr 2, s. 34.

Pierwotność, będąca refleksem świadomości magicznej, sprawia, że przestrzeń wierszy wypełniają żywioły, walka z nimi i osvajanie. Pojawiają się cechujące zbiorową wyobraźnię obrazy archetypiczne: wody, ognia powietrza, ziemi⁶⁰ – wyraz wiary ludzi w odwieczne moce ziemi i potęgę biologiczną człowieka, żyjącego w braterstwie z przyrodą. Charakterystyczną cechą wyobraźni Urszuli Koziół, nazwanej przez Jerzego Kwiatkowskiego „telluryczną”, jest topos Ziemi-Matki. Mit ziemi to część mitu natury, barbarzyństwa. Wyrasta z przekonania, że jest ona bazą i azylem dla człowieka i kultury zagrożonych przez cywilizację techniczną. Potrzebę powrotu do natury sygnalizowali zarówno katastrofiści XX wieku, jak i pisarze, dla których obcowanie z przyrodą stwarzało szansę przetrwania, zagubienia, zapomnienia się; przyroda i natura dawały dekadencej kulturze europejskiej siły odrodzeńcze. Ziemia jest bohaterką i adresatką wypowiedzi lirycznych (*Nasza ziemia* WRK 46, *Znakiem koła* SP 31, *Adoracja przedwiośnia* PS 34), występuje jako stały element obrazowania (*Rzeźba* WRK 39, *Odniepamiętniona snem...* LO 34, *Noc biała nad ranem* LO 33, *Głosa: pod okiem nieba* WRS 21, *Przedwiersze* LO 8). W *Adoracji przedwiośnia* (PS 34) jej kult łączy się z greckim mitem Demeter. Następuje akt sakralizacji Ziemi-Pramatki, która poprzedziła pojęcie macierzyństwa w sensie ludzkim:

Wielka Matka pra-
matka matek.
Ma Amma wy-
mamrotana w wodach Nilu
Ma
mmamma Ma

Zainteresowanie kulturą pierwotną wyraża się również przez fascynację dolomitami i menhirami z kultury megalitycznej (*Z Bretonii* WP 46, *W polu wielorakich figur* WP 44), przez refleksję nad istnieniem starych cywilizacji (*Etruskowie* WW 184, *Skorupka znaleziona w wąwozie w Norchii* WW 185). Pamięć genetyczna się-

⁶⁰ Pisze o tym J. Kwiatkowski, *Dialog z ziemią...*, op. cit., s. 208.

ga jeszcze głębiej, gdy poetka próbuje odtworzyć genealogię z czasów sprzed istnienia człowieka, gdy chce dotrzeć do początku, do momentu stworzenia świata. (Tę odmianę mitu powrotu – w postaci mitu kosmogenicznego odnaleźć można w takich wierszach, jak *Formy niekolorowe* LO 50, *Powrót do nie wiem* LO 17.)

Zakorzenie w dawności kolektywnej wiąże się z dwoma zabiegami stylistycznymi: archaizacją języka i związaną z nią – archaizacją opisu. Oba sprawiają, że rzeczywistość miniona nabiera znamion dawności, świętości. Leksyka opiera się na wykorzystaniu wyrazów rzadkich i przestarzałych, takich jak: „podołki, powały, drabiniaste dyszle, porowate misy, paździerz, skopki”. Wyrazom towarzyszy udostojniająca, wykorzystująca szyk przestawny składnia:

U wodopojów klęczą wyszłe z borów łodzie
liść morszczynu w ich dziobach okruc bursztynowy...
(*Odblaski* WRK 13)

wrota wozowni powolne są wiatrom
(...)
mak nie dotarty w niej cierpliwie czeka
(*Powroty* WRK 7)

Archaizacja opisu czyni z tego, co minęło, królestwo pierwotności. Przywołanie pradawnych czasów, wejście w sferę mitu dokonuje się za sprawą archetypicznych obrazów. Sytuacja podmiotu zostaje wpisana w kontekst mitologiczny, który zwiększa uniwersalny walor tekstu:

W miedzianym pyle gniade klęby kobyl
stygna przy misach parujących źródeł
i czerstwym mlekiem napęczniały skopki
w sękatych rękach namaszczonej kobiet
(...)
We wrota wchodzą napojone konie
żeby się jeszcze u studni napoić...
(*Pejzaż z pamięci* WRK 34)

Parujące źródła, namaszczone kobiety, napojone konie i sękaty skopki są tu obrazami ze snów, archetypicznymi.

Mit unicestwienia czas, gdyż ten jest funkcją istnienia; wieczność i nieskończoność nie mają czasu. Etruskowie „otwierają wieczność” i wchodzą w „hieratyczną przestrzeń / jakby ta nie po drugiej już otwierała się stronie” (*Etruskowie* WW 184). Gdy przeszłość wkracza w sferę mitu, wszystkie perspektywy czasowe współistnieją ze sobą, nakładają się, tworząc pełnię. W wierszach *Sprzed wiosny* (WRK 15), *Apokalipsa przedświątojańska* (WRK 12) następuje zatarcie kategorii temporalnych i spacialnych. W obu utworach zestawione zostają w konstrukcji obrazów realia należące do dwóch odległych epok. Maria Gorlińska, interpretując *Apokalipsę przedświątojańską* (WRK 12), pisze: „Prehistoryczne zwierzęta – mieszkańcy Ziemi z czasów, gdy nie było na niej człowieka – odżywają w niezwyklej symbiozie z bombą atomową – wytworem ludzkiej cywilizacji noszącym w sobie znamię ostateczności przez moc totalnego »zglądzenia« życia na ziemi.”⁶¹ Poprzez kompresję czasu obrazy prehistoryczne nakładają się na obrazy cywilizacji, a moment początku współistnieje z momentem końca: „Przez lud zgłodzone zmartwychwstaną płazy / zwiłogłowiawe w grzybach ciężkiej wody” (*Apokalipsa przedświątojańska* WRK 12).

Mit regresu łączy się z motywem apokalipsy. Choć podmiot liryczny otrzymuje cechy kreatora (*Znakiem ognia* SP 29, *Skazy znaków* SP 32), stwarzanie nie ma charakteru sakralnego. Świat współczesny jest sprofanowany, wyzuty ze świętości. Poetka, zmierzając do budowania makrokosmosu, ukazuje nie porządkowanie, lecz chaos; zamiast ładu i sensu – pograżanie się w zamęcie ery atomowej. Wyobrażenie apokalipsy (*Apokalipsa przedświątojańska* WRK, *Przyszła no popatrz...* PS), związane z zagładą cywilizacji, współbrzmi z treściami ekologicznymi – z wizją unicestwienia świata przyrody. W miejscu, gdzie był kiedyś las, pozostały tylko „rozprute sosny”, „pień draśnięty”, „żaden ptak nie śpiewa” (*Suchy las* SP 45). Zauważalne jest tu pokrewieństwo konstruowanych przez Urszulę Koziół obrazów zniszczenia i destrukcji z wizjami, które nasiliły się w poezji polskiej na przeło-

⁶¹ M. Gorlińska, *Poetyckie poznawanie świata Urszuli Koziół (zarys problematyki)*, „Roczniki Humanistyczne” 1993, z. 1, s. 67.

mie lat 50. i 60. Podobne apokaliptyczne treści pojawiają się w poezji Ożoga i Nowaka.

(B) Drugim – obok mitu pierwotności – jest w poezji Urszuli Kozioł mit–archetyp kulturowy. Poszukując interpretacji swojego losu, poetka sięga po obrazowe przedstawienie mitologii antycznej i literatury europejskiej. Wykorzystuje baśnie i opowieści greckie, które nadają pozorny sens jednostkowemu istnieniu. Konstruuje sztuczny świat konwencjonalnych wartości, stwarzają namiastkę ładu i harmonii.⁶²

Formuła mitu przybrana w szaty opowieści o bohaterach i hero-sach, ale także o postaciach kultury – bohaterach dzieł literackich i twórcach, jest opowieścią o człowieku współczesnym, o jego miejscu w świecie. Podobna „sytuacja mityczna” występuje w poezji Eliota i Rymkiewicza. Ten ostatni „do archetypów powstających w wyniku kontaktowania się jednostki ze szczepem zaliczył (...) również symbole kulturowe. To znaczy tego typu doświadczenia kulturalne, które nabrały znaczenia legendy lub mitu.”⁶³ Kulturowymi obrazami archetypicznymi w wierszach Urszuli Kozioł są: Niobe, Odyseusz, Kirke, Prometeusz, Szeherazada, Antygona, Safona, Izolda, Kopernik, Dante, Rimbaud, Fernando Pessoa oraz postaci z baśni: Meluzyna, jednorożec, wilkołak.

Kluczem do sytuacji człowieka współczesnego jest postać Syzyfa. Aluzje do opowieści o losie tego bohatera występują w wierszach poetki kilkakrotnie (*Miary szczęścia* SP 49, *Monolog* WRS 52, *Co dolega* Ż 93). W *Miarach szczęścia* Syzyf funkcjonuje jako archetyp ludzkiego losu, w *Monologu* symbolizuje indywidualne doświadczenie egzystencjalne. Świat przedstawiony wiersza ewokuje krajobraz mitologiczny, nacechowany symboliką kulturo-

⁶² Jak twierdził C. G. Jung, znaczenie obrazów archetypicznych możemy odczytać dzięki związkom z mitami i baśniami, w których zawarte jest wspólne doświadczenie ludzkości. Symbolika obrazu jest czytelna dla wszystkich, ponieważ dotyczy egzystencjalnej, odwiecznej sytuacji człowieka (*Psychologia i literatura*, w: *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybór i przekł. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 378–403).

⁶³ R. Przybylski, *Polska poezja klasycystyczna po roku 1956*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 4, s. 536. Por. także R. Przybylski, *Między śmiercią a tekstem*, w: *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 21–53.

wą: „miejsce, w którym teraz jestem, nie jest nawet górą. Myślę, że jest to raczej wzniesienie (...) Od kiedy wydeptałam na jego zboczu ścieżkę, to wzniesienie jest uczęszczane (...) Moje ręce trzymają coś, czego nie umiem nazwać.” Dla Camusa, jako autora *Mitu Syzyfa*, człowiek, będąc w sytuacji tragicznej i mając świadomość absurdalności swego położenia, może czuć radość istnienia jedynie dzięki beznadziejnej walce ze swoim losem, bezcelowej, bezowocnej i beznadziejnej.⁶⁴ Camusowski mit Syzyfa ocala i tłumaczy sens ludzkiej egzystencji. W ponawianiu kolejnych prób można znaleźć namiastkę wolności i złączyć się z innymi. Także „szyfizm” Urszuli Koziół wydaje się sposobem na wyjście poza siebie w kierunku innego człowieka, próbą nawiązania z nim dialogu. Ten akt pozwala przezwyciężyć samotność, metafizyczną pustkę.

Symbolem losu człowieka i artysty jest tu także obraz innego ukaranego przez bogów buntownika, bohatera Camusowskich esejów – Prometeusza; nośnymi alegoriami są postaci Odyseusza i Kirke. Natomiast przypowieścią o losie poety staje się *Rozmowa z Rimbaudem* (WP 18) i *Skarga Safony* (WP 25). Poetka nawiązuje dialog z Safoną, z Musilem, z Fernando Pessoa.

Ja lubię – mówi – prowadzić takie wyimaginowane rozmowy z tym czy innym poetą; nie chodzi mi o pastisz, tym bardziej epigonstwo, naśladownictwo czcze, chodzi o zaiskrzenie wzajemne tekstów zderzonych, zestawionych w dialogu z kimś, kto powiedział coś dla mnie istotnego wczoraj, dziś, a nawet przed wiekami. Słowem – o pewien sposób kontynuacji, nawiązań, o ciągłość. Nie wyobrażam sobie dziania się i rozwoju kultury bez zachowania jakichś ciągłości z tym, co dźwignięte zostało w tej materii przedtem.⁶⁵

Antyczni bohaterowie są uczestnikami dialogów z przeszłością, nie tylko z antykiem, ale także z całością kulturowego spadku. Od początku bowiem ma miejsce transpozycja biografii po-

⁶⁴ Por. A. Camus, *Mit Syzyfa*, op. cit., s. 194.

⁶⁵ U. Koziół, *Akty strzeliste...*, op. cit.

etki na biografie literackich bohaterów⁶⁶ (znamienny jest tu wiersz *Larum*, w którym kostium antyczny stanowi maskę dla współczesnych wydarzeń).

Obrazy archetypiczne – związane z mitami i baśniami – oraz zawarte w nich doświadczenie człowieka łączy jednostkę z pokoleniem przodków. Obszar wspólnie wyznawanej i odczuwanej płaszczyzny wartości jest przesłanką wspólnoty.

Chodzi mi o problem zachowania własnej tożsamości ukształtowanej przez tę właśnie kulturę [kulturę europejską i tradycję narodową – przyp. MM], o zachowanie ciągłości, która na skutek różnorakich uwarunkowań historycznych i politycznych, jakim dzisiejszy świat podlega, wydaje mi się zagrożona⁶⁷

– tłumaczy poetka. Z drugiej strony, nieuchronnie pojawia się poczucie oderwania od wspólnoty, osamotnienia. Poezja Urszuli Koziół jest w rezultacie koegzystencją swoistej historiozofii opartej na przekonaniu o ciągłości dziejów i pokoleń i zarazem heroicznego wyrzeczenia się tej myśli, bowiem:

Cokolwiek będzie, to będzie inaczej
a mnie nic po tym i nic mi do tego
Cokolwiek będzie potem, będzie cudze.
Mnie dano spiekłą grudę żyznej ziemi
(*Przedpowitanie* SP 41)

4.4 Wypnanie z mitu – szarowiersze

Perspektywę bolesnego doświadczenia istnienia jednostkowego wyznaczają „szarowiersze”. Określeniem – pochodzącym od poetki i powtórzonym przez Adriannę Szymańską w recenzji *Zalnika*⁶⁸ – należałoby objąć grupę tekstów, które w twórczości Urszuli Koziół pojawiają się stosunkowo późno. Ich obecność

⁶⁶ Zabieg ten obecny w powieściach opisał L. Ludorowski („*Ptaki dla myśli*” Urszuli Koziół, „*Roczniki Uniwersyteckie UMCS*” 1985, z. 3, s. 1–23).

⁶⁷ U. Koziół, *Nawet jeśli jest to wołaniem...*, PW (II) 10.

⁶⁸ A. Szymańska, *Szarowiersze*, „*Przegląd Powszechny*” 1990, nr 5, s. 298.

zapowiada wydana w 1970 roku powieść *Ptaki dla myśli*. Bohater książki, podobnie jak podmiot „szarowierszy”, to jednostka osaczona, pozbawiona prawa do indywidualności i wolności. Lech Ludorowski tak opisuje kafkowski klimat *Ptaków*:

Nad całą powieścią unosi się wyczuwalna atmosfera pesymistycznej niemocy gnoseologicznej, świadomość niemożności zdefiniowania, owego przedarcia się ku istocie, ku „rzeczy samej w sobie”, niemożność pojęcia i określenia świata nierealnego w swej realności, nieokreślonego we wzajemnym spleceniu empirii i metafizyki, balansującego w nieuchwytnych, przenikających się wzajemnie przeszerzeniach snu i jawy – fantomu w solipsystycznej jaźni człowieka.⁶⁹

Fragmenty *Ptaków dla myśli*, wyodrębnione w utworze jako *Glosa: pod okiem nieba* i *Glosa: z wycieczki*, włączone zostały do tomiku *W rytmie słońca*, wydanym cztery lata później, już po ukazaniu się powieści. Te oraz inne zamieszczone tam utwory, takie jak: *Twoje miejsce nie w środku stołu...* (WRS 34), *Elegie* (WRS 8–18), *Monolog* (WRS 52), *W przeciągu chwili* (WRS 47) wyznaczają zwrot w twórczości autorki *Smugi i promienia* i zapowiadają ton, który dominować będzie w powstałym trzynaście lat później *Żalniku*. Słowo użyte w tytule zbioru pojawia się po raz pierwszy w *Glosie: pod okiem nieba*. „Z żalnika słów poodfrwały barwy” – oświadcza podmiot wiersza (WRS 21). Oba człony tej metafory ilustrują przemianę, która wraz ze zmianą światopoglądu dokonała się w poetyckim obrazowaniu i sposobie mówienia.

Także „szarowiersze” są „nazwą mówiącą”. Konotują ciemnoszarą, zarazem minorową tonację utworów, zatytułowanych: *Spoza barwy* (Ż 74), *Impas* (Ż 42), *Zniecierpliwienie* (Ż 41), *Co dolega* (Ż 93), *Wieczorem* (Ż 77) oraz rozpoczynających się incipitami: *Ból po stracie najbliższych...* (Ż 28), *I znów dzień w którym nikt...* (Ż 79), *Twój chmurny anioł...* (Ż 81), *Żyjesz samymi brzegami...* (Ż 71), *Kryzys* (Ż 39), *Ten który* (WW 173), *Przed snem* (WW 172), *Z muzeum* (WW 16). W sferze obrazowania „szarowiersze” wydają się być lirycznymi negatywami „impresji”:

⁶⁹ L. Ludorowski, *op. cit.*, s. 15.

Świat stał się czarno-biały jak oprószona śniegiem rola
(*Impas* Ż 42)

albo:

pierzcha barwa
liść cofa obiecaną już kiedyś zielen
(*Z palcem na ustach* Ż 72)

Rzeczywistość pozbawiona została kolorów, które już nie przystają do szarej, opatrzonej znakiem „bylejakości” sytuacji podmiotu:

Boleśnie jaskrawe
przeczuwane światy
za siódmą rzeką
dryfują
w przeciwną stronę
(*Szarościan prostopadłościan...* Ż 73)

Wszystkie barwy nieodwołalnie przypisane zostały przeszłości:

Próżno polykam białą pszczołę.
Barwy których pozbyłam się z rozrzutnością podobną twojej
nie chcą odrastać
(*Nostalgia* Ż 44)

W szarowierszach antynomicznie nacechowanej relacji: przeszłość–teraźniejszość przypisana została symbolika barw, oparta na przeciwstawieniu koloru i szarości.⁷⁰ Szary staje się kolorem dominującym. Pojawia się wielokrotnie w różnych ujęciach tematycznych, bezpośrednio („szybko rozpraszająca się szarość”, *Spoza barwy* Ż 74) lub aluzyjnie, jako atrybut materiału czy substancji, najczęściej ołowiu, betonu, skorupy. Wizualne oddanie szarości dokonuje się przez metonimiczną asocjację z przedmiotem:

⁷⁰ Podobnie szarość jako atrybut wydziedziczenia występuje w poezji Herberta. Symbolikę kolorów w wierszach tego poety analizuje S. Barańczak (*Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994).

szare betonowe ściany mają głuchy
pogłos
betonowy szlif
ociężała myśl ołowiano-szarą

spopielasz się spalasz wysychasz
(*Żyjesz samymi brzegami...* Ż 71)

Pogłębia się ciemna tonacja wierszy i pojawiają się wywoływane
przez nią popiół, ciemność, czerń:

Znów się powtarzasz chwilo ciemna cieniem
przesiewasz się przeze mnie
i nie zostaje mi nic
jak tylko wsłuchiwać się w pustkę...
(*W przeciagu chwili* WRS 47)

nagła ciemność
ścina ci krew
lodem

paszcza świata z czarnym podniebieniem
już bierze cię na kiel –
sierp
obojętnego blasku
(*Żyjesz samymi brzegami...* Ż 71)

spuszczona ze złotego łańcucha
ciemność
milkliwie
już ci skacze do gardła
(*Twój chmurny anioł...* Ż 81)

W jednym z wywiadów Urszula Kozioł zwierza się:

Od najwcześniejszych lat natura – bujna i nieskażona – podobnie
jak wielka architektura ukształtowały moją wrażliwość. Jednakże
od wielu dziesiątków lat mieszkam w szpetnym, betonowym byle
czym z widokiem na byle co i właściwie odczuwam to żywo każde-
go dnia na nowo.⁷¹

⁷¹ Akty strzeliste o miejscu urodzenia..., op. cit., s. 8.

Temu samemu odczuciu daje wyraz w poezji: „w betonowym pudle / zapudłowali cię” (*Szarościan prostopadłości*an Ż 73).

Utwory charakteryzują się dominacją nastrojów pesymistycznych, niemal depresyjnych.

Polska rzeczywistość – komentuje Szymańska nowy ton w twórczości autorki *Listy obecności* – przybrała barwy szare (...) I taka jest właśnie tonacja emocjonalna tych wierszy nie siłących się na sztuczny entuzjazm, nie próbujących naprawiać świata, pozbawionych nawet moralizatorskiego jadu, odtwarzających na zimno, z fotograficzną drobiazgowością zdarzenia i nastroje szarych, zabieganych, nieefektywnych sytuacji naszego życia.⁷²

Dla tych sytuacji wspólnym mianownikiem jest zrodzona z filozofii egzystencjalnej postawa podmiotu–wygnańca. Poetyckie napięcie rodzi się ze zderzenia świadomości wspominającego podmiotu i wspomnienia. Szczególnie silnie akcentują przeciwstawienie: „wczoraj – dziś” utwory z *Żalnika*. Operowanie czasem służy tu ostremu przeciwstawieniu, skontrastowaniu dwóch perspektyw, przy czym „wczoraj” towarzyszy wyraźnie dodatnia waloryzacja, nieomal uwznioślenie (jak zostało to ukazane we wcześniejszym rozdziale), „dziś” natomiast wyznacza obszar, na którym rozgrywa się egzystencjalistyczny dramat tragicznej doli ludzkiej.

Bohater wierszy to człowiek postawiony w sytuacjach granicznych: lęku, cierpienia i śmierci. Skazany na samotne błaganie się w labiryncie życia, pozbawiony nadziei absolutu, podległy nieubłaganej korozji czasu – uświadamia sobie absurdalną przypadkowość swojego istnienia. Jego sytuacja jest losem wygnańca, stematyzowanym w takich utworach, jak *Twoje miejsce nie w środku stołu...* (WRS 34), *Z Tu-fu* (Ż 17), *Zniecierpliwienie* (Ż 41), *Dalej o tym* (Ż 67). „Znowu upływa wiosna / a pora mego powrotu nadal nie wybiła?” – pyta podmiot wiersza *Z Tu-fu* (Ż 17). Nieprzypadkowo jeden z ostatnich zbiorów poetyckich *Żalnik* przypomina Owidiuszowe *Tristia*. Wiersz *Zniecierpliwienie* (Ż 41) to bardzo wyraźna stylizacja na list z wygnania:

⁷² A. Szymańska, *Szarowiersze...*, op. cit., s. 289.

Dni płyną mi pod dobrą datą
mimo że nazbyt długo już siedzę pod wozem
gdzie grubo- i drobnoustroje zadają mi bobu
(o czym długo by pisać na wołowej skórze)

Moje tutaj zajęcia są nad wyraz proste....

Sytuacja wygnania przejawia się poprzez utracone poczucie historyczności, zerwanie więzi z przeszłością i brak nadziei na przyszłość. Podmiot „szarowierszy” to obywatel świata wydziedziczony z wartości i wygnaniec z trzech krain: poezji, przyrody i dzieciństwa. Jego samopoczucie trafnie nazywa metafora z wiersza *Dalej o tym* (Z 67): „Poeta schnie z dala od źródła w jałowym betonie bloku”.

Pozbawionego królestwa poezji dręczy obsesja twórczej niemocy, nastroje zniechęcenia i smutku. Słowa jawią się mu jako byty, narastające nad rzeczywistym istnieniem. Poezja utraciła swoją moc zażegnania ciemności, nie pełni już funkcji zaklęcia: „Zamieńmy się łzami / Skoro nie staje nam słów”, prosi podmiot wiersza *W przeciagu chwili* (WRS 47). Aktualna rzeczywistość wymyka się definicjom. By wyrazić uczucia, potrzebna jest mowa wewnętrzna, przebiegająca poniżej progu werbalizacji.⁷³ Sytuacji tej towarzyszy heroiczny wysiłek przywrócenia słowom dawnych znaczeń i mocy:

Spróbuj o własnych siłach dać temu
bodaj nazwę
nim cię pochłonie ich ciemność
(*Wieczorem* Z 77)

Konsekwencją opuszczenia drugiego królestwa – przyrody jest ograniczające zamknięcie w „betonowym pudle”:

Od paru lat
spulchniasz lichą grzędę
przy betonowym bloku

⁷³ Tu tylko sygnalizuję kwestie, które zostaną szczegółowo omówione w rozdziale drugim.

dziś z jej marcowej ciemni
 wyrzrzało ku tobie zielone oko listka
 z tęczęwką fiołka

(*Od paru lat...* Ż 24)

Podmiot mówiący przyjmuje perspektywę człowieka uwięzzonego w „betonowej skrzyni martwego pokoju” (*Nostalgia* Ż 44), usychającego w „jałowym betonie bloku” (*Dalej o tym* Ż 67). Tęskni za zapamiętanym z dzieciństwa światem natury, a obcując z nim doświadcza radości „niczym zbieg co się zerwał z okowy betonu / z jego szarej skorupy” (*Olśnienie* WP 66).

Wygnanie trzecie – z królestwa młodości – sprawia, że w poetyckiej refleksji dominuje analizowany już temat przemijania, starzenia się i samotności. Pogłębia się wymiar filozoficzny wypowiedzi, pogłębia się też wrażliwość na ból i cierpienie. Powstają przejmujące autoportrety: *Co dolega* (Ż 93), *Zniecierpliwienie* (Ż 41), *W przeciagu chwili* (WRS 47), *Surrealizm ucodzienniony* (Ż 38).

Ten etap twórczości literackiej Urszuli Koziół wydaje się swoistą wersją egzystencjalizmu, w której odnaleźć można obecność i przemieszanie motywów egzystencjalistycznych, zwłaszcza filozofii Camusa i Sartre’a, w mniejszym stopniu – Heideggera. Zwroto- wi ku ciemnym sferom psychiki towarzyszy przekonanie, że człowieka otacza nicość i pustka. Egzystencjalizm zakłada przecież, że

istnienie ludzkie kruche i przypadkowe wyczerpuje się w terażniejszości, która jest nie epizodem, lecz wszystkim. Nie ma ku czemu istnienia wyrwać, bo jest otoczone przez nicość. Dlatego też trwoga jest słusznym stosunkiem człowieka do istnienia. Ludzkie istnienie z nicości powstało i niebawem zapadnie w nicość. Samo jest przesycone nicością, jest zdążaniem do śmierci, do nicości. Nicością jest czas, bo nie ma ani przeszłości, ani przyszłości, lecz tylko uciekająca chwila. Myśl chce wyjść poza istnienie, chce transcendencji; sądzi, że znajdzie tam absolutny byt, a znajduje nicość.⁷⁴

Urszuli Koziół koncepcja nicości jest pokrewna założeniom Sartre’a i zgodna z przeżyciem generacyjnym. W pierwszym

⁷⁴ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 3, Warszawa 1995, s. 351.

okresie twórczości odczucie pustki jest przedmiotem raczej filozoficznego niż osobistego doświadczenia; wypracowanym wytworem psychiki człowieka i nieodłącznym pulsem ludzkiego życia. Jej poznanie jest możliwe jedynie w chwili śmierci. Wiersz *Wahadło cienia* (SP 39) wydaje się poetyckim uzasadnieniem Sartrowskiej „filozofii nicości” jako szczeliny w bycie, wytwarzanej przez ludzką egzystencję, odmienną od bytu rzeczy:

Hodujemy ją w sobie. Każdy ma na własność
swoją. Lecz nikt jej nie zna. Ledwie się przeczuwa
obecność nieobecnej. Nie sposób jej w oczy
zajrzeć. To nie ma oczu. Naszym pulsem włada.
Ale w czym jej obecność nim staje się sobą,
wiedzą tylko umarli. Są niczym jak ona.
(W jakiejś epoce o nas być może powiedzą
ci, co zerwą z wieczności pieczęć tajemnicy:
– jakże oni żyć mogli z tą wiedzy niewiedzą
i jak mogli się godzić z niezgoda na nicość.)

(*Wahadło cienia* SP 39)

„Nicość nie jest...”, pisał Heidegger, ukazując paradoks nieistnienia. „Godzić się z niezgoda na nicość” to paradoksalna formuła określająca postawę podmiotu wierszy Urszuli Koziół jeszcze sprzed roku 1974. W późniejszym okresie odczucie nicości zawłaszcza obszary życia podmiotu, stając się doświadczeniem przeżyтым, znanym nie tylko z lektury pism filozofów. Podobne dotknięcie przez pustkę jest udziałem wielu poetów, którzy również stają twarzą w twarz z nicością.⁷⁵ W poezji Urszuli Koziół znakiem owe-go dotknięcia jest zastąpienie lirycznego „my” liryką wyznania.

Znów się powtarzasz chwilo ciemna cieniem
przesiewasz się przeze mnie
i nie zostaje mi nic
jak tylko wsłuchiwać się w pustkę
wsłuchiwać się w oddech porażony swym własnym echem...

⁷⁵ Zwłaszcza dla pokolenia '56 niepokój egzystencjalny był pierwszym, rzeczywistym doświadczeniem filozoficznym. Zwraca na to uwagę J. Łukasiewicz (*W stronę szmaciarzy*, w: *Szmaciarze i bohaterowie...*, op. cit., s. 104–105).

– mówi podmiot liryczny wiersza *W przeciągu chwili* (WRS 47). Nicość staje się tu równoważna ciemności i cieniowi. Ten ostatni występuje jako stały motyw w poezji autorki *Smugi i promienia*. Nazwanie człowieka „tragarzem własnego cienia” (*Podróż* GK 9) jest nie tylko zgrabnym poetyckim konceptem, ale przede wszystkim metaforą ludzkiego losu, osnutego wokół smugi i promienia, rozpiętego pomiędzy życiem i śmiercią, ufnością i lękiem. W *Przedpowitaniu* (SP 41) peryfrastycznym odpowiednikiem przażenia jest właśnie „ciemne wahadło cienia w blasku światła”.

Podmiot wspomnianego wiersza (*W przeciągu chwili* WRS 47) okazuje się dociekliwym badaczem własnej podświadomości, autopschoanalitkiem doświadczającym egzystencjalistycznego porażenia pustką. Przebywa w ciemnościach, które uosabia rzeka podziemna – obszar wypełniony przez „lód, kamień, korzeń i ciemność”. Po drugiej stronie pozostał „liść, ptak, deszcz, niebo i... gwiazda”. Ta ostatnia wielokrotnie pojawia się w poezji Urszuli Kozioł (*Wobec* WP 13, *Z pyłu w nic* WP 15, *Z rozmów o gwieździe* WRS, *Marcowa chmura* PS 60, *W przeciągu chwili* WRS 47) i pełni rolę szczególną. „Nasz organizm przyswaja z powietrza nicość” – powie poetka w wierszu *Z rozmów o gwieździe* (WW 182) i doda: „ona wypiera z nas światło / ona z tego światła wiąże nam gwiazdę nad głową / ona przeciąga tę gwiazdę na swoją stronę”. Gwiazdy łączą człowieka z kosmosem („że nie z prochu powstałeś, a z pyłu gwiazd”, *Z pyłu w nic* WP 15). Są wyrazem tęsknoty i lęku egzystencjalnego, znakiem rzeczywistości transcendentnej. Strzegą ludzkiej samotności („jednak pył gwiezdny kłębi się osobno / nad liniami naszego życia”, *Tu gdzie trawy są ciemne...* PS 61) i „pustego nieba”. To „gwiazdy zasiewają w nas niepokój / gwiazdy łączą i rozdzielają nas bez pytania o zgodę” (*Marcowa chmura...* PS 60).

W wierszach poetki gwiazda posiada znak dwuwartościowy. Wyobrażenie „mojej gwiazdy”, „gwiazdy twego narodzenia” (*Elegie* 5 WRS 13) nawiązuje do ludowych wierzeń, według których każdy człowiek ma swoją gwiazdę na niebie; pojawia się ona w chwili narodzin, jest przewodnikiem i ideą, która przyświeca ludzkiemu życiu. „Byłeś gwiazd słuchał, które ci służy, do za-

szczytnego dołyniesz portu”⁷⁶ – napominał Dante. Jednak gwiazda Urszuli Kozioł nie wskazuje już drogi, jest zagubioną, ledwie słyszalną pieśnią⁷⁷:

Oddalasł się moja gwiazdo ode mnie
w stronę czerwieni
nikniesz w dalekości czerwieni
tylko twój śpiew coraz bardziej obcy
dobiega mnie w pogłosie światła
(Z rozmów o gwieździe WW 182)

Od Sartre’a przejmując Urszula Kozioł koncepcję egzystencji zagrożonej przez bezwładny byt w sobie. Życie jest zlepkiem kłamstw i iluzji. Zamiast kierować życiem, człowiek przystosowuje się do potrzeb, wymogów, powinności. Jest zmuszony, aby wykonywać to, czego nie chce, i dlatego staje się rzeczą, bezmyślnym narzędziem. Funkcjonuje wokół innych rzeczy, w rzeczywistości amorficznej i zautomatyzowanej. „Ten dzień podobny jest tylu innym” – stwierdza podmiot liryczny wiersza *Spoza barwy* (Z 74). Człowiek, zmuszony do powtarzania tych samych gestów i słów, zatracą własną odrębność, ginie w masie. Taki stan rzeczy odzwierciedla Heideggerowskie „żyje się”:

Pali się papierosa, je się, śpi się, pije
wita się, żegna kocha przybywa na wadze
ubywa komu zgony katastrofa sława

– wylicza poetka w wierszu *Co nam pisane...* (SP 37). Zadaniem *Dasein* jest uporczywe zdobywanie swojej egzystencji, obrona przed rozproszaniem w „się”. Tymczasem całość i sens bytu są rozbijane przez codzienną krzątaninę. Życie to chaotyczny wysiłek. Podmiot, zatroskany o tysiące różnych spraw, traci poczucie istnienia, nie panuje nad rzeczywistością:

⁷⁶ A. Dante, *Boska Komedia, Piekło* 15, 55, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1909, s. 96.

⁷⁷ „Pieśni ma, tyś jest gwiazdą za granicą świata” – pisał A. Mickiewicz (*Dziady*, cz. III, Warszawa 1980, s. 160).

Przecież miałam gdzieś dzwonić
o coś wołać
biec

czemu nagle mi z ręki długopis wypada
i powietrze tężeje w ołowianą mgłę
dojść potrafię zaledwie od ściany do ściany
(*Bezsenna piosenka* Ż 25)

Bezsens zostaje doznany cieleśnie, byt – zagrożony przez nieistnienie. Nicość, stan rozpaczy, beznadziei, porażenie pustką przeżywane są w przestrzeni egzystencjalnej, wyznaczającej sytuację graniczną. „Między pustką i pustką, tam gdzie mieszkasz, tam gdzie mieszkamy” (*Między pustką i pustką* WRS 46) rozpina swoje istnienie podmiot wierszy. Egzystencja autentyczna jest wiecznie zagrożona, przeniknięta niepokojem i brakiem sensu. Urszula Koziół tak charakteryzuje bohatera swojego wiersza:

wślizgujesz się ostrożnie w swą młodszą godzinę
z zapartym tchem podbiegasz do granicy cienia
skąd życie jawi ci się jako przywidzenie
(*Ból po stracie najbliższych...* Ż 28)

Poczucie absurdalności istnienia wyraża się zwątpieniem w istnienie świata. W refrenie *Bezsennej piosenki* (Ż 25) powtarzają się słowa:

Może już nie ma prawdziwego świata
może ten tutaj jest falsyfikatem.

Życie człowieka jawi się jako egzystencja nierealna. „Nie żyjesz” – mówi podmiot –

Albo raczej żyjesz w tej przeklętej
czapce-niewidce
która z powodu niejasnej winy
– już na zawsze?
przyrosła ci do głowy
(*I znowu dzień...* Ż 79)

Istnienie jest bytem, któremu nieustannie zagraża niebyt. Poczucie nierealności istnienia i tymczasowości bytu objawia się w me-

taforach: świata ścieranego gąbką, rysunku o niejasnych kształtach, szkicu, który może lada moment zniknąć. Poetka często obrazuje proces zanikania. „A tu jest nasze życie oprawione w bardzo kruche ramki” – oświadcza w *Czasie buntu* (WRS 32). W „szarowierszach” świat okazuje się nietrwały jak narysowany przez kogoś obrazek (*Nad stawem, przed nocą* WP 101). Figurą wyrażającą nierzeczywistość i brak stałości jest motyw zacierania konturów („żyjesz samymi brzegami, chwiejnym konturem”, *Żyjesz...* Ż 71) oraz doznanie „przebywania na krawędzi” rzeczywistości, która za moment może przemienić się w pustkę lub w próżnię: „obracam się w próżni / skąd mogę wiedzieć, co mi się przydarza” (*W nieprzezroczystym świetle* Ż 6). Próbę uchwycenia krawędzi bytu i niebytu wyraża częstotliwość występowania takich słów, jak: brzeg, krawędź, granica, między, pomiędzy, z tamtej strony. „Niebieski biegun”, „granica cienia”, życie „samymi brzegami, chwiejnym konturem” – to metafory spacialne, wyrażające tę samą sytuację wyobcowania. „Dalej jest Niewiadome. Gdzie się to zaczyna?/ W którym miejscu strumienia urywa się wątek?” (*Znakiem wody* SP 27). Podmiot nie potrafi rozróżnić wartości, nie może ustalić granic: „Krajobraz zaszedł prze-wlekłością wspomnień” (*Pejzaż z pamięci* WRK 24).

Szarość albo przezroczystość, zanikanie, zacieranie i kruchość to jakości na stałe przypisane światu przedstawionemu, światu, który zdaje się rozpadać, przekraczać możliwości doznania. Bohater „szarowierszy” notuje próżność wszystkich wysiłków. Jego bezradność łączy się z gorzką świadomością zmarnowanych lat, rozrachunkiem z przeszłością („Próżno połykam białą pszczołę, próżno jaskółko w nagłym popłochu / zarzucasz kotwicę skrzydeł”, *Ciche ledwo słyszalne...* Ż 76).

Egzystencjalistyczna tematyka wyraża się w predylekcji do obrazów snu. W wierszach następuje zatarcie granicy pomiędzy jawą i sennym marzeniem, sferą zjawisk realnych i wizji fantasmagorycznych. Podmiot przebywa w rejonach koszmaru, a sen okazuje się archetypem lęków i irracjonalnych nadziei (*Ciche, ledwo słyszalne...* Ż 76, *Z palcem na ustach...* Ż 72, *Zamykając oczy...* WRS 44), surrealistycznym koszmarem, który obnaża boleśnie skrywane prawdy, „wglębne moreny pamięci” (*Przed zaśnięciem*

WP 55). „Sny z odbiegłymi skrzydłami / – w niedosłowione – / zstępują chromo z ranami na plecach” (*Noc biała nad ranem* LO 33). We śnie człowiek zawsze samotnie przeżywa swoją egzystencję, „nie śnimy się sobie w tej samej godzinie...” (*Tu gdzie trawy są ciemne...* PS 61). Oniryczna struktura monologu lirycznego preferuje związki czasowe i przestrzenne. Klaustrofobiczne lęki podmiotu wyraża spacyalizacja świata. Pojawia się poczucie uwięzienia („nieruchome kaszaloty powietrza / opływają nam oddech wewnątrz i dokoła/ obłożeni ziemią i niebem/ snujemy tchnienie swego wiecznie razem”, *Cień oddechu* LO 14), a wraz z nim motyw przedzierania się, wydostawania z zamknięcia, motyw zapory i obsesja nieprzenikliwości, „ściśliwości”, okrążenia.⁷⁸

zawsze jakieś „owanto”
dopada mnie
przeszywa
spadam

Biję sercem o wglębne moreny pamięci
(*Przed zaśnięciem* WP 55)

Cytowany fragment przywołuje obraz uwięzionego ptaka, rozpaczliwie trzepoczącego skrzydłami, usiłującego wyrwać się na wolność. Odpowiednikiem sytuacji osaczenia są też metafory spacyjalne: „pokój zbudowany na lochu, pokój bez klamek i okien” (*W pokoju zbudowanym na lochu...* WRS 33), „rzeka podziemna do której nigdy nie zagląda niebo” (*W przeciagu chwili* WRS 47), „szarościan prostopadłościan betonowego pudła” (*Szarościan prostopadłościan...* Ż 73). Sensualistyczne doznanie pustki pogłębione zostaje przez odczucie bezgłośniego roztrzaskiwania czoła o mur (*W nieprzezroczystym świetle...* Ż 6), „brnięcia przez ruchome piaski” (*Brniesz przez ruchome piaski...* Ż 26), „tłuczenia czołem o głucho niebo świata” (*Elegie 3*, WRS 10).

⁷⁸ Na obecność tej obsesji w poezji Urszuli Koziół zwracał uwagę J. Kwiatkowski (*Dialog z ziemią...*, op. cit., s. 214–216, 223).

Zawsze ten anioł stróż
u boku
który ci nie pozwala być sobą

zawsze jakaś zaporą odcinająca ci wejście
(*Żyjesz samymi brzegami...* Ż 71)

„Chmurny anioł”, który pojawia się w *Żalniku*, figuruje jako symbol ciemnego losu, nieuchronnego przeznaczenia.

Odmianą motywu uwięzienia jest labirynt, który „stanowi kwintesencję przestrzeni zamkniętej, groźnej i skomplikowanej, kwestionuje tradycyjne, zdroworozsądkowe relacje spacjalne. Jest odpowiednikiem rzeczywistości chaotycznej, amorficznej, zdecentralizowanej.”⁷⁹ Podmiot zostaje uwięziony w zamkniętej przestrzeni bez wyjścia. Ów efekt labiryntowy w wierszach Urszuli Koziół powstaje przez aluzję do mitu: imię Ariadny, obecność nici, supła (*Głosa: z wycieczki* WRS 5, *Zamykając oczy...* WRS 44, *Między pustką a pustką* WRS 46) bądź poprzez konstrukcję wypowiedzi, w której przestrzeń wiersza ukonstytuowana jest jako terytorium błędzenia i poszukiwania wyjścia. Z *Ptaków dla myśli* pochodzi utwór (*Głosa: z wycieczki* WRS 5), którego tematyka wyrasta z filozofii labiryntu, „wiersz o bezradnym i beznaściejnym zabłąkaniu wśród nieprzeniknionych tajemnic bytu, o rozpaczliwym absurdzie egzystencji”⁸⁰. Podobny motyw organizuje treść wierszy *Między pustką i pustką* (WRS 46) i *Zamykając oczy...* (WRS 44):

po nitce
uczepionej ściany oddechu
wspinamy się
do możliwości kłębka
nie wiedząc czy był nam dany

⁷⁹ E. Rybicka, *Labirynt: temat i model konstrukcyjny*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 1, s. 70: „Wiek XX to czas szczególnie nasilonej refleksji nad nieprzejrzystością świata, refleksji, w której motyw labiryntu ze swą rozległą symboliką znalazł swe miejsce.” Autorka wskazuje na właściwości tekstów labiryntowych oraz analizuje wybrane przykłady z literatury polskiej wieku XX.

⁸⁰ L. Ludorowski, „*Ptaki dla myśli...*”, *op. cit.*, s. 14.

palce opukują
 palce ranią się o dźwięki
 palce cofają się poparzone nazbyt bliskim sygnałem

Nic Ariadny, albo według innej wersji mitu światło jej wieńca – jest nadzieją na wydostanie się, szansą podjęcia utraconej więzi z przeszłością i przyszłością, bowiem nie tylko przestrzeń zostaje ograniczona do perspektywy „tu”, także temporalnie istnieje tylko „teraz”. Nie istnieje przeszłość, ani przyszłość, relacje czasowe zostają zakłócone. Przestrzeń i czas to chronotop, który zamyka i ogranicza podmiot, nie stwarza możliwości ucieczki. „Jestem wrzucony w terażniejszość i tu pozostawiony. Na próżno usiłuję dosięgnąć przeszłości, nie mogę się wymknąć”⁸¹ – pisał Sartre.

A zatem człowiek Sartre’a – komentuje Poulet – istota wrzucona w istnienie to byt budzący się do istnienia, oderwany od swojej przeszłości, bez możliwości odnalezienia „utraconego czasu”, po wiek wieków pozbawiony tego, co stanowiło jego istotę. Mówiąc: jestem, mówię tym samym: nie wiem, kim byłem. Poczucie istnienia to poczucie porzucenia, niewiedzy, upadku.⁸²

Już w *Znakiem koła* (SP) osaczenie dokonuje się przez magiczne znaczenie koła, pierścienia. Motyw tytułowy wykorzystany tu został jako symbol uwięzienia. Ziemia–czarodziejka więzi i przygniata człowieka. Zarzuca na niego pierścień–widnokrąg, w ten sposób ograniczając poznanie:

Nieba i ziemi zakłète podwoje
 z potrzasku w potrzask mnie wiodą pod kloszem
 (*Znakiem koła* SP 31)

Podobne odczucia wypowiedane są na innym miejscu:

oblężeni ziemią i niebem
 snujemy tchnienie swego wiecznie razem
 (*Cień oddechu* LO 14)

⁸¹ J. P. Sartre, *Mdłości*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1974, s. 145.

⁸² G. Poulet, „*Mdłości*” Sartre’a, przeł. D. Eska, w: *Metamorfozy...*, op. cit., s. 317.

Na co się przyda czyj wzrok przenikliwy
gdy dookolny zagrodzi go pierścień?
(*Skazy znaków* SP 32)

Nawet pamięć już nie ratuje, nie pełni funkcji terapeutycznej. W magiczną przestrzeń, w obszar dzieciństwa wkroczyła historia i narzuciła obcy podmiotowi porządek świata. Teraz posiada on wyraźną świadomość bycia „poza horyzontem”, poza kręgiem, w świecie sobie obcym.

Magiczny krąg jak wianek
spleciony nad mą kołyską z nutek, ziela oraz
zwietrzałych zaklęć nie zapobiegających już niczemu
rozerwała historia

– oświadcza w wierszu *O sobie samej do potomności* (Z 7). „Nie na darmo – twierdzi Kwiatkowski – podstawową figurą geometryczną tej poezji jest koło, jednoczesny symbol ruchu i trwania, stałej ucieczki i stałego powrotu.”⁸³ Krąg w poezji Urszuli Koziół ma jednak, podobnie jak gwiazda, wartość ambiwalentną. Może być zamknięciem, ale też „magiczny krąg jak wianek” wyznacza obszar bezpieczeństwa. „Pierścień białego światła” (*W przeciagu chwili* WRS 47) jest szansą na wydostanie się z ciemności. Magiczne właściwości pierścienia wypływają z podobieństw jego kształtu do magicznego koła, które ma moc ujarzmiania i wstrzymywania wrogich sił. Według przekonań, które zachowały się w ludowych wierzeniach, jest on amuletem chroniącym przed złymi mocami. W obszarze „szarowierszy” pierścień nie posiada już tej mocy apotropaicznej. Tradycyjnie stanowiący środek zabezpieczenia, tu zmienia swoją waloryzację. Staje się szansą niewykorzystaną; „Wygaszony pierścień (...) czarnym kręgiem zapada / Pod korzenie kamień i lód” (*W przeciagu chwili* WRS 47).

Podobna ambiwalencja cechuje figurę koła. Dla autorki *Wrytmie korzeni* koło jest piękne, ponieważ ludzkie spojrzenie, wychodzące ze środka, z łatwością obejmuje cały jego zarys, „oko

⁸³ J. Kwiatkowski, *Dialog z ziemią...*, op. cit., s. 223.

z ufnością przekracza niebieski biegun" (*Tu...* WW 175). Linia kręta, kolistą, a więc harmoniczną (np. spiralną) rządzi ruchem natury, rozwojem przyrody: „Samotne pędy kołującą / zderzają się nad poziomem" (*Opis rośliny pnącej* LO 53). Jest znakiem pełni: „W sytym kształcie gładkich owoców / zamknięty obwód chwili" (*Lato w profilu* WRK 53); „kolisty nadmiar dalii ponad płotem" (*Miary szczęścia* SP 49). Koncentryczne koła w wierszu o tym tytule (*Koncentryczne koła* WRK 36) są odpowiednikiem widnokręgów – możliwości roztaczających się przed wkraczającym w świat człowiekiem. Symbolizują świat otwarty dla poznającego podmiotu, bowiem, jak twierdził Shelley, „każdy człowiek jest centrum i obwodem jednocześnie, punktem, ku któremu wszystko zmierza, i linią określającą zasięg ogółu rzeczy"⁸⁴. Umysł ludzki jest sferą, która dąży do rozszerzania swego zasięgu:

W świecie pozbawionym nawiasu
nie staniesz poza
w świecie bez obramowań
nie staniesz obok
gdziekolwiek staniesz
będziesz punktem centralnym na kuli
(*W rytmie korzeni* WRK 17)

Usytuowanie się w kręgu jest jednoznaczne ze współuczestniczącym byciem w centrum. Jednak, gdy kondycja podmiotu przemienia się w kondycję człowieka osaczonego, punkt centralny zmienia się w „przerażającą figurę (...) której środek wszędzie a obwód nigdzie". Ta figura „także w nas mieszka" – napisze poetka (*Zamykają oczy* WRS 44). Człowiek jest zarazem bezmierną pustką i zwykłym punktem, czyli podwójną nicością. Nie ma ucieczki, bo nie ma nie ma centrum, ani granic. Człowiek sam dla siebie staje się najbardziej niebezpiecznym labiryntem.

⁸⁴ Cyt. za: G. Poulet, *Romantyzm*, przeł. P. Taranczewski, w: *Metamorfozy...*, op. cit., s. 446.

Innym objawem pustki jest totalne znudzenie światem, odczucie znamiennej obojętności wobec całości bytu. Podmiotowi wierszy Urszuli Kozioł dobrze znany jest ów stan sensualistycznego doznania nicości, głębokiego odrętwienia. W *Białym wierszu* (WRK 33) jego poetyckim ekwiwalentem jest cisza śniegu i bieli, „kataleptyczne trwanie zim”. Dopiero w przeżyciu trwogi – stanu, w którym człowiek zostaje doprowadzony przed oblicze samej nicości – można doświadczyć pełni egzystencji. Osaczony w trwodze traci iluzoryczne oparcia. Trwoga objawia nicość:

więc życie jest niczym więcej jak życiem
i nawet miłość nie pomoże zapomnieć o bólu
że się wie o chwili
w której to obce, dziwne siądzie w nogach łóżka
z tym słowem niepojętym co zapiera dech –
(*W Lizbonie* WP 20)

Odkrycie bytu ludzkiego jako nicości pozwala uświadomić obcość naszego prawdziwego istnienia wobec codzienności. „Ty w nigdzie nic” (*Z pyłu w nic* WP 15) nazywa poetka bohatera swojego wiersza w peryfrazie rozpinającej ludzką egzystencję na biegunach pyłu i nicości. W wierszu *Mroczne nagle nie do nazwania...* (Ż 70) odczucie trwogi, która „chwytą cię za gardło”, zmusza do krzyku Marsjasza. To od głoski *a* odnalezionej „w kre-dowych pokładach mowy” rozpoczął się świat. Trwoga, zrodzona w sytuacjach tragicznych, uświadamia nam naszą obcość wobec świata i tragiczną samotność. Uzmysławia, że jedynym, co pozostaje, jest wolność śmierci:

– Chcesz mnie pojmać, śmierć zabierz
w niej jeszcze mam azyl

Wiersz *Nadnagość* (LO 19), z którego pochodzą cytowane słowa⁸⁵, jest studium egzystencjalnej istoty ludzkiego istnienia.

⁸⁵ Interpretowany także jako erotyk (por. J. Zacharska, *Azyl ostateczny*, „Poezja” 1969, nr 2, s. 35–40).

Mówi o depersonalizacji człowieka w społeczeństwie, o jego odosobnieniu, samotności i zagubieniu, o osaczeniu przez innych ludzi i inne byty. W *Rzeczach zgubionych* (WRK 29) los człowieka okazuje się zawsze tymczasowy, a jego spokój – chwilowy. Utwór rozwija sygnalizowaną w *Nadnagości* sytuację – obsesję osaczenia. Przeznaczeniem człowieka jest los wiecznie ściganego. Cały wiersz staje się przypowieścią o sytuacji człowieka w świecie:

A teraz pędź
 O teraz
biegiem z całym stadem
choć ciębie to
ciebie
 jedną tylko gonią
antylopo wybrana
o wieczysta Niobe
 (*Rzeczy zgubione* WRK 29)

Bohater „szarowierszy” to jednostka skazana na tragiczną samotność i brak pomocy; rzucona w świat obcy i wrogi. Miłość jest uczuciem przemijającym i nietrwałym „płatki będą musiały opaść / kiedy dojrzeje owoc” (*Pewnego dnia* WW 174), pozorem, bowiem ludzie wymykają się sobie nawzajem. Niemal wszystkie erotyki Urszuli Kozioł przenika tragiczna wiedza o samotności. Prawie nigdy nie udaje się „sprowadzenie dotyku osobnych melodii do poufatego tonu” (*Marcowa chmura...* WW 176), chociaż to właśnie bliskość pozwala niekiedy zapomnieć o egzystencjalnej samotności i pustce „pożyczamy sobie nawzajem światło / zażegnujemy ciemność zaklęciem zmyślonym na poczekaniu” (*Marcowa chmura...* WW 176); pomimo że to miłość nazwana zostaje „zbroją wykutą z łusek / światła, na której wyszczerbi się miecz / wymierzony przez próżnię” (*Pewnego dnia...* WW 174). Krajobraz przyjaznych uczuć, pełen światła i otwartych dróg jest tylko snem, a przecież „nie śnimy się sobie w tej samej godzinie” (*Tu gdzie trawy są ciemne...* PS 61). Każda próba bycia razem skazana jest na niepowodzenie:

lecz ty drogi mój nie usłyszałeś głosu mego ptaka
ani ja twego

one kołują nad nami z osobna
(*Cień oddechu* LO 14)

Ludzie, istniejąc anonimowo, nie mogą oddziaływać indywidualnie na bieg wypadków, ani na siebie nawzajem:

Pojedynczo jesteśmy
Jesteśmy o tyle o ile odnajdujemy się w sobie
(...)
tworzy co pojedyncze
(...)
Możesz za mnie wykonać tylko cudze
Wyręczamy się z cudzego. Z nie „my” z nie „ja”
(*Przesłanie* LO 21)

Pojawia się Sartre’owskie przekonanie o zagrożeniu przez inne byty: „już samym dostrzeganiem przywłaszcza się” (*Psalm* WRK 41) i motyw egzystencjalistycznego osaczenia przez innych: „Każde cudze przeszkadza nam i ciąży / Ono jest do zwalania na kogo innego” (*Przesłanie* LO 21). Pesymizm rodzi się z przekonania, że świat istniejąc niezależnie od człowieka, idzie swoim torem:

Swoim szczęściem nie poruszę kamienia. (...)
na drzewie życia liście nawzajem są sobie obce...
(*Z muzeum* WW 186)

pascza świata z czarnym podniebieniem
już bierze cię na kiel-
sierp
obojętnego blasku
(*Żyjesz samymi brzegami...* Ż 71)

Podmiot „szarówierszy” poza sobą nie znajduje absolutnie nikogo. W jego życiu Bóg to „Ten który jest / i którego nie ma / którego wyłaniasz z siebie na swój użytek” (*Ten, który jest...* WW 173). Jeśli w ogóle istnieje, nie jest zainteresowany losem człowieka. Zachowuje się w sposób wyrachowany, jak pozbawio-

ny uczuć buchalter, który „może sumuje księgi / redukuje byty” (*Wieczorem* Ż 77). Niebo okazuje się głuche, a może i puste:

ciche
ledwo słyszalne słane w niebo
głosy-rozbitki
odtrącone

bezszeleśnie zapadają pod ziemię
w podziemie

(*Wieczorem* Ż 77)

Milczenie Boga łączy los człowieka i owada bezrozumnie pnącego się ku światłu (*Nie tylko ty...* WP 102).

Poezja szarowierszy to także studium starości. Utwór *Co dolega* (Ż 93) jest naturalistyczną autoanalizą. Przedmiotem uważnej obserwacji staje się ciało–organizm, który monstrualnie się rozrasta, „przemienia w spiżarnię, w obłędny magazyn, którego zasobów nie da się roztrwonić”. Wiersz traktuje o nieodwracalnych procesach starzenia się, które odbywają się bez udziału podmiotu, w ciele–organizmie obcym. Silnie rozwinięty zmysł autoanalizy rodzi charakterystyczny dystans wobec siebie, wyrażający się w lirycie zwrotu do adresata i charakterystycznym rozszczepieniu lirycznego „ja”.

W sferze formy zauważalna jest nieobecność tradycyjnych gatunków. Utwory dążą ku wypowiedziom kolokwialnym i sprozaizowanym; przybierają postać listu, tytułowej „samoobmowy”, wreszcie pamiętnika intelektualnego, dziennika, który odnotowuje pięćdziesiąte urodziny, śmierć przyjaciela, wizytę na działce, sytuację nieradzenia sobie z codziennymi problemami. Język szarowierszy zdominowany zostaje przez intonację mówioną, wyrażającą się w potocznych konstrukcjach słownych, licznych kolokwializmach, a nawet wulgaryzmach:

We śnie zażywam tęgi niuch powietrza z odległych krain

o mój śnie skubany
widząc że cienko śpiewam chcesz mnie brać na plewy
(*Zniecierpliwienie* Ż 41)

Cały ten dzień
także jest przecież szyty grubymi nićmi
(Kryzys Ż 39)

Nastroje i treści, które wiodą do stężenia motywów tragizmu istnienia, znajdują swoje dopełnienie w postawie, którą za Camusem nazwać można laickim tragicznym heroizmem czy „nowym indywidualizmem”. Urszula Koziół wie, że przed stanem egzystencjalnej trwogi może obronić postawa *vitae activitatis* i solidarna świadomość wspólnego losu. Dlatego podmiot wiersza *W przeciagu chwili* (WRS 47) prosi:

Zamieńmy się łzami, skoro nie staje nam słów
w godzinie gdy wszystkie rozproszone milczenia
nie tylko moją ciemność, ale i twoją
bliski daleki znajomy nieznajomy ty mój –

Tak jak Camus, a przed nim Schopenhauer, poetka twierdzi, że nawiązać kontakt z innymi można tylko łącząc się z nimi w cierpieniu („moja samotność nigdy tylko moja”, *W rytmie korzeni* WRK 17). Cierpiąc z innymi, Urszula Koziół cierpi także za innych:

Ludu biały
ludu żółty czarny i biały
ludu czerwony
każdy

umęczony tu teraz tam zawsze
gdziekolwiek kiedykolwiek
ty
ty i ty

czarna grudka twojej bolesnej krwi
przepala mi serce

(Przyszła no popatrz... Ż 87)

Niekiedy obezwładniająca moc metafizycznego przekleństwa ludzkiego bytu zastąpiona zostaje protestem przeciw społecznej niesprawiedliwości (*Largo* Ż 89) i krytyką współczesnej, zwró-

conej przeciwko człowiekowi cywilizacji. (*Przyszła no popatrz...* Ż 87, *Przedpowitanie* SP 41, *Suchy las* SP 45, *Wielka pauza* WP 5, *Odyseusz do Kirke* WP 22). Tylko w aktywnym uczestnictwie, w ofercie zjednoczenia rytmem słońca i korzeni można – jak przekonuje poetka – odnaleźć sens istnienia.



Poezja Urszuli Kozioł, będąca syntezą dyskursu filozoficznego i poetyckiego, znajduje wiele punktów wspólnych z treściami i klimatami filozoficznymi charakterystycznymi dla epoki; z refleksją Bergsona i egzystencjalistów. Poetka pragnie zatrzymać czas, przemienić linearność zdarzeń w cykliczny porządek uniwersalnej sytuacji egzystencjalnej. Obsesja czasu, tęsknota za utraconą jednością – to najbardziej stałe elementy jej światopoglądu poetyckiego. Z nich wyrasta homologiczne kształtowanie różnych sfer rzeczywistości, poszukiwanie podobieństw i pokrewieństw, powtarzalności zdarzeń. Neoklasycyzm jest tu mitem integrującym współczesny, ogarnięty chaosem świat. Łączy człowieka ze zbiorowością i bytem. To, co rozbite, można scalić poprzez powtórzenie przeszłości ontogenetycznej (dzieciństwo, natura), filogenetycznej (powrót do przodków) oraz przez pielęgnowanie dziedzictwa kulturowego.

Rozdział II

„Jak wypowiadać...” (teoria języka poetyckiego)

Nie wiem, czy ktoś już zrozumiał kamienie i gwiazdy,
ale zapewne musiała to być wzniosła istota.

Novalis

1. Rola refleksji autotematycznej

Urszula Koziół – absolwentka filologii polskiej, autorka o dużej samoświadomości literackiej, chętnie wypowiada się na temat swojej twórczości. W komentarzach przybierających postać słowa odautorskiego, felietonu czy wywiadu formułuje cele i zadania literatury, analizuje zagadnienia warsztatu pisarskiego. Jej sądy, przeniesione na teren poezji i wpisane *implicite* w wiersz, współtworzą zawartość ideową i artystyczną wypowiedzi lirycznej. Sprawiają, że teoria języka wchodzi do repertuaru chwytów artystycznych, a autotematyzm okazuje się jednym z silniejszych nurtów twórczości poetyckiej.

W początkowym okresie słowo wraz z jego poetycką realizacją – wierszem jest utajonym bohaterem poezji. Istnieje jako przedmiot działań, w których dominuje funkcja metajęzykowa. Ludycznie traktowane słowo jest przedmiotem gry poetyckiej i językowego eksperymentu. „Czyż miałabym się wyrzec przygody, jaką niesie w sobie słowo i obszar między słowami?”¹ – pyta po-

¹ U. Koziół, „...do każdego wiersza uczyć się od nowa...”, „Poezja” 1969, nr 2, s. 33.

etka. „Moje słowa nadrzeczne są i zwodne” – dodaje w innym miejscu (*Z mostu* WRK 61). W takich utworach, jak: *Biały wiersz* (WRK 33), *Odblaski* (WRK 13), *Kakemono* (WRK 63), *Z mostu* (WRK 61), *Echo* (WRK 23), *Drzewo niebieskie* (WRK 63), *Fragment twarzy* (WRK 58), *Zielony deszcz* (WRK 54), *Bajka* (GK 16) Urszula Koziół bawi się słowami, wykorzystuje zabiegi organizujące warstwę brzmieniową: paronomazję, figurę etymologiczną i pozorną figurę etymologiczną, aliterację. Kwintesencję tej postawy zawiera wiersz:

Śnił mi się las
ten las miał źródłosłów iglasty
cały ponawlekany był na samego siebie
i głęboko w siebie zaszyty...
(*Śnił mi się las...* PS 33)

Zarazem od początku materia języka jest elementem obrazowania: współtworzy metaforę, występuje jako człon porównawczy, bywa też znaczącym elementem świata przedstawionego. W wierszu *Tysiąc i jedna noc* (GK 5), pochodzącym z debiutanckiego tomiku *Gumowe klocki* (1963), „baloniki, nieważne słowa pyszną, piętczą się kolorowo”. Już tu, antycypując późniejsze wypowiedzi, pojawia się refleksja na temat słowa, które ma moc przedłużania życia i zatrzymywania czasu. Od początku też w wierszach Urszuli Koziół jako komplementarne dopełnienie słowa występuje drugi bohater metapoetyckiej refleksji – milczenie. „Tak osuwa się tynk z milczenia” (*Najciszej* WRK 65); „moje słowa dziś milczą o mnie” (*Z mostu* WRK 61), „jak ładnie umiesz milczeć...” (*Pestki deszczu* WRK 64) – zapisuje poetka w tomie *W rytmie korzeni* (1963). Parę lat później w wierszu *Z powtórzeń* (WRS 40) przyzna: „Jestem podatna na śmiech i na s ł o w o” (podkr. MM).

Już wcześniejszy tom (*Smuga i promień* 1965) nazwano „szturmem na generalia poetyckiej filozofii”², jednak dopiero od zbioru *W rytmie słońca* (1974), w którym zamieszczony został wiersz

² R. Matuszewski, *Liryka. Poemat*, „Rocznik Literacki” 1965, s. 48.

Z *powtórzeń* i który wydaje się przełomowy w twórczości Urszuli Koziół, zauważyć można zwiększony udział dyskursu metajęzykowego w literackich formach ekspresji. Po 1974 roku autotematyzm wyraźnie nasila się i krystalizuje. Powstaje swoista teoria języka, a wraz z nią filozofia słowa, która najpełniejszy wyraz znajduje w dwóch ostatnich tomikach poetyckich: *Postojach słowa* (1994) i *Wielkiej pauzie* (1997), w utworach: *Znikopis* (WP 93), *Ars poetica* (WP 62), *Inaczej mówiąc* (WP 42), *Boski dylemat* (WP 58), a także w *Dalej o tym* (Ż 67). Słusznie zauważa Joanna Grądziel: „*Wielka pauza* to tak naprawdę poezja o poezji, o jej niosącym ulgę i przywracającym wartości działaniu.”³

Wraz z krystalizacją refleksji autotematycznej wzrasta szczególnie rola słowa i jego znaczenie dla mówiącego podmiotu. „Ja” liryczne to podmiot czynności twórczych, którego kondycja zeterminowana jest przez sytuację wypowiedzianą: „Moja wolność – wyznaje – to przede wszystkim ta chwila, w której nachyliłam ku sobie słowa” (*Inaczej mówiąc* WP 42). Wiersze po wielokroć tematyzuje proces twórczy:

Spuściłam z tonu i rymy zaczynam klepać jak będę
(*Dalej o tym* Ż 67)

Czemu nagle mi z ręki długopis wypada
(*Bezsenna piosenka* Ż 25)

Brniesz przez ruchome piaski słowa bez oparcia
(*Brniesz przez ruchome piaski...* Ż 26)

Autotematyzm jako nieodłączny puls poezji Urszuli Koziół sprawia, że świat jej wierszy istnieje równocześnie w dwóch przenikających się płaszczyznach: w obszarze mowy i rzeczy, w porządku opisywanej rzeczywistości i porządku słowa.

Z czymże się rozłączyłam
czego się wyrzekłam
której zielonej strony życia albo s ł o w a [podkr. MM]

³ J. Grądziel, *Pod namiotem poezji*, „Arkusz” 1997, nr 2, s. 8.

– pyta poetka w wierszu *Światłocien* (LO 15), stawiając znak równości pomiędzy obiema sferami. W innym miejscu przywołuje wizję świata jako wielkiej nie „odczytanej księgi”, w której „ledwo frazą jesteśmy, sylabą w ruch puszczoną trybami możliwości” (*W Lizbonie* WP 20). Autotematyzm, będący sposobem istnienia podmiotu, służy także wyrażaniu treści egzystencjalnych. Jeśli poetka zastanawia się, co pozostało „z tych lat czy z tych dni” (*Bezsenna piosenka* Ż 25), to wśród rekwizytów przeszłości, obok zapamiętanego „gestu, dni, zatrzaśniętych drzwi jest też s ł ó w k o [podkr. MM] niskonakładowe”. Gdy mówi o śmierci, to jej trwogę wzmacnia groźne memento: „umrzesz / umrzesz z wierszem na ustach / z wierszem na ustach wyrzeczonym znów do nikogo” (*Żyjesz samymi brzegami...* Ż 71).

Zabiegi autotematyczne podporządkowane zostają strukturze semantycznej. Wiersz wypowiedziany do nikogo, pozbawiony adresata przestaje istnieć, staje się synonimem śmierci. „Biel jest ażeby powodować ślad” (*Harce po bieli* LO 25), a mówić to mówić do kogoś, bowiem mówienie – w przekonaniu Urszuli Kozioł, nie należy do sfery jednostki, lecz do wspólnoty.⁴ Słowo, współuczestnicząc w kontaktach międzyludzkich, jest pochodną wszystkich relacji osobowych: „Czemu się jeszcze cofasz o słowo” – dziwi się poetka w wierszu *Więc mnie opuszczasz* (LO 10). „Nie dać mi nawet powodu do wiersza!” – oburza się w innym miejscu (*Nie dać mi nawet...* PS 49).

W wierszach następuje projekcja języka na obszar rzeczywistości przedstawionej. Słowo może być „zamieszkałe przez miłość” (*W słowach zamieszkałych przez miłość...* PS 62), może też samo stać się elementem krajobrazu. Powstaje topografia wiersza współtworzona przez elementy poetyki: ślady menhirów sterczą nad brzegiem morza „jak wiersz co wpół zamarł na końcu języka”, „wieża strof” nie spieszyc na pomoc (*W polu wielora-*

⁴ To przekonanie Urszula Kozioł dzieli z przedstawicielami współczesnej hermeneutyki. Por. poglądy H.-G. Gadamera zawarte w eseju *Człowiek i język*, przeł. K. Michalski, w: *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, oprac. K. Michalski, Warszawa 1979. Piszę o tym pod koniec drugiego rozdziału (*Słowo w dialogu*).

kich figur WP 44). Bardzo często bohater metapoetyckiej refleksji poddawany zostaje animizacji i personifikacji: „szarowiersz umiera śmiercią nienaturalną” (*Spoza barwy* Ż 74); „słowa twoje spopielającymi skrzydłami nie zaciągną warty wokół twego milczenia” (*Elegie* 5 WRS 13). Metapoetyckie formuły występują w uwikłaniu sytuacyjno-narracyjnym: słowa są „zapuszczane do druku jak żuraw do studni” (*Spoza barwy* Ż 67); „wiersze składają donos na dłoń co je płodzi” (*Zniecierpliwienie* Ż 41); „młodociane wiersze zwrotkami meldują się na zbiorce” (*Jesień* 1981 Ż 30).

Znamienną cechą tego poetologicznego krajobrazu jest chaos i bałagan: „nieme słowa osypują się po zboczach pulsu” (*Nieme słowa...* WRS 45). Świat słów to obszar nie uporządkowany, który domaga się interwencji z zewnątrz, czeka na swojego władcę. Dlatego podmiot liryczny, kreując się na poetę-demiurga, powtarza gest romantycznego twórcy:

Ja dawca
ja sprawca planety wiersza gestem królewskim
uwalniam go
wypuszczam na wolność
tchnąc weń na koniec
cząstkę własnej duszy

(*Inaczej mówiąc* WP 42)

2. Dziedzictwo romantyczne

2.1 Wiara w możliwości słowa poetyckiego

W spadku po romantykach Urszula Koziół przejmując przekonanie o posłannictwie poety i jego odpowiedzialności za świat i za naród. Konsekwencją tego dziedzictwa jest szczególny stosunek do słowa poetyckiego, bowiem być obecnym, uczestniczyć, istnieć czynnie i odpowiedzialnie – to obowiązek, który piszący spełnia w słowie i poprzez słowo. „Nie, nie wyjadę na zachód, ktoś musi doglądać ojczyzny / zaglądać pod podszewkę literom życia i prawa” (*Dalej o tym* Z 67) – oświadcza poetka.

Natomiast w *Niepokoju otoczenia* – artykule, który można uznać za manifest poetycki – napisze:

Historia potwierdza fakt, że ośrodkiem ciężkości narodu jest jego język. Z tego wynikałoby, że każde poszerzanie i pogłębianie mowy ojczystej jest czynem narodowym, aktem patriotyzmu. Bogacenie i utrwalanie tego stanu posiadania byłoby zatem podstawowym obowiązkiem pisarza. Do tych właśnie zasobów społeczeństwo sięgało w ciągu dziejów, ilekroć ważyły się losy bytu narodowego. Kto wie, czy nie sięgnie do nich w chwili, kiedy zechce zrozumieć swoją współodpowiedzialność za los współczesnego świata, zagrożonego łańcuchami konfliktów politycznych, społecznych i cywilizacyjnych?⁵

Znaczenie obu deklaracji podkreśla uroczysty ton powagi, którego próżno by szukać w innych wypowiedziach programowych autorki.

Romantycy, a zwłaszcza przedstawiciele wczesnego romantyzmu w Niemczech i później – w Anglii, przypisywali poezji ogromną rolę.

Filozofowie tego okresu wyznawali panteistyczne uniwersum, niewytłumaczalne za pomocą żadnych racjonalistycznych metod, bezwzględną dominację uczucia w łączeniu się w tymże uniwersum oraz całkowitą jedność z nim człowieka. Ważnym atrybutem tak pojmowanego uniwersum jest język, który całkowicie z niego wypływa i jest jego integralną częścią.⁶

⁵ U. Koziół, *Niepokój otoczenia*, „Odra” 1969, nr 9, s. 51.

⁶ B. Andrzejewski, *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, Warszawa – Poznań 1989, s. 93. Referując poglądy romantyków na poezję i język, opieram się na pismach W. Wordswortha (*Przedmowa do drugiego wydania „Ballad lirycznych”*, przeł. K. Tarnowska, w: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór i oprac. A. Kowalczykowa, s. 41–66) i S. T. Coleridge’a (*O poezji czyli sztuce*, przeł. J. Kamionkova, w: *Manifesty romantyzmu...*, op. cit., s. 78–86); na rozprawie Novalisa, *Uczniowie z Säis (Uczniowie z Säis. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, wybrał, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 49–89), F. W. J. Schellinga, *O stosunku sztuk plastycznych do przyrody (Filozofia sztuki*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. 472–516) oraz na poglądach J. G. Herdera zaprezentowanych w jego artykułach: *Rozprawa o pochodzeniu języka* (przeł. B. Płaczkowska, w: *Wybór pism*, oprac. T. Namowicz, Wrocław 1987), *O początkach pieśni w ogóle* (przeł. E. Namowicz, w: *Wybór pism...*, op. cit.).

Twórczości poetyckiej, pojmowanej jako emanacja nieskończonego ducha, przyznawano nieograniczone moce i możliwości, także zdolność łączenia wszystkich składników rzeczywistości, wprowadzanie jedności tam, gdzie intelekt widzi chaos i pomieszanie. „Poezja, wypływając z najgłębszych, a tym samym najbardziej pierwotnych warstw człowieka, dotyka zarazem cech wspólnych wszystkim ludziom, a nawet wspólnych całemu uniwersum.”⁷ Dzięki niej objawia się doskonałość, harmonia i jedność wszechświata. Poeci to istoty obdarzone wyjątkowymi zdolnościami⁸, wieszczowie, którzy potrafią przywrócić utracony raj. Dlatego słowo poetyckie może docierać do sfer rzeczywistości, do których nie sięga rozum; ujawniać istotne zjawiska, które wymykają się doświadczeniu. Buduje język prawdziwie uniwersalny: mogący przedstawiać to, co nieprzedstawialne, za pomocą symbolu.

W wierszach Urszuli Koziół wiara w potęgę słowa wypowiedana jest wielokrotnie na różne sposoby. W jej przekonaniu poezja potrafi przezwyciężyć ograniczenia języka, wyjść poza materialną przedmiotowość; jest

ptakiem wszytkożernym i prześwietlającym. Jej słowo jest równie badawcze jak wzrok. Potrafi zarówno utrwać skrzętnie dramat epoki w katakumbach alegorii i metafor, jak oddać jej dynamizm, przeczuwać nadchodzące prądy, którymi wibruje powietrze w odległości promienia od skupiającego uwagę traktu z wozem.⁹

Zapraszając czytelnika pod „namiot strofy” (*Rozpinam namiot strofy...* WP 10), poetka wierzy, że to właśnie wiersz ma nieść

⁷ B. Andrzejewski, *op. cit.*, s. 84.

⁸ Tak pisze o nich W. Wordsworth: „Kim jest Poeta? Do kogo się zwraca? I jakiego języka możemy się po nim spodziewać? Jest człowiekiem przemawiającym do ludzi; człowiekiem, to prawda, obdarzonym większą wrażliwością, większym entuzjazmem i tkliwością, posiadającym głębszą wiedzę o naturze ludzkiej i duszę chłonnijszą niż jest to powszechne wśród ogółu ludzi; człowiekiem naśladowującym ukontentowanie w swoich uczuciach i aktach woli, który bardziej niż inni raduje się własną żarliwością; człowiekiem, który chętnie kontempluje podobne akty woli i uczucia objawiające się w funkcjonowaniu Wszechświata i który zazwyczaj stwarza je tam, gdzie ich nie znajduje” (*Przedmowa...*, *op. cit.*, s. 52–53).

⁹ U. Koziół, *Niepokój otoczenia...*, *op. cit.*, s. 55.

ulgę „spieczonym od pustek wargom / dziczącego świata”, być ratunkiem i enklawą bezpieczeństwa dla człowieka, miejscem schronienia dla osaczonego podmiotu („tyle mi pozostało co w zmilczanym słowie”, *Nadnagość* LO 19). Synonimami słowa stają się: lina, koło ratunkowe, wyspa, także kra – lodowata, krucha, ale taka, która pozwala się uchwycić. To one mają za zadanie ocalić pamięć o zmarłych („w łódce z papieru w chwiejnej łódce słowa / spuszczałam na wiry pustek twoją postać i imię / (...) zdawaj się jeszcze być”, *Elegie* 1 WRS 8). W wierszu *Largo* (Ż 89) „martwa litera” przywoływana jest po to, aby poruszyć sumienia i serca i świadczyć przeciw niesprawiedliwości:

duszo zanieś się płaczem
ocknij się głosko
głucha sylabo słysz
martwa litero powiadam ci wstań

niech wreszcie zaczniesz działać się słowo.

Urszula Kozioł często wyraża pragnienie sprawczej mocy słowa. Chce, aby nieuchwytna materia językowa zmaterializowała się w narzędzie, które oddziałuje na rzeczywistość. Przemiana wibracji wprowadzonego w ruch słowa zapisana zostaje w wierszu *Pod każdą kopułą* (WRS 35). Zarówno kopuła – substytut opiekuńczego sklepienia – jak i dzwon stanowią ratunek w momencie, „gdy gończe palce zaczną skradać się do gardeł”. Głos dzwonu jest prefiguracją wolności i wezwaniem do działania. Podjęty tu motyw poezji–pieśni, poezji–kolebki czynu nawiązuje do nurtu romantycznej liryki tyrtejskiej. Taką literaturę stwarza szczególna sytuacja, ogół wydarzeń, w których słowo może stać się ciałem.¹⁰

¹⁰ W autotematycznych deklaracjach Urszula Kozioł dystansuje się wobec twórczości patriotyczno-okolicznościowej. „Polska poezja to głównie poezja okolicznościowa / wyrzucana jak iskra spod kopyt na wirach dziejów / aż ją rozsadza od środka imię tej która nie zginęła / i serca pomnożony łopot / stąd chyba polski poeta jest obywatelem świata piątej kategorii” – stwierdza w jednym z utworów (*Dalej o tym* Ż 68). Niemniej sama podejmuje romantyczny

Według romantycznych koncepcji poezja w swym magicznym oddziaływaniu bliska jest boskiemu stworzeniu świata. Podobnie bohater wierszy Urszuli Koziół usiłuje przejąć kompetencje stwórcy. „Jak tu się stworzyć / z czego się wywinąć” – głowi się w *Boskim dylemacie* (WP 58); „o słowo/ (...) / stając się ciałem / i mnie dozwól/ stać się” – błaga w zakończeniu wiersza. Akt nazywania jest sprzężony z procesem poznawczym. Świat bowiem należy opisywać, poznawać i... zmieniać. Poetka formułuje postulat poezji zaangażowanej, chce „przeliterować świat chcąc go uczynić czytelniejszym bodaj trochę / i bodaj trochę tym sposobem także go popchnąć do przodu” (*Inaczej mówiąc* WP 42). Dannie nazwy zabezpiecza przed pustką, nicością i ciemnością. Chroni zagrożoną egzystencję: „Spróbuj o własnych siłach dać temu nazwę nim pochłonie cię ciemność...” (*Wieczorem* Ż 77); „Czy kiedykolwiek jeszcze słowo; czy jakiegokolwiek jeszcze słowo; czy słowo, raz choćby słowo. Tak, tak, odpowiedz: słowo. Powiem ci, powiedz: słowo. Raz jeszcze słowo – Zanurzamy się w cieniu” (*Glosa: pod okiem nieba* WRS 21). Słowo, wciągnięte w magiczny obrzęd zamawiania wrogiej rzeczywistości, osłania także od „uroków”, ma moc stawiania oporu złym przeczuciom: „zgiń przeczucie – / zażegnane jużes słowem” (*Skazy znaków* SP 32).

Poezja jest językiem, który łączy wszystkie inne, pozwala na porozumienie i przezwyciężenie samotności człowieka w świecie. Twórca – podobnie jak wieszcz romantyczny – przejmuje na siebie odpowiedzialną rolę nauczyciela i przewodnika:

słowem się moim zasłaniaj
od złych uroków
i swoim własnym słowem się ze mną zamień
(*Dalej o tym* Ż 67)

Przekonanie o apotropaicznej funkcji słowa szczególnie silnie dochodzi do głosu w ostatnim tomiku wierszy, w którym, „nieustan-

model poezji zaangażowanej (*Twa ojczyzna* Ż 80, *Jesień 1981* Ż 30), *Wiatraki* GK 3, *Legenda gołębia* WW 24). Bardzo ważna jest dla niej troska o kształt przyszłej kultury, o przyszłość i trwanie narodu.

nie konfrontowane ze sobą motywy: nicości, pustki, dziury, pauzy z jednej strony oraz literę, strofę, słowa, Księgi – z drugiej. Jedy-ną stałą wartością w beładzie otaczającego »dziczącego świata« okazuje się nadające mu znaczenie słowo.¹¹

Jak twierdzili romantycy: »Poezja jest początkiem i końcem wszelkiej wiedzy – jest tak nieśmiertelna jak ludzkie serce.«¹² Tylko ona, wierzy poetka, przetrwa »z rzeczy świata tego«, ma bowiem moc nieustannego odradzania się; wyraża odwieczne i najsilniejsze uczucia. Nawet wtedy, gdy »wszystkie słowa sta-rych i nowych poetów zostaną zapomniane« (*W słowach zamieszkałych...* PS 62), pojawi się ktoś, komu miłość rozkaże opracować liryczny przekład miłosnego narzecza »i znów go nazwiemy po-etą«. Także w świecie wyzutyim z wszelkich wartości i ideałów nie wyczerpie się »zapotrzebowanie na poetę«. Nic »nie powstrzy-ma ręki kolejnego gorliwego poety / przed zrymowaniem jutro następnej kantaty« (*Dziesięć lat przed końcem wieku* WP 106).

2.2 Ograniczenia słowa – język niewerbalny

Refleksja autotematyczna Urszuli Kozioł wyrasta z głębo-kiej potrzeby spełnienia niemożliwego, bowiem we współcze-snym świecie wszechwładztwo i wszechpotęga słowa musi zo-stać zakwestionowana. Język utracił jedność brzmienia i treści. Fałszuje, nie określa istoty rzeczy, nie przekazuje sensów. Nie jest w stanie sprostać artykulacji prawdy przeżycia. »Moje sło-wo nie wypowiada, nie nazywa, moje słowo straciło równowa-gę« – skarży się poetka w *Samoobmowie* (WRS 49). »Jak wypo-wiadać, skoro nie słowami pochłaniam życie« – zastanawia się w innym miejscu (*Próba wyjaśnienia* SP 7). Trzeba zgodzić się z Ryszardem Przybylskim, że dla Urszuli Kozioł świat jest pier-wotny w stosunku do językowej refleksji, a słowo »to zaledwie jedna z możliwości nazywania przeżyć, a także jedna z możli-wości komunikowania o nich i to nie zawsze najlepsza«¹³. Wnę-

¹¹ J. Grądział, *Pod namiotem...*, op. cit., s. 8.

¹² W. Wordsworth, *Przedmowa...*, op. cit., s. 56.

¹³ R. Przybylski, *W rytmie słowa*, »Nurt« 1978, nr 2, s. 29.

trze podmiotu i jego emocje o wiele trafniej wyraża nieartykułowany, bezpośredni „język uczuć”. Autorka *Próby wyjaśnienia* (SP 7) podziela romantyczne przekonanie o przewadze komunikatu niewerbalnego nad jego artykułowaną realizacją.¹⁴ Wie, że „wielomówny jest język wewnętrzny” (*Próba wyjaśnienia* SP 7), a przetłumaczenie tego, co nieuchwytnie, niestałe, po bergsonowsku zmienne, dokonuje się poza słowem – w mgnieniu powiek, w dotyku palców. Gesty mają większą niż słowa moc komunikowania. „Palce więcej mają nam do powiedzenia, Porozumiewamy się na migi źrenic.”

Według romantycznej, panteistycznej koncepcji przyrody w pierwotnym, nacechowanym jednością światem bezpośredni kontakt człowieka z bezkresnym duchem kosmosu możliwy był dzięki językowi, który był łącznikiem, zapewniał poznanie i dialog. Jego istoty upatrywano w duchowym i bezpośrednim kontakcie człowieka z *universum*.¹⁵ „Nie słowo, ale płomień daj mi język ognia” – prosi poetka (*Znakiem ognia* SP 29). Wierzy, że to właśnie język natury, język żywiołów jest w stanie przezwyciężyć alienację człowieka współczesnego, bowiem „wszelka obcość przy ognisku taje / a co wspólne / tutaj wyjaśnia się i cofa nas do samych początków” (*Znakiem ognia* SP 29). Powrót do pierwotnego języka, do stanu, „gdy blask ognia nas zjedna zaprzyszłym językiem” (*Znakiem ognia* SP 29) stanowi szansę na wyrwanie się z osamotnienia.

¹⁴ Romantyczne rozumienie języka obejmowało również niewerbalne i bezpośrednie możliwości wyrażu ludzkiego ducha, niewerbalny, „bepośredni język uczuć” – dowodzi B. Andrzejewski (*Przyroda i język...*, op. cit., s. 76).

¹⁵ Wcześni romantycy: m.in. F. Schlegel, Novalis, F. Hölderlin, byli przekonani, że całe *universum* posiada zdolność porozumiewania się poprzez język będący formami i postaciami przejawiania się przyrody. Por. B. Andrzejewski (*F. W. J. Schellinga „filozofia przyrody”*, w: *Przyroda i język...*, op. cit., s. 49–72; *W kręgu „Athenaum”*, Schlegelowie, w: *ibidem*, s. 73–91, *Romantyczne apogeum*, w: *ibidem*, s. 93–110). Także J. G. Herder uważał, że człowiek pierwotnie posiadał wspólny język ze zwierzętami, język naturalny, wyparty przez cywilizację i kulturę. „We wszystkich językach pierwotnych dźwięczą jeszcze resztki głosów natury (...) Nie są one właściwym źródłem, lecz sokami, które źródła języka ozywają” – dowodzi w *Rozprawie o pochodzeniu języka* (przeł. B. Płaczkowska, w: *Wybór pism*, oprac. T. Namowicz, Wrocław 1987, s. 100).

Nad artykułowanym wysłowieniem przewagę ma także język przyrody. To w nim realizuje się piękno doskonałości, niemożliwe do osiągnięcia przez człowieka. Poetka tropi, pragnie uchwycić moment pełni (*Co dojrzewa* LO 40, *Ta róża...* WP 49, *Moment przed burzą* LO 39). Cyprian Kamil Norwid, dowodząc, że „piętnem globu tego niedostatek: Dopełnienie go boli”¹⁶, sięgał po przykład ze świata przyrody. Ukazywał kłos zboża, który dojrzewając, rozsiewał ziarna. W świecie przedstawionym Urszuli Koziół symbolem doskonałej pełni jest kwitnąca róża:

Znieruchomiały nawet róże.
Bardziej kwitnąć
już niepodobna...
(*Czerwiec 1994* WP 85)

Ponad swą nazwą przechodzisz i trwasz
tak wzorowa
że geometria zazdrości poezji
pojedynczego kształtu twoich płatków
oraz układu ich sumy w koronie

– zachwyca się poetka w *Pozdrowieniu róży* (WRK 42). Kwiat, o którym pisze, nie podlega woli człowieka, istnieje niezależnie od nazywającego go słowa. Język jest tak bezradny wobec oczywistego cudu kwitnienia, że w przesunięciu semantycznym samo zjawisko nazwane zostaje poezją, a język próbujący go opisać – geometrią.

Dla romantyków czymś prawdziwym i pięknym zarazem była jedność niewspółmierności i różnorodności, kształtu i żywotności.

W martwej naturze zależy ono [piękno – przyp. MM] – twierdził Coleridge – od regularności i formy, której pierwszym i najniższym rodzajem jest trójkąt ze wszystkimi jego modyfikacjami, jak w kryształach, architekturze itd.; w żywych organizmach jest ono nie tylko

¹⁶ C. K. Norwid, *Fortepian Szopena*, w: *Dzieła wybrane*, Warszawa 1934, s. 139.

regularnością form, które mogłby stwarzać zmysł poprawności; nie jest też ono podległe niczemu poza sobą samym.¹⁷

W innym wierszu o róży (*Ta róża...* WP 49) Urszula Koziół wykorzystuje ów geometryczno-matematyczny język i ideał trójkąta, żeby opisać fenomen przyrody. Rozwinięcie płatków staje się wypełnianiem geometrycznie doskonałych kształtów: „Teraz już wyraziście / sadowi się w podwojonym kwadracie / a-bb-a a-bb-a / dookreśla swoisty trójkąt / (koronę) / z łuku cdc / wraz z jego lustrzanym odbiciem”, momentem „utrafienia w samo sedno tej chwili”. Bardzo podobne marzenie uchwycenia istoty rzeczy w poetyckim obrazie wypowiadał Bolesław Leśmian:

Gdyby kwiat potrafił w słowach trafnych i odpowiednich na byle jakim liściu notować swój rozwój rytmicznie stopniowy od chwili, kiedy zapragnął być kwiatem, aż do chwili, kiedy się nim stał – ta jego drobna na pozór notatka byłaby cudownym utworem poetyckim.¹⁸

Pragnąc oddać naturę bytu, poetka sięga nie tylko po matematykę, geometrię, ale też po onomatopcję i konstrukcje składniowe, które mają szczególny walor mimetyczny.¹⁹ Naśladowując przyrodę, nie chce jednak jej kopiować, jej celem jest uchwycenie *natura naturans*, istoty działania natury. Tego właśnie pragnęli romantycy.

Artysta – pisał F. W. J. Schelling – powinien współzawodniczyć z owym duchem przyrody działającym we wnętrzu rzeczy i przemawiającym przez formę i postać jako przez symbole; i tylko o tyle, o ile go pojmie w żywym naśladownictwie, może sam stworzyć coś prawdziwego.²⁰

¹⁷ S. T. Coleridge, *O poezji czyli...*, op. cit., s. 82.

¹⁸ B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, w: *Szkice literackie*, oprac. i wstęp J. Trztnadel, Warszawa 1959, s. 86.

¹⁹ Por. moje uwagi o wierszu rytmicznym w rozdziale trzecim.

²⁰ F. W. J. Schelling, *O stosunku sztuk plastycznych...*, op. cit., s. 484. S. T. Coleridge za Schellingiem twierdzi, że „artysta musi naśladować to, co jest we wnętrzu rzeczy, to, co działa aktywnie poprzez formę i kształt, i przemawia do nas przez symbole – *Natur-geist*, czyli ducha natury” (*O poezji czyli sztuce...*, op. cit., s. 84).

Język natury to język bez słów, nieartykułowany, polegający na bezpośrednim objawieniu się istoty bytu. Poetka ma świadomość, że słowa tylko utrudniają zrozumienie istoty rzeczy. Przyrodę pojąć można poprzez poddanie się jej, stopienie się z nią całym swym duchem. Jej doskonałość domaga się zamilknięcia. „Już ani słowa więcej / ten zachwyt chce być jedynie pomyślny” – napisze poetka w *Adoracji przedwiośnia* (PS 34), a komentarzem tej frazy mogłyby się stać słowa Novalisa: „kto jednak posiada właściwy i wyćwiczony zmysł natury, ten badając naturę rozkoszuje się nią, raduje się jej nieskończoną różnorodnością, jej niewyczerpanymi zasobami rozkoszy i nie życzy sobie, by mu w tym przeszkadzały niepotrzebne słowa”²¹.

Natura uduchowiona, wierzyli romantycy, przemawia do człowieka poprzez znaki, a prawdziwy poeta posiada zdolność rozszyfrowywania owych znaków, hieroglifów przyrody. „Szyfrowe” pismo świata stanowiło przejaw i klucz do „pisma cudownego”. „Och, gdybyż człowiek rozumiał wewnętrzną muzykę natury i miał zmysł dla zewnętrznej harmonii!”²² – wzdychał Novalis, tęskniąc do Złotego Wieku. Urszula Kozioł zdaje się także wyznawać ów romantyczny reprezentacjonizm. Świat jest dla niej nienapisaną księgą, pełną ukrytych głosów i znaczeń. W wierszach *W rytmie korzeni* (WRK 17), *Z przechadzki* (WP 100) mowa jest o tajemniczym szyfrze, będącym różnorodnością sposobów objawiania się *universum*:

Mówię do ciebie, spójrz –
 czy ten kamień, albo skrzydło owada
 nie układa się w taki deseń
 jakby głównym celem natury
 miał być ornament?
 Zmierza ku niemu ryba
 gwiazda na firmamencie
 i kolec
 choćby na tej giętkiej gałązce jeżyny...
 (Z *przechadzki* WP 100)

²¹ Novalis, *Uczniowie z Säis*, op. cit., s. 84.

²² *Ibidem*, s. 71–72.

W tle tej refleksji pojawia się jednak obce romantykom doświadczenie egzystencjalne. „Słowem nie mogę pozbyć się tej myśli, że pełnia jest jak gdyby haftem na kanwie pustki”²³ – pisał Bergson. W wierszu poetki *Z przechadzki* ornament także okazać się może tylko fasadą.

Znaki, jakie przyroda dawała kiedyś człowiekowi, nie miały werbalnego charakteru, język natury był raczej śpiewem, „muzyką *universum*”, rozumiałym nie tyle dla percepcji pojęciowej, ile przede wszystkim dla sfery irracjonalnej. Romantycy wierzyli, że w odległych czasach harmonii i jedności dominowała muzyka. „Pierwotnym językiem człowieka był śpiew”²⁴ – dowodził Herder. „Śpiewała więc i dźwięczała cała natura, a śpiew, człowieka był koncertem wszystkich tych głosów (...) Było to odbicie języka wszystkich stworzeń w naturalnej gamie głosu ludzkiego.”²⁵ Podobną apoteozę głosił Novalis:

Język ten brzmiał jak cudowna pieśń, której urzekające dźwięki przenikały głęboko we wnętrze każdej natury i ujawniały jej elementy. Każde ze słów tego języka zdawało się hasłem dla duszy każdego ciała. Ich wibracje z twórczą mocą wzbudzały wszystkie obrazy zjawisk świata i słusznie można było o nich powiedzieć, że życie wszechświata to wieczna rozmowa tysiąca głosów; albowiem w języku tamtych ludzi wszystkie siły, wszystkie rodzaje aktywności wydawały się połączone w sposób najbardziej niepojęty.²⁶

Według romantycznej koncepcji słowa pieśń była dziedziną pierwotności człowieka i natury, a śpiew (przeciwstawiony zrationalizowanemu dyskursowi) – powrotem do momentu, kiedy słowo nie zostało jeszcze oddzielone od muzyki. Czynnikiem organizującym była wówczas nie składnia, lecz rytm. Mowa zwykła – martwa, mechaniczna nie wypowie duszy, dlatego musi

²³ H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniecki, Warszawa 1957, s. 242.

²⁴ J. G. Herder, *Rozprawa o pochodzeniu języka*, w: *Wybór pism*, op. cit., s. 100.

²⁵ *Ibidem*, s. 107. Według Herdera najstarsza poezja i muzyka zrodziła się ze śpiewu, a pieśń dała początek wszystkim innym gatunkom poetyckim (por. J. G. Herder, *Rozprawa o pochodzeniu języka...*, op. cit., s. 107; *O początkach pieśni w ogóle*, przeł. E. Namowicz, w: *Wybór pism*, op. cit., s. 513).

²⁶ Novalis, *Uczniowie z Säis...*, op. cit., s. 86.

ona na nowo stać się śpiewem. Dla Urszuli Koziół „melodia, wspólna melodia, śpiew czy przedśpiew” stają się znakami prawdziwej poezji. „Wszystko co było wcześniej” – powie w wierszu *Powrót do pierwszych łódów* (Ż 34) – „wraca w przedśpiewie”. Neologizmy „zamelodia”, „przedśpiew”, konotują obszar znaczeń wykraczających poza porządek czasu historycznego. Są tęsknotą za bezczasowością, za tym, co odwieczne, stale powracające; symbolizują mityczny czas wiecznego powrotu: „Melodia nieskończoną zamelodię śpiewa” – czytamy w wierszu *Do M.J.P.* (WRK 59) – „na innym brzegu / powtarzasz się w nas Mario / jak ogród na szybach / gdy kwiaty w śniegu”. Podobnie pisał Leśmian:

Rytm pozwala gromadzić w wierszu coś, co się rozwija i upływa w słowach i poza słowami, coś, co albo zastępuje istotę czasu, albo jest samym czasem. To coś upływa na kształt powtarzalnej melodii [podkr. MM], którą można raz jeszcze od początku do końca zaśpiewać z tym przeświadczeniem, że znów tak samo jak dawniej zacznie istnieć i trwać – i tak samo jak dawniej skona, zachowując za każdym zgonem tę samą rytmiczną zdolność zmartwychwstania. Poznajemy wiersz nie tylko po jego słowach i treści, ale i po tej właśnie poza słowami i poza treścią ustalonej bezsłownej melodii.²⁷

Śpiew, utożsamiany z odwiecznym zewem, prądną melodią, przedśpiewem, powraca w chwili szczególnej i niepowtarzalnej, gdy „świat w rozmięgotaniu prześpiewuje się przez nas” (*I najtrudniej...* WW 52); często w momencie olśnienia, doznawanego poprzez kontakt z przyrodą:

Zew ledwo pamiętanej prądną melodii
zew rzeki Tanwi
zew zblakłej pamięci
sprawił
że niczym marnotrawna córka
po półwieczu wróciłam w niskie trawy życia
(*Powrót do pierwszych łódów* Ż 34)

²⁷ B. Leśmian, *Ż rozmyślań o poezji*, w: *Szkice literackie*, op. cit., s. 86.

Język niewerbalny, dominujący w przeszłości nie milknie i dziś, jednak trudno go usłyszeć naszymi zmysłami. W odwiecznym sporze *poesis techné* i *poesis mania* Urszula Koziół podąża śladem poetów, dla których źródłem poezji, obok cyzelatorskiej, żmudnej pracy nad tekstem, jest właśnie owo odwieczne natchnienie, szal czy głos: „Czy raczy powrócić ten którego czekam / głos / Czy mnie doleci znów/ – już zasłyszany – / czy się powtórzy jeszcze / ile razy” (*Przedwiersze* LO 8). Natchnienie jest darem, który może zostać w każdej chwili odebrany: „Czy głos ów był mi na zawsze przyznany / czy użyzony ledwo na wytchnienie” (*Przedwiersze* LO 8). Postawa poety to wsłuchiwanie się, nasłuchiwanie i „otwartość wobec”. Jej wyróżnikami są w wierszu zwroty: „słucham”, „zaczekana”, „wsłuchuję się”, „pragnienie”, „spodziewać”.²⁸ Poecie współczesnemu trudno usłyszeć ów głos także dlatego, że utracił on władzę nazywania i wraz z nią – władzę panowania nad światem „Świat może się obejść beze mnie” – skarży się podmiot w *Uldze na wiosnę* (LO 31). Rzeczywistość nie poddaje się woli człowieka: „Swoim szczęściem nie poruszę kamienia, nie wyciszę łzą śpiewu słowika” (*Z muzeum* WW 186), „Słowa twoje nie zaciągną warty” (*Elegie* 5 WRS 13). Nawet w westchnieniu ulgi: „Jak dobrze wiosno, że sobie radzisz beze mnie...” (*Ulga na wiosnę* LO 31) kryje się rozczarowanie. Szczęście człowieka nie ma wpływu na niewzruszony spokój rzeczy. Romantyczne marzenie kończy się porażką. Podmiot mówiący w wierszach Urszuli Koziół to demiurg, który tęskni za swą potęgą. Bezsilny, pozbawiony mocy, doświadcza pozbawienia daru. Tym, co mu pozostaje, jest trwanie w roli świadka, obserwatora, który może tylko:

²⁸ „Człowiek, który tworzy wiersze – pisał P. Valéry (*Nad tłumaczeniem „Bukolik”*, przeł. D. Eska, w: *Estetyka słowa. Szkice*, Warszawa 1971, s. 110) – zawieszony między swym szczytnym ideałem a własną nicością znajduje się w stanie czynnego i pytającego oczekiwania, dzięki czemu jest on szczególnie uwrażliwiony na te formy i słowa, których jego wcielone w myśl pragnienie, ujęte w formę nieokreślonego zarysu, oczekuje od nieznanego, od drzemiących w nim zasobów mówcy”. U Urszuli Koziół oczekiwanie także przenosi się na nasłuchiwanie wewnętrznego dojrzewania wiersza.

nie bez wyraźnej przyczyny gapić się
 jak świat samo-
 mnoży się i samo-
 szerzy wzdłuż linii, kątów i figur
 lub dociekać
 czy forma formasissima
 da się z punktu przez linię
 doprowadzić do bytu na płaszczyźnie słów
 (Rozmowa z Rimbaudem WP 18)

3. Wiersz idealny – poszukiwania

3.1 Pochwycić zmienność

W spadku po wieszczach Urszula Koziół dziedziczy nie tylko pragnienie, „aby język giętki powiedział wszystko, co pomyśli głowa”, ale przede wszystkim nakaz, by „odpowiednie dać rzeczy słowo”. Tymczasem język poetycki nie jest w stanie udźwignąć swych zadań także dlatego, że przedmiot poetyckiego opisu istnieje raczej „pomiędzy rzeczami” („świat w rozmiotaniu prześpiewuje się przez nas...”, *I najtrudniej...* WW 52) i nieustannie wymyka się poznaniu („Próżno chciałbyś pochwyć / co migotliwie wprowadza nas w przed i przed –”, *Do* – WRS 36).

Poetka bardzo wysoko ceni to, co odwiecznie nienazwane, nieuchwytnie. Zmienność to jedna z najważniejszych kategorii jej myślenia i wyobraźni. W *Próbie wyjaśnienia* (SP 7), wierszu, który zdaje się wyrastać z filozofii Bergsona, to, co istnieje, znajduje się w ciągłym ruchu, nieuchwytnie, niestałe: „Wielomowny jest język wewnętrzny / i równoległymi strumieniami płynie obszerniej / i w jednoczesności”. Poznajemy tylko część rzeźby, zewnętrzny pozór. Istota umyka naszemu poznaniu i słowom, „okrucinom treści”. Dlatego wypowiadać to „brać pojedyncze z wielości, wybierać / z pulsującego podłoża, z otoczki / przysługującej czemuś wydłubywać / coś i mozolnie zestawiać z czymś innym”. Wiersz jest trudną, skazaną na niepowodzenie próbą wyjaśnienia, poszukiwaniem znaków:

Który i jak mam złożyć okruh z którym,
żeby przekazać zechciał całe morze,
nie tylko z jego dnem, lecz i z nawierzchnią,
z tym i co się dzieje pomiędzy nimi.

Także *Podobieństwa* (WRS 38) implikują prawdę o niepoznawalności świata. Wszystko się nieustannie w „blisko-dalekie rozmywa”. Elementy rzeczywistości przedstawionej opisywane są poprzez istnienie wewnętrznie sprzeczne, które w wierszu wyraża ciąg paradoksów i oksymoronów. Gałąź nie zbliża drzewa, woda jest niepłynna, bo potrafi twardością rozmyć skałę. W dążeniu do wypowiedzenia tego, co nie daje się wypowiedzieć, tego, co zwiewne, ulotne i rozproszone, tego wreszcie, co niespodziane, przemijalne, pojedyncze, zawiera się esencja poetyckości. „Poezja – zauważa Stefan Sawicki – kruszy nadto powierzchnię rzeczywistości. Uwalnia nas i od tego ograniczenia. Sięga głębiej, ujawnia to, co »pomiedzy«. To jedna z najistotniejszych jej funkcji.”²⁹ Ową sytuację „bycia pomiędzy” Urszula Koziół tematyzuje wielokrotnie, między innymi w wierszach: *Przed zaśnięciem* (WP 55), *Tropy cienia* (LO 36), *Noc biała nad ranem* (LO 33), *Wieczór mi przyniósł odmowę dnia...* (LO 32), *Lekcja z polskiego* (Ż 31), *Światłocien* (LO 15), *W samo lato* (WRK 44). Przeświadczona, iż poezja jest powołana do ścigania umykającej rzeczywistości, akcentuje ruch, płynność, przechodzenie jednych zjawisk w drugie. Jej marzeniem jest „napisać wiersz wirujący jak taniec derwiszów”. Wiersz nie zastężył w kształcie. Tymczasem zmaterializowane i trwałe słowo nie jest w stanie oddać ruchliwości świata: „Czy wypowiadać to wstrzymywać zwiewne dając mu pozór ruchu” (*Próba wyjaśnienia* SP 7). Nazywanie może być tylko „wstrzymywaniem zwiewnego”, ograniczaniem i stawianiem nawiasu „w świecie pozbawionym nawiasu” (*W rytmie korzeni* WRK 17). „Wiersze – tłumaczy poetka – chcąc nie chcąc są dowodami na istnienie chwili. Są próbą pochwycenia nieuchwytnego, tego, co uchyla się, przeistacza, (...) próbą przechwycenia

²⁹ S. Sawicki, *Czym jest poezja?*, „Ethos” 1989, nr 4 (8), s. 113.

czasu na dzianiu się.”³⁰ Zapis poetycki zostaje przyrównany do czarnej skrzynki (*Inaczej mówiąc* WP 42), a piszący do myśliwego, który „uśmierca żywą tkankę sposobnej chwili” (*Próba wyjaśnienia* LO 7). Każde ponowienie próby nazwania oferuje szansę stworzenia nowego wiersza. Jeśli próba jest udana, wówczas łowca unosi zabita zwierzynę. Zdobyte trofeum ma zaświadczać, że „nie dlatego uchodził w samotność/ żeby miał wrócić z pustymi rękami” (*Próba wyjaśnienia* LO 7).

3.2 Pestki deszczu – zaproszenie do milczenia

Pragnienie uzyskania odpowiedniości słowa do rzeczy wyraża metafora pestki. Pestka stanowi środek, sedno i istotę rzeczy. Jest tym, co skupia w sobie energię życiodajną. „Człowiek jest pestką, świat jabłkiem” – pisał Paracelsus³¹, a Urszula Koziół zdaje się zastępować tę metaforę inną: wiersz jest pestką, a człowiek (twórca) – jabłkiem.

Zdaniem poetki wiersz jest „czymś w rodzaju zgęszczonej mowy”³²; szczególną koncentracją treści, redukcją, która sprowadza słowa do twardych, uprzedmiotowionych postaci. Sens słowa „wnika pod powłokę następnego słowa / wsiewa się weń twardą / coraz twardszą pestką / połyskliwie szarą” (*Spoza barwy* Ż 74). W obszarze tej samej metafory mieści się wiersz–perła, wiersz–planeta i wiersz–gwiazda. Wypowiedź poetycka sytuuje się w przestrzeni kosmicznej. Wchłaniając w siebie wszechświat, staje się białym karłem mowy i zbliża się do milczenia – do zani-

³⁰ U. Koziół, *Akty strzeliste o miejscu urodzenia. Z Urszulą Koziół rozmawia Piotr Szeu*, „Nowe Książki” 1996, nr 10, s. 8. To także ślad romantycznej koncepcji „odbić nieśmiertelnych”, o których pisze I. Opacki, analizując poezję B. Leśmiana (*Poezja, czyli „pośmiertna w głębi jezior maska”*). *Sens i rytm, zwierciadło rzeczy i zwierciadło czasu*, w: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*, Katowice 1979, s. 118–154).

³¹ Paracelsus, cyt. za: G. Poulet, *Renesans*, przeł. D. Eska, w: *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wybór J. Błoński, M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 366.

³² U. Koziół w wywiadzie udzielonym W. Wiśniewskiemu, *Tęgo nie dowiecie się w szkole*, op. cit., s. 127.

ku. Poetyckim odpowiednikiem tej filozofii słowa są „pestki deszczu” – drobne utwory, najczęściej zdania poetyckie, rozsiane po wszystkich zbiorach. Liryczne miniatury stanowią *leitmotiv* refleksji autotematycznej. Realizują poezję skupienia, samoograniczenia, rygoru. Nazywają to, co przedświatne, to, co wymyka się zracjonalizowanemu dyskursowi. Stąd płynie dyrektywa:

nienazwanemu zostaw nienazwanie
i niech się domysł staje wciąż od nowa
(*Nienazwanemu...* SP 13)

W swojej skrótości, niedopowiedzeniu „pestki deszczu” stają się samą esencją, momentalnością. Upodabniają się do form haiku, które „fascynują (...) ze względu na szczególną redukcję, koncentrację wypowiedzi, sprawiającą z jednej strony, iż słowa niemal znikają, a z drugiej – iż każde z nich staje się widoczne, twarde, niemal przedmiotowe”³³. Taka poezja bywa momentem olśnienia, w którym dana jest istota rzeczy. W tym, co niepowtarzalne i jednostkowe, zapisany jest wzór wieczności i struktury świata; przecucie pełni i jedności.

Niektóre z miniatur przypominają poetyckie frazy Juliana Przybośa zamieszczone w szkicu *Nienapisany wiersz*: „Źródło – przeciwbijące we mnie; W ciszy słowa – wirujący diament: odmiennia milczenia; *etc.*”³⁴ Te drobne utwory miały być – w założeniu poety – odpowiednikiem ulotności muzycznego nastroju, trwożliwego zachwyty i niestałej radości. „Nie słowo, lecz międzysłowie jest ważne – pisał autor *Najmniej słów* (1955) – Od tych prądów między słowem a słowem, od iskieł strzelających z twórczego zestawienia słów i fraz zależy poezja. Ono to, międzysłowie, wyzwala wizje określające sytuację liryczną, ono, międzysłowie, wyzwala wzruszenie.”³⁵ Urszula Koziół wyraźnie podąża śladem twórcy awangardy i wpisuje się w nurt, który we

³³ M. Stala, *Chwile pewności*, Kraków 1993, s. 29.

³⁴ J. Przyboś, *Nienapisany wiersz*, w: *Najmniej słów*, Kraków 1955, s. 181.

³⁵ J. Przyboś, *Przygody Awangardy*, w: *Linia i gwar. Szkice*, t. 1, Kraków 1959, s. 75.

współczesnej poezji nazywany bywa „ideologią milczenia”³⁶. W swoich wypowiedziach metapoetyckich preferuje milczenie, głosi potrzebę idei skrótu i kondensacji tekstu. Chce, aby wiersz był hasłem wywoławczym, słownym sygnałem,

który choć mógłby pociągnąć za sobą lawinę słów i obrazów zdolnych złożyć się w poemat, jednak poprzestaje sam na sobie, urywa się, pozostaje niedopowiedziany do końca, a przecież jakoś już jest wypowiedziany, zasygnalizowany (...) Zawieszenie głosu, interwał ciszy następujący po dźwięku i rezonujący ów dźwięk – sens – przekaz. Takie zaproponowanie tematu do dowolnych wariacji, do snucia bezsłownych wariantów tego samego z góry podanego nastroju... bo głównie są to wiersze nastroju, jego ulotnego mgnienia (...) Jest to ewokowanie tematu z jednoczesnym zaproszeniem do wspólnego pomilczenia o nim, do wspólnego zamyślenia się. Te poetyckie pojedyncze zdania są właśnie nie tylko najdosłowniej rozumianym zgęszczeniem mowy, ale są, czy też mają być, także przenikaniem się zgęszczeń słowa i milczenia.³⁷

Poetkę fascynują nie tyle wyartykułowane treści, ile raczej to, co istnieje pomiędzy słowami, co wypowiada się poprzez „niedosłowione”, a dokonuje „na rozpostarciu od słowa do słowa” (*Noc biała nad ranem* LO 33). Podobnie jak liczni poeci dawni i współcześni Urszula Koziół staje przed odwieczną tajemnicą bytu i języka.³⁸ Nieprzypadkowo ważną rozmowę o poezji i „mierzalnych sferach oczywistości” przeprowadza z Arturem Rimbaudem, symbolistą, który domagał się nowych form dla niewyrażalnych treści (*Rozmowa z Rimbaudem* WP 18). Liryka to „nieszło rozpięte między słowem i słowem”³⁹, a najważniejsze dzieje się (tak też twierdził Norwid!) poza słowem, w obszarze milczenia. „Pragnę słowami wymówić milczenie” – deklaruje po-

³⁶ Por. P. Michałowski, *Miniatura poetycka*, „Pamiętnik Literacki” 1994, nr 3, s. 134.

³⁷ U. Koziół, w wywiadzie udzielonym W. Wiśniewskiemu, *Tego nie dowiecie się w szkole*, op. cit., s. 130–131.

³⁸ Ideę niewyrażalności w poezji omawia A. Sobolewska, *Poeci wobec niewyrażalnego*, „Twórczość” 1997, nr 9.

³⁹ H. Domin, cyt. za: H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, przeł. E. Fe-liksiak, Warszawa 1978, s. 220.

etka w *Próbie wyjaśnienia* (LO 7). Gdzie indziej prosi: „powstrzymaj słowo/ przewidywane jest w przedrozpostarciu” (*Noc biała nad ranem* LO 33). Idealny wiersz jest zaproszeniem do milczenia: „Milczmy. Zbyt wiele rzekliśmy” (*Powrót do nie wiem* LO 17). Przemilczenie także w hierarchii sił sprawczych ma wartość najwyższą: „zgiń przecucie zażegnaneś już słowem, / odstęp słowo odczynione przez milczenie” (*Skazy znaków* SP 32, podkr. MM). To ono przywraca słowu pierwotną wagę; pozwala zrzucić barwy ochronne, maski i przebrania, i stanąć wobec ciszy, w której znaczenia odzyskują utraconą wartość.

4. Kreacje podmiotu

To jest
no jakie to jest
może ciekłe....

– biedzi się podmiot w wierszu *Próba opisu ciał niezidentyfikowanych* (LO 27). Dla Urszuli Koziół nazywanie świata jest wysiłkiem Syzyfa, nieustannym poszukiwaniem słów przystających do desygnatów. Poeta musi zmagać się z oporną materią języka, by dopasować ustalone znaczenia do zmiennej rzeczywistości.⁴⁰

Tworzenie to także borykanie się z samym sobą, z własnym jestestwem, bezwładnym „bytem-w-sobie”, bowiem język jest częścią natury autora, jego ciałem.⁴¹ Słowa – konwencje, szablon-

⁴⁰ Refleksja nad ułomnością języka jako systemu, zapoczątkowana w sentymentalizmie przez J. J. Rousseau, podejmowana była systematycznie w różnych okresach historycznoliterackich. Najsilniej doszła do głosu w poezji lingwistycznej Białoszewskiego i Karpowicza. (Wspomina o tym D. Opacka-Walasek w rozdziale swej pracy poświęconym językowi Herberta, *Język a prawda wewnętrzna. Niemożność przełożenia*, w: „...pozostać wiernym niepewnej jasności.” *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 1996, s. 106–108.)

⁴¹ Tak też dzieje się w twórczości R. Wojaczka, w której „najsilniej wyraża się przeświadczenie, iż język poety to coś najgłębiej osobistego, nieomal część natury autora; jego ciało, które stało się słowem” (E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. II, Warszawa 1988, s. 28).

ny okazują się, podobnie jak ciało, pancerzem, który tłamsi autentyczne „ja”. Nie są w stanie wyrazić jednostkowych, niepowtarzalnych doznań. Martwa struktura języka unieruchamia i powstrzymuje pęd, eliminuje ruch, a więc to, co stanowi istotę życia. Narosłe schematy są ciężarem, który trzeba odrzucić, dlatego wypowiedź poeticka Urszuli Koziół jest – za każdym razem – próbą wywinienia się ze sztywnego gorsetu słów, zapisem pełnego wysiłków opanowywania języka. Powstały wiersz – „utoczona z własnego wnętrza perła” – okazuje się czymś najbardziej osobistym, co rodzi się i dojrzewa „w ciemni powiek” (*Przed zaśnięciem* WP 55). Jest to proces bolesny, dotkliwie odczuwany, gdyż „Nie wyrzucone w porę słowo / zamienia się w zakrzep / grozi zataniem myślowych przewodów” (*Co dolega* Ż 93). Natomiast chwila, gdy „twój kolejny szarowiersz umiera śmiercią nienaturalną” (*Spoza barwy* Ż 74) objawia najgłębszą depresję podmiotu. W poezji Urszuli Koziół, w której cielesność jest doświadczana bardzo konkretnie, język ma jednak wyraźną przewagę nad ciałem, posiada – co zauważa Jacek Łukasiewicz – „taki stopień niezależności, który nie pozwala, aby podobnie jak ciało stał się przedmiotem gry”⁴². Niekiedy okazuje się absolutem, bytem transcendentnym, który uzależnia od siebie twórcę.

Tematyzując proces twórczy, Urszula Koziół kreuje dwie, sprzężone ze sobą, postawy podmiotu czynności twórczych. Pierwszą reprezentuje poeta–demiurg, władca słowa, który pragnie manifestować swoje panowanie nad stwarzaną rzeczywistością, akcentować boską moc słowa – *logosu*. Postawa druga, będąca konsekwencją pierwszej, wyraża się w wysiłkach ujarzmienia nieposłusznego, wyzwolonego słowa. Odsyła do wizerunku artysty bezradnego wobec języka, owładniętego twórczą niemocą.

⁴² J. Łukasiewicz, *Żalnik*, w: *Rytm czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*, Wrocław 1993, s. 174.

4.1 Demiurg słowa

Poeta–demiurg to *deus artifex*, który próbuje z chaosu słów wyprowadzić ład i porządek. Posługuje się słowem–rzeczą, które nie tyle nazywa świat, co go stwarza. „Tak pojęty ideał słowa poetyckiego jest głęboko zakorzeniony w tradycjach refleksji o poezji znany go od bardzo dawna – zauważa Zbigniew Jarośński – zawsze wtedy, gdy akcentowany jest stwórczy charakter słowa poetyckiego, gdy poezję określa się jako dawanie nazwy albo gdy mówi się o harmonii między słowem poetyckim a głębokim porządkiem świata – znajdujemy jakiś jego odbłask.”⁴³

W procesie tworzenia wiersza dokonuje się powtórzenie kosmogonii. Wypowiedź poetycka Urszuli Koziół nie zna ograniczeń czasoprzestrzennych; jest częścią wszechświata, mierzonego odległościami międzyplanetarnymi: „na rozpostarciu od słowa do słowa / ziemia zaległa między planetami” (*Noc biała nad ranem...* LO 33). Potrafi też ewokować czas, kiedy słowa miały jeszcze przedmiotowe odniesienia i nazywały wartości. „Tę dążność słowa do matecznika, jego powrotną tęsknotę, tęsknotę do praojczyzny słownej, nazywamy poezją.”⁴⁴ Dla autora tych słów nazywanie polegało na włączaniu się w jakiś sens uniwersalny.

Pierwotne słowo – pisał Schulz – było majaczeniem, krążącym dookoła sensu świata, było wielką uniwersalną całością. Słowo w potocznym rozumieniu jest już tylko fragmentem, rudymeniem jakiejś dawnej wszechobejmującej, integralnej mitologii. Dlatego jest w nim dążność do odrastania, do regeneracji, do uzupełniania się w pełny sens. Życie słowa polega na tym, że napina się ono, pręży do tysięcy połączeń, jak poćwiartowane ciało węża z legendy, którego kawałki szukają się wzajemnie w ciemności.⁴⁵

Wydaje się, że dla Urszuli Koziół, tak jak dla Schulza, tak jak dla wielu innych twórców proces usensowniania świata jest ści-

⁴³ Z. Jarośński, *Wypowiedź poety współczesnego*, w: *Postaci poezji*, Warszawa 1985, s. 214–215.

⁴⁴ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, w: *Proza*, przedm. A. Sandauer, Kraków 1964, s. 443.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 441–445.

śle związany ze słowem. Mowę traktuje poetka jako metafizyczny organ człowieka. Wiersz chce odnaleźć swoje źródła (tak jak podmiot wierszy pragnie dotrzeć do swoich początków), by odnaleźć prawdę o sobie i zachować swą tożsamość. „Zaprzeszły język” sprzed wieży Babel jest składnikiem mitu Matki Ziemi, Siły Życiodajnej (*Znakiem ognia* SP 29). W utworze *Mroczne, nagłe, nie do nazwania...* (Z 70) proces mówienia okazuje się cofaniem aż do „kredowych pokładów mowy”, do głoski *a* „od której rozpoczął się świat”. Podobnie w *Adoracji przedwiośnia* (PS 34), gdzie zapis także ilustruje cofanie się w głąb, odkrywanie prehistorii języka. Poetka usiłuje dotrzeć do momentu, w którym język dopiero się kształtował. W niezwerbalizowanych sylabach *m, mm, mma* proces formowania mowy zostaje sprzęgnięty z językiem dziecka, które uczy się mówić, i z budzeniem się do życia przyrody. Archetyp języka okazuje się pamięcią jego historii, tej przeszłości, w której przybierał dojrzale kształty. Łacińskie *Mag-ma Prima* dokumentują etapy tego dojrzewania.

Powrót do początków języka wyraża się także przez autotematyczny symbol genezyjski⁴⁶, który w poezji Urszuli Koziół występuje w różnych odmianach. Jest aktem stwarzania z nicości, niebytu (*creatio ex nihilo*), jest (częściej) gestem królewskim władcy, który chciałby manifestować swoje panowanie nad już istniejącą rzeczywistością, wreszcie – aktem porządkowania, harmonizowania świata. W pierwszym przypadku wyraźna jest paralela pomiędzy Bogiem Stwórcą a artystą. Kreacja dokonuje się za pomocą słowa:

ja dawca
ja sprawca planety wiersza gestem królewskim
uwalniam go
wypuszczam na wolność
tchnąc węń na koniec cząstkę własnej duszy
(*Inaczej mówiąc* WP 42)

⁴⁶ O młodopolskim symbolu genezyjskim i możliwościach poetów-kreatorów pisze M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbol genezyjski*, w: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975, s. 207–223.

W drugim – zamiar władczy łączy się z pragnieniem ingerowania w niesprawiedliwy porządek świata:

głucha sylabo słysz
martwa litero powiadam ci wstań

niech wreszcie zacznie działać się słowo.
(*Largo* Ż 89)

Mit demiurga, z którego ciała powstaje świat, odżywa w wierszu *Ars poetica* (WP 62), który jest swoistą summą zasad genezyjskiej poetyki Urszuli Koziół. Konstrukcja monologu lirycznego podporządkowana tu została procesowi stwarzania skupiającemu w sobie możliwości wszystkich początków. Narodziny wiersza wpisane zostają w akt wszelkich narodzin: człowieka i wszechświata, są powtórzeniem kosmogonii, w którym makrokosmos wszechświata i mikrokosmos ludzki odnajdują punkt wspólny:

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 zwierchnią 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

zgęszczasz
ścieśniasz
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

stanąć w miejscu ugięcia elipsy
z której wywiną się
nowe spiralne światy...

Wiersz, którego dłuższy fragment został tu przytoczony, wyraża pragnienie bycia wewnątrz, w środku; w miejscu, z którego powstaną nowe światy „niczym zarodki embrionu tuż przed wysiewem”. Proces twórczy polega zatem na mozolnym zgęszczaniu znaczeń. „Piłka ze słów” to symbol jedności, jednej myśli. „Kągłość piłki zachowuje w sobie coś z homogenicznej przestrzeni eleatów. Wciąż ta sama emocjonalna substancja wypełnia wszędzie ową zabawkę, co toczy się we wszystkich kierunkach.”⁴⁷ Tekst mającego powstać wiersza występuje tu jako potencja skupionej energii, która daje początek „nowym światom”, zaludnionym przez wyobraźnię poety. Twórca to Bóg, który na wzór filozofii neoplatonńskiej jest punktem nieskończenie się rozszerzającym, źródłem rozprzestrzeniającej się na cały świat energii, potęgą, która mnoży się i rozszerza.⁴⁸ Oko Opatrzności („wraz z twoim okiem”) ma władzę promieniowania szczególną siłą na świat. Urszula Kozioł powtarza renesansowy mit człowieka-zdo-

⁴⁷ G. Poulet, *Wiek osiemnasty*, przeł. A. Siemek, w: *Metamorfozy...*, op. cit., s. 402.

⁴⁸ G. Poulet, *Renesans*, przeł. D. Eska, w: *Metamorfozy...*, op. cit., s. 366–367. Symbol Boga jako środka, z którego rozwija się stworzenie, a jednocześnie obwodu, który je obejmuje, pojawił się w poematach kosmogonicznych poetów końca XVI wieku Du Bartas, Du Monina, Maurice Sceve’a. Pisze o tym G. Poulet (*Renesans*, op. cit., s. 358–359).

bywcy, który jest „jak gdyby punktem rozszerzającym się na cały krąg. Czy raczej, mówiąc ściślej, jest on punktem tak wypełnionym siłą, że nie może zadowolić się tym, że jest punktem – musi wybuchnąć i bezgranicznie się rozprzestrzenić.”⁴⁹ Ów proces rozchodzenia się, niejako promieniowania, obrazuje motyw spirali. Wiersz łowi, wchłania przestrzeń w otwierający się nawias sensów. Spiralnym rozwijaniem powtarza rozwój świata – ruch wyczerpywania się sprężyny. Formując się w procesie zagęszczania, staje się nie tylko częstką lirycznego „ja”, ale zaczyna pochłaniać całego twórcę, zagarnia go w posiadanie, przeobraża, integralnie stanowiąc całość. To już nie autor, to wiersz żyje swoim własnym życiem. Zrodzony niejako samowiednie, jest kolejną próbą – zaczątkiem nowego istnienia. Kreuje odrębne, autonomiczne i rządzące się swoimi prawami byty. W jednej z wypowiedzi Urszula Koziół sama przyznaje, że chce jak najsprawniej posługiwać się językiem, panować nad nim, jednak często słowo wymyka się spod kontroli, ponosi w nieznane.⁵⁰ Współcześnie piszący nie posiada już bowiem władzy młodopolskich twórców – kreatorów, nie panuje nad słowem, nie może zniszczyć wykreowanych bytów. Podmiot *Boskiego dylematu* (WP 58) w litanijnej modlitwie do słowa – pierwszej przyczyny na próżno błaga:

o słowo
słowo
sylabo
mój słaby punkcie
widmowa powłoko.(..)
wyplłyni na falach prawdopodobieństwa.

4.2 Artysta owładnięty twórczą niemocą

Kierunek rozwoju refleksji autotematycznej Urszuli Koziół wyznacza narastanie poczucia niemocy twórczej, które szczególnie dotkliwie odczuwane jest w ostatnich utworach. Bezsilność

⁴⁹ G. Poulet, *Reenesans...*, op. cit., s. 367.

⁵⁰ U. Koziół, *Sposobem drzewa...*, op. cit., s. 512.

piszącego wydaje się posiadać dwie przyczyny. Pierwsza odsyła do romantycznych koncepcji poezji natchnionej, zrodzonej pod wpływem chwili szczególnej, niezależnej od poety. Brak natchnienia oznacza w tym przypadku odebranie daru; „jawna w utracie swojej i bezwładzy / kornie doświadczam pozbawienia daru” – stwierdza poetka w *Przedwierszach* (LO 8). Druga – to lingwistyczna lekcja „nieufności do języka”, która wpłynęła na kształt języka poetyckiego i zauważalny zwrot od poezji symbolicznej, poezji obrazu, ku doświadczeniom współczesnej twórczości lingwistycznej, zdeterminowanej refleksją metajęzykową. Odpowiednikiem tego rozwoju jest filogenetyczne dojrzewanie, od niezwerbalizowanego języka uczuć, poprzez dostrzeganie, ku słowu, będącemu najwyższym stadium świadomości twórczej. Ów proces zapisany został w wierszu aluzyjnie odwołującym się do *Prologu* św. Jana:

A na początku było oko
i dojrzewało dostrzeganie
Wszystko co we mnie przyszło z oka
Starsze od myśli i od słowa
młodsze niż gesty krzyk i głód

(*Punkt widzenia* WRK 43)

W wierszach Urszuli Koziół słowa raz uruchomione zaczynają żyć własnym życiem. Twórca nie panuje nad nimi i stworzonym przez siebie światem. Musi borykać się z oporną materią języka, prowadzić trudny dialog ze słowem, które, podobnie jak organizm, odmawia posłuszeństwa. Tworzenie okazuje się ciężką pracą:

wyprowadzam je ze stanu dzikiego kanibalizmu
boczenia się na siebie.
(a więc uładzam słowa jakbym gładziła ich grzech)
(*Inaczej mówiąc* WP 42)

Sadzam je, ześlizguje się z miejsca; stawiam – przewraca się; daję
mu szklankę z wodą – a już woda rozlana i rozbite szkło
(*Samoobmowa* WRS 49)

Słowa – uosobione boczą się na siebie, osuwają, uciekają. Ich „krnąbrna natura” (*Rozmowa z Rimbaudem* WP 18) sprawia, że w czasie upału wolą bawić się w chowanego

zwłaszcza te dryblaste jak szczapy
wolą bawić się w chowanego

(*Taki upał* WP 53)

chce wrzeszczeć bez ładu w pięciu kanałach naraz
to krztusi się i jak jakiś imbecyl.

(*Co dolega* Ż 93)

Metajęzykowa refleksja Urszuli Koziół znajduje tu wiele punktów wspólnych z poezją lingwistyczną pokolenia ‘56, zwłaszcza Białoszewskiego i Karpowicza, poetów, dla których język „sam jest rzeczywistością, zasadniczym stanem skupienia świata, który poezja bada, podejrzewa, demaskuje czy uwzniośla”⁵¹. W refleksji poetologicznej, może nawet w większym stopniu niż w praktyce poetyckiej Urszuli Koziół, stematyzowany jest proces polisemii:

Słowo, naładowane wewnętrznym napięciem, tylko na początku toczy się pojedynczo, potem nabiera pędu i potraça obszary, złoza podobnie naładowanych słów, jedno zapala się od drugiego, toczą się razem i potracają coraz to inne złoza, żeby wreszcie zwalić się całą lawiną i znów rozsytać w osobne, aż do nowego potrącenia, trwanie⁵²

– zapisuje poetka. Wiersze usamodzielniają się do tego stopnia, że zagrażają podmiotowi.⁵³ To już nie on włada językiem, to ję-

⁵¹ J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*, w: *Teksty i teksty*, Warszawa 1990, s. 88.

⁵² U. Koziół, „Przekład podobieństwa”, w: *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Kraków 1996, s. 342.

⁵³ W podobny sposób zaufanie do języka podważali poeci Nowej Fali: „tyle słów / ale nie budzą pożądania nie grzmia / pełzają chowają się po kątach / są ciche / lękliwe nieprzejrzyste / tyle słów ale dławia wchodzi do gardła / drapią zostawiają pręgi na ciele” – pisze J. Kornhauser (*Tyle słów*, w: *Określona epoka. Nowa Fala 1968–1993*, wybór i komentarze T. Nyczek, s. 183). O ile jednak nowofalowa „nieufność” i „podejrzliwość” wobec języka wyrastała ze świadomości jego funkcji manipulatorskiej, dezinformującej, o tyle u źródeł poetyckiej nieufności Urszuli Koziół wydaje się tkwić romantyczne przekonanie o nieadekwatności słowoformy, szablonu, formułki, która opanowuje i paraliżuje autentyczne przeżycie.

zyk zaczyna rządzić nim. Wiersz manifestuje zewnętrżność i obcość języka w stosunku do podmiotu wypowiadającego: „wiersze składają donos na dłoń co je płodzi” (*Zniecierpliwienie* Z 41). W innym miejscu (*Z głodu zdziwienia* WP 98) wypowiedź „wsiewa się w głąb samego siebie / jakby ten wiersz był gwiazdą / przejrzaną na wylot / która spadła zanim zdążył kto / wyrzec życzenie”. *Skarga Safony* (WP) to także wyrzut wobec niewdzięcznych słów, które rozbiegają się i nie pozwalają schwytać. Mowa staje się „bełkotem idioty”:

czemu myśli
 pierwszej tak *chyże jak u jelonka kolana*
 nie dopadają już w porę słów należnych sobie
 rozmiągają się z nimi i płaczą znaczenia
 szpecąc znienacka mowę bełkotem idioty –

Język jest chory i fragmentaryczny jak inne zjawiska współczesnej cywilizacji. Zapisem bełkotu jest wiersz *Znikopis* (WP). Konstrukcja tekstu oddaje zanikanie znaczeń poprzez rozpadanie się słów, przenoszenie do kolejnych wersów części wyrazów. Urszula Kozioł operuje tu paronomazją, pozorną figurą etymologiczną, chwytem wersyfikacyjnym polegającym na pozostawieniu sylaby w klauzuli wersu. Powstaje efekt instrumentacji głoskowej, odzwierciedlającej proces, który przebiega poniżej poziomu werbalizacji. Wiersz staje się mimetycznym odpowiednikiem procesu dyspersji, rozproszenia znaczeń. Wariacje na temat słowa wspierane są także przez inne pomysłowe chwytty kompozycyjne, jak na przykład celowe wykorzystanie niezamierzonej fragmentaryczności poezji Safony w wierszu o śmierci jej matki (*Mówi Safo* WP). Tutaj rozbita zostaje składnia i leksyka, a nieskładność mowy i plątanie się słów współgra z odchodzeniem w sen wieczny.

Słowo, nad którym poeta nie panuje, może się stać wrzodem, zakrzepem tamującym ruchy. Nawet ocaleni z apokaliptycznej zagłady „rozpadną się w ciszy zakneblowani złodem własnej mowy” (*Apokalipsa przedświętojańska* WRK 12). „Mulista materia milczenia” (*Co dolega* Z 93) i „gady gadulstwa” (*Opis rośliny pnącej* LO 53) to dwa bieguny, które zagrażają słowu. Także dlatego

należy istnieć nieustannie pomiędzy. W wierszu *Co dolega* (Ż 93) opisany został proces mozolnego, syzyfowego słowa próbującego coś wyrazić, które:

nie może się przedrzeć
przez tak zagrożoną przestrzeń
nie może przebić się bez
uszczerbku dla sensu
przez spiekle złogi zaległego mułu
grzęźnię po drodze...(...)
Moje milczenie wraz ze mną staje się coraz bardziej wypukłe
słowo ześlizguje się z jego wypukłości
niczym głąz z góry
zdobywanej przez Syzyfa z wiadomym rezultatem.

Milczenie okazuje się tu pseudonimem groźnego niebytu. Takie znaczenie zdaje się nieść oksymoron „nieme słowa”. Mówię, więc jestem, bo tylko rzeczy nazwane mają prawo bytu. Słowo zdeformowane przez milczenie traci swoją wartość. „Wypukłe milczenie deformuje je / psuje mu linię i szyki. / Obawiam się – mówi poeta – że z wolna traci szansę na wyrażenie czegoś” (*Co dolega* Ż 93).

Słowo, które buntuje się i wymyka, trzeba „trzymać krótko, trzeba je uczyć stać, trzeba je uczyć chodzić, trzeba je uczyć znaczyć, trzeba je leczyć” (*Samoobmowa* WRK).

Leczenie słowa – pisze Łukasiewicz w recenzji *Żalnika* – polega na przywracaniu mu znaczeń i wartości. Winno być: tak-tak i nie-nie. Tylko że trudno o taką prostolinijność. Poezja jest czy bywa zarazem kluczeniem, zdawaniem sprawy ze względności poznania z poczucia wewnętrznego rozchwiania, z braku tożsamości władnej i zwątpienia o tożsamości świata. Słowo poetyckie ma wyrażać niuanse, ale nie ma być gładkie.⁵⁴

By uzdrowić język, należy skorelować system nazw z systemem rzeczy; przywrócić światu pierwotną harmonię, za którą tak tęsknili romantyczni poeci.

⁵⁴ J. Łukasiewicz, *Własna droga*, „Twórczość” 1990, nr 1, s. 109.

5. Sposoby leczenia języka

Jak dowodzi Urszula Kozioł, wyrazy nadużywane „wytracają swoją nośność, pustoszeją ze znaczeń, pospolicieją i w jakiejś chwili przechodzą mimo celu samym dźwiękiem – nieużyteczne.”⁵⁵ Poetyckie słowo, wyeksploatowane i zużyte, utraciło moc wyrażania. W twórczości poetki liryka tradycyjna ustępuje takim modelom wypowiedzi, w których poetyckość wspierana jest przez funkcje: magiczną, poznawczą i metajęzykową. Dwa pierwsze modele omawiam w rozdziale czwartym, tutaj wskażę na możliwości odnowienia języka poetyckiego, które mieszczą się w obszarze organizacji warstwy językowej.

Cechą wypowiedzi poetyckiej Urszuli Kozioł jest wyczulenie na nośność znaczeniową słowa, jego warianty semantyczne, etymologiczne, frazeologiczne. Poetka podąża śladami Norwida, sensu znaczeń szuka w podskórnym „rytmie języka”. Wykorzystując tkwiące w nim możliwości, pragnie słowom „wrócić ich wygłos–pierwszy”. Jej filozofia słowa opiera się na przekonaniu, że język to zbiór znaków stanowiących bogate kompleksy znaczeń ukrytych. By przywrócić słowom nośność znaczeniową, poetka odkrywa utajoną w nich możliwość wieloznaczności, uruchamia podskórne sensy. „Źródła skojarzeń są przenośną kłamrą/ co spina w całość bliskie z oddalonym” – zapisuje w *Próbie wyjaśnienia* (SP 7). Wierzy, że „czasami dźwięk, brzmienie słowa odsłoni zakryte literami znaczenie”.⁵⁶

5.1 Rola warstwy brzmieniowej

Nader często Urszula Kozioł wprowadza środki organizujące najniższe warstwy stylu: „Pleciesz pajęczynę spotkania z szczęściem” – pisze w *Zielonym wierszu* (WRK 54), wykorzystując fonetyczne zbieżności wyrazów. W *Adoracji przedwiośnia* (PS 34)

⁵⁵ U. Kozioł, *Niepokoń otoczenia...*, op. cit.

⁵⁶ U. Kozioł, „...do każdego wiersza...”, op. cit., s. 34.

konstrukcja stylistyczna tekstu oparta została na aliteracji głoski *m*. Poprzez powrót do etymologicznej podstawy wyrazu „mama” pogłębia się mityczny charakter adoracji przedwiośnia – pory roku, w której do życia budzi się Matka-Ziemia, „Wielka Matka Pramatek”. Podobny zabieg słotwórczej paronomazji wykorzystany został w misternym sonecie *Zanim* (SP 14). Nacisk położony został na część „przed”, a instrumentacja powtarzanych grup spółgłoskowych wraz z neologizmami słotwórczymi stwarza efekt przenikania się momentów czasowych. W utworze *Z mostu* (WRK) natomiast wykorzystane zostały synonimy: „woda odmawia księżyc / księżyc nie odmawia”. „Jak strony świata stronimy od siebie” (*Jak strony...* LO) – stwierdzi poetka w innym miejscu, podporządkowując pozorną figurę etymologiczną poetyckiemu paradoksowi. Inwencja słotwórcza uruchamiająca instrumentację głoskową przejawia się w częstym używaniu przedrostków (przedpowitanie, przebłogie, przejasne, przedpamięć, przedświętojańska, naobracać, odpodziwiać, podzieln), figur etymologicznych i pozornych figur etymologicznych.

5.2 Zabiegi leksykalne i frazeologiczne

Podobnie jak poeci lingwiści poetka bawi się słowem. Preferując możliwości znajdujące się na samych krańcach obyczaju językowego, wykorzystuje dowcipne zestawienia słowne. Wiersze *Jesień 1981* (Ż 30), *Śnił mi się las...* (PS 33), *Bajka* (GK 16), *Jadąc w stronę Zamościa* (WP 71), *Zielony deszcz* (WRK 54), *Znikopis* (WP 93) zdominowane zostały przez grę językowych znaczeń. W tym ostatnim utworze wykorzystany został ikoniczny charakter onomatopiecznych powtórzeń.

Odnawianie słowa najczęściej dokonuje się przez rozbijanie utartych związków frazeologicznych, częściową wymianę ich składu leksykalnego i kontaminację. W ten sposób słowom przywracany jest pierwotny sens, podstawowe, konkretne znaczenie:

Napytało sobie niebo klinowego pisma ptaków
(*Chmury* WW 94)

Pstrąga zwodzi strumień

(*Sprzed wiosny* WRK 15)

Już w złocie podziwanny zapowiedź srebrzenia

(*Odblaski* WRK 13)

w którym miejscu strumienia urywa się wątek

(*Sprzed wiosny* WRK 15)

wieko na wieki wieków

(*Fragment twarzy* WRK 58)

woda odmawia księżyc

księżyc nie odmawia

(*Z mostu* WRK 61)

Pozostaniemy z sobą na pamięć?

(*Więc mnie opuszczasz...* LO 10)

Często efekt powstaje dzięki niespodziewanemu zakończeniu: „Szczypta soli / Zieleń do smaku oczom” (*Przepis na danie mięsne* WRK 11). Niekiedy poetka oświecla na nowo utarte związki frazeologiczne poprzez osadzanie ich w rozbudowanych kontekstach:

na statku załadowanym bawełną

zdatną w sam raz do owijania słów

z tą ich krnąbrną naturą

i do tłumienia w nich

nadto pulsujących znaczeń.

(*Rozmowa z Rimbaudem* WP 18)

Popisem frazeologicznej sprawności staje się ciąg wyliczeń z wiersza *Ziemia pojmana do dna* (LO 51): „rzeki / (...) / zachwieją równowagę domów zerwą układy brzegów znoszą mosty wypierają się tamy / (...) / gaszą płomień gaszą zapał gotowość sprzeciwu gaszą pragnienie”. Podobnie w *Zniecierpliwieniu* (Z 41), gdzie idiom staje się dominantą kompozycyjną i stylistyczną wiersza.

5.3 Mieszanie stylów

Inny sposób odnawiania języka w poezji Urszuli Koziół polega na mieszaniu stylów: łączeniu języka potocznego z językiem literackim, kunsztownej, poetyckiej metafory z prozaicznym sformułowaniem z języka mówionego. Słowo poety „przedziera się do przodu, lub – okrążając przebyte drogi zagarnia w siebie to, co zepchnięte przez oficjalność – lub odłożone przez nią na kiedy indziej. To zepchnięte przez oficjalność lub odłożone na kiedy indziej to język potoczny, gwarowy wreszcie – naukowy.”⁵⁷ W utworach tego typu, podobnie jak u Białoszewskiego, skonstrastowanie mowy sfery niższej – *profanum* z językiem literatury pięknej – *sacrum* rodzi humor. Dominującą tonacją stylistyczną jest drwina i ironia.

Urszula Koziół zestawia wyrazy gwarowe, wiejskie, takie jak: „niechożo, trzykroć, po raz wtóry, dalejże, spieszno, grobla, miedza, pajda, kośna łąka, struga, bród, turlać, telepać, wierutny, podolek, pomiot, myczeć, pomiot, gęba, zuchelek” ze słownictwem nowoczesnym, często z terminologią specjalistyczną i naukową: „ciśnienie krwi, azyl, zmęczone metale, zawał” *etc.* Łączy archaizmy i neologizmy. Wprowadza aluzje do pieśni ludowych, ludowe przyśpiewki: „Łup łup hołub ce niech się dzieje co tam chce” (*W rytmie słońca* 1968 WRS 24) i formy gwarowe: „Przyszłam po nie ze dwoma wiaderenkoma/ Zaczepnęłam” (*Powrót do pierwszych łądów* Ż 34). Obok nich poetka wykorzystuje słowa obce: „kakemono, nenufar, abszmak, hewel hawolim kuloj hewel”.

5.4 Tradycja barokowa

Zamiłowanie do gry językowej wykorzystującej oksymorony, paradoksy, kontrasty odsyła do poetyki barokowej, tradycji żywej dla poetów pokolenia '57, na przykład dla Stanisława Grochowiaka czy Jarosława Marka Rymkiewicza. U Urszuli Koziół, która debiutowała w roku 1957 – krytycy szybko dostrzegli pokre-

⁵⁷ U. Koziół, *Niepokój otoczenia...*, *op. cit.*

wieństwo filozoficzne z poetyką żywiołów Mikołaja Sępa Szarzyńskiego. Tak jak u Sępa, świat przedstawiony w poezji Urszuli Koziół jest pełen przeciwieństw, które nie poddają się harmonizującej myśli ani woli człowieka. Podmiot wierszy, ukazany na tle kosmosu, żywo doświadcza przemijalności i ulotności świata.⁵⁸

Barokowość poezji Urszuli Koziół najtrafniej opisał Stanisław Barańczak. Zwrócił uwagę na dialektykę znaczeń, która sprawia, że najważniejsze jest to, co pomiędzy, co niewyraźne, bo na styku, na granicy.⁵⁹ Poetycki język autorki jest – twierdzi badacz – homologicznym odpowiednikiem koncepcji „trwania płynnego w pomiędzy niestałym” (*Znakiem wody* SP 27), dlatego ma znamiona polifonii znaczeniowej, opartej na zasadzie współlistnienia językowej sprzeczności. Poezja Urszuli Koziół (podobnie jak poezja barokowa, a za nią – romantyczna) łączy sprzeczności, z których zbudowany jest świat, godzi przeciwstawne zasady rządzące rzeczywistością. Konflikt jest koniecznym spoiwem, elementem rzeczywistości, stąd – wielość zdań paradoksalnych, neologizmy i etymologie, wykorzystywanie wieloznaczności słów, reorganizacja i rewaloryzacja utartych zwrotów frazeologicznych. Zasada wewnętrznej sprzeczności, która organizuje poetykę wierszy, wyraża się w częstym operowaniu paradoksem. Sformułowanie „życie śmierć oznacza” (*Akt poranny* SP 20) z powodzeniem można by przypisać barokowemu poecie. Bardziej współcześnie brzmią inne paradoksy:

jesteś zbyt blisko
za naocznie jesteś
żebym cię mogła zobaczyć raz wtóry...
(*Jesteś za blisko...* SP 16)

Rzeka nie płynie.
Na ziemi
wszystkie wody są stojące
(*Rycina z nawiasem* WRS 37)

⁵⁸ O związkach poezji Urszuli Koziół z twórczością autora *Rytmów* pisze I. Maciejewska (*Poezja jako odpowiedzialność za świat*, „Literatura” 1974, nr 23, s. 5).

⁵⁹ Por. S. Barańczak, *Pomiędzy niestałym czyli poezja Urszuli Koziół*, „Odra” 1967, nr 12, s. 32.

Znikąd nie trzeba odejść
by je zbliżyć
(*Pieśń o pragnieniu* SP 47)

Poetka wykorzystuje antonimy i kontrasty, np. „Jesteśmy z tego co wkleśłe i wypukłe mokre i suche” (*Formy niekolorowe* LO 50); oksymorony, np. „Podolek gwiazd / spadłych z cudzego ogrodu / wypukły padół rozmaitych pogód”. Koncept powstaje poprzez zestawienie różnych odległych zjawisk, pozornie nie mających z sobą nic wspólnego: „Jakiej maści jest ten pejzaż którego obszary morze robi bokami?” (*Kwestie otwarte* LO 29) Takim konceptem jest też przyrównanie widnokregu do obręczy, klosza, który więzi ludzki wzrok (*Znakiem koła* SP 31), czy też ukazanie podobieństwa między drzewem i rzeką (*Kontemplacja* SP 25).

Z ducha poetyki barokowej wywodzą się peryfrastyczne definicje: oka („Sito pamięci osobliwe i możliwości widzeń pełne / najosobniejszy punkt widzenia / poczęty przez rozwarcie powiek”, *Punkt widzenia* WRK 43) i ziemi („z półwinkregu napiętą cięciwą mierzonym strzałom unikasz mych wejrzeń”, *Znakiem koła* SP 31).

Barokowa poetyka wyraża się poprzez kunsztowne konstrukcje składniowe: „A przecież w śmierci nic – jak dotąd – w śmierci nic dotąd oprócz biada” (*Larum* SP 35), „lecz któraś mną jest, wszystkich światel nie spiłś jeszcze z naczyń swoich...” (*Akt poranny* SP 20), „Zanim nas zmoże czas i sobą splami..” (*Zanim* SP 14). Często pojawia się elipsa: „Wymiana dopełnienia: drzewo w nas a my w drzewie / przekazani na trwanie liść przez liść mnożeni” (*Psalm* WRK 41) i konstrukcja anaforyczna: „Nie masz kto by mógł dzisiaj dachu mi odmówić / nie masz kto by nie wydać mógł...” (*Nadnagość* LO 19), „Kto da oczom pić Kto da ustom pić Kto da pić słowom” (*Susza* Ww 111). Wielokrotnie poetka wykorzystuje chiasm: „od zgiełku w bełkot od bełkotu w zgiełk...” (*Tropy cienia* LO 36), „deszcz modrzewiowy / w modrzewiach deszczowych” (*Zielony deszcz* WRK 54).

6. Słowo w dialogu

Słowo poetyckie Urszuli Koziół jest słowem wewnątrznie zdialogizowanym. Dialog jest w tej poezji podstawową formą podmiotowego przeżywania rzeczywistości, a jego koncepcja wyrasta tyleż z romantycznej, co z hermeneutycznej filozofii języka. Dla romantyków język był łącznikiem pomiędzy światem a człowiekiem, szansą, by wreszcie przezwyciężyć własną alienację. W refleksji hermeneutycznej to właśnie obszar istnienia języka wyznacza dziedzinę ludzkiego współbycia i porozumienia. „W rzeczywistości jesteśmy zawsze zdomowieni w języku tak jak w świecie”⁶⁰ – pisze Gadamer. Dowodzi on, że mówienie należy „nie do sfery jednostki, lecz do sfery wspólnoty”, a „mówić – to mówić do kogoś”: „Tak, tak, odpowiedź: słowo. Powiem ci, powiedz: słowo. Raz jeszcze słowo” – prosi podmiot liryczny w zakończeniu wiersza *Głosa: pod okiem nieba* (WRS 21). Słowo – środek porozumienia jest zawsze zaopatrzone w adresata. Wiersz wypowiedziany do nikogo traci bowiem rację bytu, „umiera śmiercią nienaturalną” (*Spoza barwy* Ż 74).

Dla autorki *Postojów słowa* dialog – językowy odpowiednik sytuacji „bycia pomiędzy” – jest sposobem na przezwycięzenie apatii i egoizmu, wyjściem poza siebie w kierunku innego człowieka i próbą nawiązania z nim kontaktu. Poszukiwanie porozumienia wyraża się poprzez kreowanie więzi wspólnotowej; poprzez ten akt możemy przezwyciężyć samotność, metafizyczną pustkę. Tak jak hermeneuci, Urszula Koziół jest przekonana, że „każdą rozmowę cechuje wewnętrzna nieskończoność i brak końca”. W swojej poezji-rozmowie z nie żyjącymi poetami, z bohaterami znanych utworów literackich podejmuje przerwany dialog i – odwrotnie: wcielając się w postać nieobecnego

⁶⁰ H.-G. Gadamer, *Człowiek i język*, op. cit., s. 50. Podobnie sformułował tę myśl M. Heidegger: „My – ludzie – jesteśmy rozmową. Podstawą ludzkiego bycia jest mowa; lecz mowa dzieje się tak naprawdę dopiero w rozmowie (...) Rozmowa i jej jedność są podporą naszego istnienia” (*Hölderlin i istota poezji*, przeł. K. Michalski, w: *Teoria badań literackich za granicą*, oprac. S. Skwarczyńska, t. II, cz. 2, Kraków 1981, s. 191).

nadawcy, formułuje poetyckie przesłanie. W *Skardze Safony* (WP 25) poetka szuka porozumienia w obszarze wiersza, poza czasem i przestrzenią.

O, przyjaciółko moja czy też córko
może siostró, której imię znowu
próżno zgadnąć próbuję...

Odmianą poetyckiego przesłania jest *przedpowitanie* – adresowane do projektowanego odbiorcy – reprezentanta przyszłej epoki („ciebie myślę czasem”, *Przedpowitanie* SP 41). Dominującym sposobem organizacji monologu lirycznego jest tu zwrot do adresata, a najczęstszym składnikiem wypowiedzi obok oznajmienia są: pytania, wypowiedzi konatywne (rozkazy i projekty), performatywne (będące działaniami) i fatyczne (służące nawiązaniu i podtrzymywaniu kontaktu). W *Głosie: pod okiem nieba* (WRS 21) adresat przywoływany w toku rozwoju monologu lirycznego, staje się osią konstrukcyjną wiersza. Apostrofa: „matko, ojczu, siostró, bracie, o, ukochany mój, przyjaciele” inkantacyjnie przyzywa adresatów, włącza liryczne „ja” w krąg podmiotowego „my” i sprawia, że jego istnienie uwarunkowane jest uczestnictwem we wspólnocie. Bohater wiersza, podobnie jak uczestnik *Bema pamięci żałobnego rapsodu*, samookreśla się poprzez udział w zbiorowym pochodzie. Jednakże tym razem brak przewodnika i drogowskazów: „Czy nie idę omylnie idąc i idąc przed siebie w łopocie blasku w piórach promieni” – pyta. U kresu wędrówki pojawia się kolejne pytanie: „Czy kiedykolwiek jeszcze słowo; czy jakiegokolwiek kiedy słowo; czy słowo, raz choćby słowo”. Cień wojownika zastąpił tu cień śmierci: „Zanurzamy się w cieniu...” „Słowo” natrętnie powtarzane w *Głosie* jest jakimś dalekim echem – pamięcią słowa – logosu, pytaniem o powtórzenie początku, zarazem synonimem ostatniego życzenia, ostatniego oddechu, znakiem pożegnania i nadzieją na ocalenie. Takie słowo jest wyrazem najwyższego braterstwa: można się nim zamienić, rzucone innemu staje się kołem ratunkowym.

Sposoby kreowania lirycznego „ty” implikują różne odmiany monologu lirycznego, operujące różnymi stylami i związanymi z nimi tonacjami. Wśród nich dominuje styl potoczny i retorycz-

ny, a na ich obszarze – różne płaszczyzny tonalne: patetyczna, gniewna, ironiczna i czuła.

Styl retoryczny wraz z tonacją patetyczną pojawia się, gdy podmiot występuje w roli nauczyciela, mędrca. W utworach, takich jak: *W rytmie korzeni* (WRK 17), *Powroty* (WRK 7), *Rzeczy zgubione* (WRK 29), *Znakiem ognia* (SP 29), *Przedpowitanie* (SP 41) monolog liryczny przybiera kształt wezwania, przesłania. Podmiot nakazuje, przestrzega, wygłasza prawdy uniwersalne, ustalając relację braterstwa i łączności poza czasem i przestrzenią. Przywołuje znaki wspólnej, często zamierzchłej przeszłości, odwołuje się do wspólnotowego przeżywania rzeczywistości. „Ty” jest elementem świata przedstawionego utworu, ale zarazem wciąga w swą orbitę czytelnika w sposób, który można by nazwać metodą inwokacji.⁶¹ Odbiorca dokonuje swojego rodzaju substytucji, wchodzi w bezpośredni kontakt z podmiotem mówiącym: „nie wykopuj butem, a ty na drodze stań” (*Powroty* WRK 7). Wewnętrzna kompozycja wiersza–przesłania opiera się na więzi logicznej: udowadnianiu i wyciąganiu wniosków, przechodzeniu od uogólnienia do konkretności, od konkretnych faktów do uogólnienia:

pojedynczo jesteśmy
 jesteśmy o tle o ile odnajdujemy się w sobie
 pojedynczo wracamy w siebie zwracamy się ku sobie
 (Przesłanie LO 21)

Inna sytuacja występuje w erotykach, gdy podmiot – „ja” liryczne – adresuje wypowiedź do ukochanego. W wierszach *Psalm* (WRK 21), *Nagi wiersz* (WW 58), *Jesteś za blisko...* (SP 16), *Więc mnie opuszczasz...* (LO 10), *Nadnagość* (LO 19) porządek wiersza wyznacza struktura zarysowanych sytuacji miłosnych. Determinantą konstrukcyjną wiersza jest konsytuacja pozajęzykowa o wyrazistym początku i zakończeniu. W wierszu zderzają się dwa punkty widzenia. Rodzi się dialog konsensualny – oparty na zasa-

⁶¹ Sformułowanie zaproponowane przez M. Głowińskiego (*Narracja jako monolog wypowiedziany*, w: *Z teorii i historii literatury*, Wrocław 1973, s. 106–148).

dzie zgodności – relacji uzupełniania, uzgadniania oznajmień, pytań i odpowiedzi, postulatów i ich akceptacji. Występuje też sytuacja odwrotna – jednostronna rozmowa, dialogizacja monologu. Wypowiedziom towarzyszy tonacja czuła bądź gniewna. Podmiot analizuje proces rozbijania „my” („Złączeni już osobniejemy”, *Więc mnie opuszczasz...* LO 10) lub wchłaniania istnienia obcego („Uwolniony ode mnie ze mnie się nie wyzwolisz...”, *Psaln* WRK 41). Napięcie rodzi się na styku dwóch obecności.

Odmianą erotyków są *Pestki deszczu* – krótkie komentarze zachowań, prośby:

Tak twoje imię gdyś nie oglądany przezroczyścieje we mnie
(SP 13)

Jak ładnie umiesz milczeć..
(WRK 64)

Jeszcze mi nie bądź
(LO 7)

Płacz mój odejmij..
(WRK 64)

Jeszcze innym adresatem, „ty” lirycznym, do którego podmiot zwraca się z czułością, jest świat przyrody. Urszula Koziół adresuje swoją wypowiedź do drzewa, rzeki, ranka, ziemi (często), wiosny, róży, do „maleńkiej traszki z płytkiej kałuży”, do „małego czarnego świerszcza z parku Iowa”, „lichego robaczka”, „nieznośnego dnia”, gwiazdy, muszki, trawy, ptaka. W *Invokacji* zwrot do adresata – ziemi rodzinnej – przemienia się w litanie do elementów zapamiętanego krajobrazu; tu dominuje szczegół, a drzewo ma swoją nazwę, jest dookreślone poprzez znak szczególny – „sito sosny rozstrzelanej”. Podobnie zindywidualizowany dialog prowadzi poetka z jaskółką, ważką, robaczkiem w *Olśnieniach*. Natomiast w *Kontemplacji* (SP 25) – drzewo–adresat jest znakiem abstrakcyjnym: buduje przestrzeń metafory i alegorii, służy refleksji nie tyle osobistej, co raczej uniwersalnej.

Odmianą liryki dialogu są rozmowy z sobą samym o sobie, głośne mówienie⁶², przypominające *soliloquium*. W utworach tego typu następuje rozszczepienie podmiotu na „ja” liryczne i „ja” czynności twórczych. Wypowiedzi o takim charakterze najczęściej dotyczą sytuacji granicznych i są próbą ich oceny, zdystansowania się wobec problemu. Stąd – obserwacja siebie niejako z zewnątrz, na podobieństwo techniki behawioralnej:

Ból po stracie najbliższych z czasem oddala się
 jakby już nie był twój
 a należał do kogoś innego
 (*Ból po stracie najbliższych... Ż 28*)

Spoglądanie na siebie z boku, jak na kogoś obcego, pozwala na próbę analizy uczuć. Prowadzi do uogólniających refleksji sformułowanych w postaci nakazu, przestrogi,

nie dowiesz się nigdy
 do czego byłeś zdolny
 (*Brniesz przez ruchome piaski Ż 26*)

umrzesz
 umrzesz z wierszem na ustach
 (*Żyjesz samymi brzegami... Ż 71*)

życiowego motta:

tyle masz świata ile go przyswoisz
 (*Przesłanie LO 21*)

albo paradoksu:

ciche doznanie szczęścia sprawia tyle bólu
 co krzyk po przebudzeniu
 (*Brniesz przez ruchome piaski... Ż 26*)

⁶² Patrz K. Vossler, *Mówienie, rozmowa i język*, przeł. R. Handke, w: K. Vossler, L. Spitzer, *Studia stylistyczne*, oprac. M. R. Mayenowa, R. Handke, Warszawa 1972, s. 110.

Często pojawia się tu tonacja ironiczna, kpina skierowana przeciwko samemu sobie, będąca obroną przed tragizmem egzystencji. Od tomu *W rytmie słońca* wiersze stają się ekspresją niepewnej sytuacji podmiotu, jego zachwianej umysłowości. Wiersze, takie jak: *Do-* (WRS 36), *Z palcem na ustach* (Ż 72), *Między pustką i pustką* (WRS 46), *Mroczne nagłe nie do nazywania...* (Ż 70), *Żyjesz samymi brzegami...* (Ż 71), *Spoza barwy* (Ż 74), *Wobec* (WP 13), *I znowu dzień...* (Ż 79), *W polu wielorakich figur* (WP 44), *Z Bretanii* (WP 46), *Za parawanem nieba* (WP 52) *Przed zaśnięciem* (WP), *Wciąż to samo* (WP), *Ars poetica* (WP), *Szarościan, prostopadłościan* (Ż 73), *Jesień 1981* (Ż 30), *Impas* (Ż 42), *Abszmak* (Ż 43), *Repetycje* (Ż 85) – to próby odnalezienia się w aktualnej rzeczywistości, w zmienionej sytuacji politycznej i w świecie nowych wartości. Są zapisem rewidowania dotychczasowych postaw i poglądów, dostosowania się do nowych warunków, przystaniem na „tu i teraz”, pomimo że „boleśnie jaskrawe przeczuwane światy / za siódmą rzeką / dryfują / w przeciwną stronę” (*Szarościan* Ż 73).

Odmianę „rozmowy z sobą samym” stanowią dialogi z postaciami fikcyjnymi. Partnerem w dyskusji staje się wówczas znana postać, autor lub bohater literacki. Nastawienie na tego typu adresata ujawnia charakterystyczne dla Urszuli Koziół uwrażliwienie na brzmienie mowy cudzej. Wypowiedź operuje cytatem, aluzją, parafrazą. Wiersze-rozmowy są zarazem wierszami-opowieściami, snutymi na kanwie wydarzeń. Poetka sięga tu po zdarzenia z mitów lub z historii. Bohaterami wierszy są Odyseusz, Kirke, ale także Safona, Artur Rimbaud, Fernando Pessoa. Wybór takiej poetyki świadczy także o zwrocie w twórczości Urszuli Koziół, który przejawia się w odejściu od chwytów wykorzystujących językową grę znaczeń i od aforystyki poetyckiej w stronę poetyckich, rozpisanych na głosy fabuł.

Utwory są przezroczyste semantycznie, bezpośrednie. W opowieściach lirycznych rozpisanych na dwa głosy ma miejsce

dialog między tym, co epickie, a tym, co liryczne w wierszu. Między zdarzeniowością, egzystencją, diachronią a symbolicznością, esencją, synchronią. Wiersz – jakby w punkcie kulminacyjnym bie-

gu jakichś wydarzeń, powstaje jakby w wyniku próby ich uporządkowania (nieudanej zawsze).⁶³

Mówienie głosem cudzym, w imieniu bohatera lirycznego, jest odmianą liryki roli, która od początku pojawia się w twórczości Urszuli Koziół (*Skarga Izoldy* GK 4 *Skarga Safony* WP 25, *Mówi Safo* WP 28, *I mówi Safo* WP 30). Ten typ liryki jest charakterystyczny dla wierszy współczesnych,

w których „głos cudzy” jest głosem nie nazwanego podmiotu, osobowości odgrywanej niejako przez autora czy podawanej przez niego w postaci cytatu, jakby w cudzysłowie. W procesie rozwojowym należałoby je może ustawić jako kontynuację dawnej „liryki roli”, z tą jednak bardzo zasadniczą zmianą, iż swą wymowność liryczną opierają na rozszczepieniu podmiotu lub na odsunięciu go od pozycji, jaką w samym sposobie skonstruowania wypowiedzi skłonni jesteśmy przypisywać podmiotowi czynności twórczych.⁶⁴

Utwory reprezentują jednocześnie liryczną odmianę monologu wypowiedzianego, formy epickiej, w której sytuacja wypowiedzianego jest pretekstem do przywoływania faktów z przeszłości. „Monolog wypowiedziane – jak zauważa Głowiński – niemal z reguły mają wysokie aspiracje światopoglądowe, są utworami–rozrachunkami.”⁶⁵ Podmiot–*porte parole* autora – wypowiada rozbudowaną tyradę, będącą *quasi*-autobiografią, czyli „taką formą wypowiedzi, w której człowiek przedstawia i analizuje własną przeszłość ze względu na swoją sytuację teraźniejszą. Jest ona czymś więcej niż tylko relacją, stanowi także sąd na własnym życiu, jego interpretację.”⁶⁶ Mówiący interpretuje swoje życie i aktualną sytuację, w której odbywa się monolog. Dzieje się tak w *Skardze Safony* (WP 25), w wierszach *Odyseusz*

⁶³ E. Balcerzan, *Składnia świata...*, op. cit.

⁶⁴ Cz. Zgorzelski, *Kłopoty genologii w pracach nad poezją współczesną*, w: *Od oświecenia ku romantyzmowi i współczesności*, Kraków 1978, s. 359.

⁶⁵ M. Głowiński, *Narracja jako monolog wypowiedziany...*, op. cit., s. 124. W dalszej części analizy szeroko korzystam ze spostrzeżeń zawartych w tej rozprawie.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 134.

do Kirke (WP 22) i *Rozmowa z Rimbaudem* (WP 18). W tym ostatnim przeszłość istnieje ze względu na aktualną sytuację narratora, relacja pomiędzy czasem terażniejszym a przeszłym zdominowana zostaje przez stosunek dialektyczny, a przywoływana przeszłość pełni funkcję argumentu w dyskusji. Podmiot próbuje zrekonstruować wydarzenia, dotrzeć do źródeł decyzji poety. Konfrontuje „mieralne strefy oczywistości / w których sens egzystencji ktoś na uparte go / zdoła palcem wystukać na prostych liczydłach” i niepojmowalny świat poezji, wraz z „krnąbrną naturą słów”, „ich nadto pulsującymi znaczeniami”. Rozrachunek ze swoim życiem i z sobą przeprowadza też bohater wiersza *Odyseusz do Kirke* (WP 22), opartego na pojemnej metaforze Odysei. „Ten mit, ten prawzór ludzkich zachowań, jest dlatego tak ważny i tak często przywoływany, gdyż stanowi wyraz uniwersalnej powtarzalności określonych ról i sytuacji człowieczych.”⁶⁷ W wierszu następuje rozszczepienie podmiotu na dwa głosy. Obszar wypowiedzi lirycznej staje się teatrem wewnętrznych konfliktów, a interlokutorzy odzwierciedlają dialog toczący się we wnętrzu bohatera. Często wiersze operują – jeśli posłużyć się zaproponowanym przez Henryka Markiewicza terminem – dialogiem zredukowanym, tj. takim, w którym „bądź to występują w nich bezpośrednio jako przytoczenia repliki partnerów, bądź to można się ich domyślić”⁶⁸. Dominuje wyrażenie zarysowana funkcja fatyczna – zasadniczym przeznaczeniem słowa jest nawiązywanie kontaktu. Wraz z nią pojawia się funkcja konatywna – orientacja na odbiorcę i kontekst prozodyjny (pauzy, akcenty niesystemowe). Już w momencie rozpoczęcia monologu następuje wprowadzenie obydwu postaci: mówiącego i słuchającego, ujawnienie podstawowego napięcia pomiędzy nimi, które rozwinie się w całym utworze. Oto charakterystyczne początki wierszy:

Słuchaj, no Kirke
(*Odyseusz do Kirke* WP 24)

⁶⁷ M. Dąbrowski, *Dekadentyzm współczesny*, Izabelin 1997, s. 214.

⁶⁸ Por. H. Markiewicz, *Morfologia dialogu*, w: *Prace wybrane*, t. 4, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 86–87.

Jak trafnie postąpiłeś wyjeżdżając stąd
(Rozmowa z Rimbaudem WP 18)

Wiem jaki masz dziś kapelusz lecz mi powiedz
(W Lizbonie WP 20)

Skoro raczej ociążasz się niż spieszysz ze swym powrotem
(Monolog Kirke WP 34)

Od początku zostaje wyraźnie zarysowana sceneria, jedność miejsca i czasu wypowiedzianego. Mówiący znajduje się pod wpływem swojego milczącego słuchacza, ów słuchacz zaś istnieje o tyle, o ile jego obecność odbija się na wypowiedzi monologisty. Adresat wpisany w monolog liryczny to warunek *sine qua non* monologu. Wypowiedź zostaje upodobniona do rozmowy poprzez nieustanny kontakt, branie pod uwagę realnych i potencjalnych reakcji słuchacza, reakcji wypowiadającego na niezwerybalizowane wypowiedzi interlokutora – przytoczenie pytania, jakie zadał czy mógłby zadać partner rozmowy. „Mówisz, że łatwo znajdę druhów młodych / co chętnie ucho skłonią na bieg moich przygód?” – pyta bohater w wierszu *Odyseusz do Kirke* (WP 22). Podobnie w *Monologu Kirke* (WP 36): „wreszcie przejrzałam cię / ha, nie próbuj przeczyć”. Stylizacja konwersacyjna przejawia się w licznych powtórzeniach, w składni operującej powtórzeniem, paralelizmem. Mają one sugerować nieskładność mowy narratora, jej ustny, improwizatorski charakter, brak uporządkowania:

jakże tobie wygodnie z tą Penelopą w tle
która szyje i pruje
i rzekomo czeka – –

tak tak tak
jakże wygodnie

(Monolog Kirke WP 36)

Mówiący chce oddziaływać na słuchacza, dyskutuje, przekonuje go. Sam fakt mówienia staje się składnikiem świata przedstawionego, W *Monologu Kirke* (WP) sytuację wysłowienia tematyzują zwroty: „czcza gadanina”, „piękne słówka”, „parole, parole, parole”. W wierszu *Tysiąc i jedna noc* (GK 5) Szecherezada zmyśle-

odsłoniłam prawdziwe oblicze
twych druhów
ich utajony pod maską obludy
ryj pospolity
czemuż
nie czarodziejkę swoją we mnie
widzisz
a jakąś wiedźmę bez mała
(*Monolog Kirke WP 36*)



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 instrumentacyjnym.

Urszula Koziół tęskni za całością i jednością bytu, za świadomością historii i kultury wieków przeszłych. Wierząc, że to, co trwa, stanowione jest przez poetów, sytuuje swoją wypowiedź w przestrzeni „pomiędzy”, którą wypełnia językiem dialogu. Wiersz jest więc także płaszczyzną porozumienia: z sobą samym, z innymi ludźmi, ze światem i czasem. Tylko taka poezja, wydaje się twierdzić poetka, pozwala zachować tożsamość, pomaga przezwyciężyć samotność oraz pielęgnować jedność i ciągłość tradycji.

CZĘŚĆ DRUGA

RYTM I GATUNEK

Rozdział III

Wokół rytmu

...Treść, gdy w rytm się stacza,
Póty w nim się kołysze, aż się przeinacza.
Chętnie łowi treść, w której łzy prawdziwe płoną –

ale kocha naprawdę tę – przeinaczoną...
I z zachłanną radością mąci mu się głowa,
Gdy ujmie niepochwytność w dwa przyległe słowa!

Bolesław Leśmian, *Poeta*

1. Rytmiczność jako dominanta stylotwórcza

Idea ruchu podporządkowuje sobie wszystkie płaszczyzny wypowiedzi poetyckiej Urszuli Koziół. Patronuje wizji świata traktowanego jako partytura przemijania, znajduje wyraz w postawie światopoglądowej – w pragnieniu aktywnego współlistnienia, współuczestnictwa w świecie. Sama autorka, uzasadniając swoją zaangażowaną postawę, pisze we wstępie do *Poezji wybranych* (1985):

Wydaje się, że główną zasadą organizującą całe moje pisanie, przy poczuciu narastających zagrożeń, klęsk i dojmującym odczuciu przemijalności czasu oraz końca epoki – jest bezustanne ponawianie pytań o to, jak mimo wszystko godnie żyć pod niebem, które może okazać się puste; jak przeciwstawiać się bezwładowi, który nas zagarnia, narastającej apatii i rozpacz; jak dodawać sobie odwagi, jak uchronić przed zerwaniem więzi z innymi ludźmi, więzi z naturą i wspólnym dziedzictwem choćby europejskiej kultury,

czy wreszcie – z uniwersum. Stąd drażnienie problemu ruchu [podkr. MM], z wpisana weń archaiczną niemal wiarą w jego uzdrawiającą moc...¹

Urszuli Koziół bliskie jest przekonanie, że świat utracił pierwotną jedność i „dawno zapomnianą świętość”. Ruch, będący osnową istnienia, ma więc „tyle samo szans, żeby u r y t m i z o - w a ć s i ę w h a r m o n i ę [podkr. MM], co w zgrzyt”². Ten ostatni jest efektem odejścia od pierwotnej jedności, od naturalnego rytmu, który przejawia się w biciu serca, powrotach fal i pór roku³, i stanowi miarę czasu wypełnionego. Rytm naturalny jest substytutem ciągłości, stawania się, *elan vital*. Łączy istnienie jednostkowe ze zbiorowością i światem przyrody. Takie odczuwanie tego zjawiska bliskie jest wielu piszącym.

Thomas Eliot, Fryderyk Schiller, Fryderyk Nietzsche, Anna Achmatowa czuli, że przed napisaniem utworu zaczyna w nich kołatać szczególny, wewnętrzny rytm, który początkowo nie znajduje wyrazu w słowach. Wraz z rytmem rodzą się idee i obrazy.⁴

Paul Valéry nazywa pracę wewnętrzną poety „nie tyle szukaniem słów dla wyrażenia myśli, co poszukiwaniem myśli dla dźwięczących w nim najsilniej słów i rytmów”⁵.

¹ U. Koziół, *Nawet jeśli jest to wołaniem na puszczy*, w: PW (II) 8.

² U. Koziół, *...do każdego wiersza*, „Poezja” 1969, nr 2, s. 33.

³ Por. rozważania na temat rytmu nienaturalnego, zachodnioeuropejskiego i naturalnego w książce R. Przybylskiego (*Między chaosem i snem*, w: *To jest klasycyzm*, op. cit., s. 54–79).

⁴ R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, op. cit., s. 68. „Wiem jednak również – pisze T. S. Eliot – że wiersz czy też jakiś jego fragment, przedtem nim uzyska swój wyraz w słowie, może się pojawić w postaci jakiegoś rytmu i że z niego może się zrodzić pomysł i obraz” (*Muzyka poezji*, przeł. M. Niemojewska, w: *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998, s. 50). To charakterystyczne, że Eliot, podobnie jak romantycy, początek poezji wiąże z rytmicznymi uderzeniami bębna.

⁵ P. Valéry, *Nad tłumaczeniem „Bukolik”*, przeł. D. Eska, w: *Estetyka słowa. Szkice*, wyb. A. Frybesowa, Warszawa 1971, s. 111. W innym miejscu Valéry opowiada o rytmicznym olśnieniu, opanowaniu poprzez rytm, który narzuca się z siłą niezależnie od świadomości i woli, który może powodować rodzenie się obrazów, wewnętrznych słów i myśli (*Poezja i myśl abstrakcyjna*, przeł. A. Fry-

Na gruncie polskim rolę rytmu szczególnie silnie akcentował Bolesław Leśmian. Dla poety i autora esejów *Rytm jako światopogląd* (1910), *U źródeł rytmu. Studium poetyckie* (1915) oraz *Z rozmyślań o poezji* (1939) rytmiczność stanowiła esencję ludzkiego istnienia, „zasadę porządkującą, decydującą o pokrewieństwie i tożsamości wszystkich elementów bytu”⁶. Poezja, traktowana jako jeden z wytworów rytmicznej pracy człowieka, była w odczuciu Leśmiana źródłem poznania ontologicznej tajemnicy, tym, co pozwala „we własnej rytmiczności rozpoznać metafizyczny rytm bytu”⁷. Leśmian, będący pod wpływem bergsonizmu, wierzył, że wiersz jest możliwym do rekonkretyzacji momentem intuicji życia. Utrwalony rytmicznie – pozapojeciowo, pozaintelektualnie – daje złudzenie pełni, absolutu, wieczności.

Rytm – pisał poeta – pozwala gromadzić w wierszu coś (...), co albo zastępuje istotę czasu, albo jest samym czasem. To coś upływa na kształt powtarzalnej melodii, którą można raz jeszcze od początku zaśpiewać z tym przeświadczeniem, że znów tak samo jak dawniej zacznie istnieć i trwać – i tak samo jak dawniej skona, zachowując za każdym zgonem tę samą rytmiczną zdolność zmartwychwstania (...) Ta właśnie melodia, to niepochwytne strumienie się wyrazów jest odwzorem czasu uciulanego w danym wierszu...⁸

besowa, w: *Estetyka słowa...*, op. cit., s. 102–104). Wydaje się, że ten sam mechanizm, choć innymi słowami, opisywał poeta romantyczny, wówczas gdy twierdził, że „każda pieśń nim się w mowie zwiąże, musi najprzód niemią swoją muzyką ozwać się w duszy. Początek poezji jest w ten sposób muzykalny” (cyt. za: Cz. Zgorzelski, *Jak doszło do kariery piosenki w poezji romantycznej*, w: *Zarysy i szkice literackie*, Warszawa 1988, s. 45).

⁶ T. Wójcik, *Rytm w światopoglądzie Bolesława Leśmiana*, „Przegląd Humanistyczny” 1995, nr 1, s. 78–79. O roli rytmu w poezji Leśmiana piszą ponadto: I. Opacki, „Pośmiertna w głębi jezior maska”, w: *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego, J. Sławińskiego, op. cit., s. 230–351; J. Błoński, *Bergson a program poetycki Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, op. cit., s. 62–9; C. Rowiński, *Poezja i poznanie*, w: *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982, s. 295–309.

⁷ T. Wójcik, *Rytm w światopoglądzie...*, s. 79.

⁸ B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, w: *Szkice literackie*, pod red. J. Trznadla, Warszawa 1959, s. 86.

Znamienne, że również twórca awangardy, Julian Przyboś, doceniał i podkreślał rolę rytmu. „Rytm – twierdził – jest dla mnie bardzo ważną sprawą (...) Jestem przekonany, że każde przeżycie poetyckie objawia się w odmiennym, sobie tylko właściwym rytmie.”⁹

Urszula Koziół – autorka zbiorów poetyckich o znamiennych tytułach *W rytmie korzeni* (1963) i *W rytmie słońca* (1974) niejednokrotnie przyznaje się do nieświadomego ulegania pulsowi świata, który przenika także do jej wierszy:

Jeśli jednak przy głośnym czytaniu *Światłocienia* czy *Kołędy* nagle zrywa się wyraźny takt mazurka, a nawet oberka z hołubcami – chyłę głowę przed zjawiskiem mimowolnego podlegania sile przyciągania tej ziemi, która panuje nad moim pulsem również i wtedy, kiedy – dążąc do szerszych uogólnień przekazywanych treści – nawet się tego nie domyślam.¹⁰

To samo doświadczenie „wyniesienia falą wewnętrznej muzyki” (*Nagi wiersz* WW 58), „dania do siebie przystępu przezroczystej muzyce” (*Przed snem* WW 172) zdaje się zapisywać podmiot mówiący wierszy. Rytmiczność jest tym, co zapewnia poezji pokrewieństwo z pozapoetycką dziedziną świata. Wyzwała unieruchomioną w strukturze języka esencję rzeczy, a wreszcie sprawia, że słowa odsyłają do tego, co jest ruchem i trwaniem.

Powtórzona pieśń, powracająca „zasłyszana melodia” ocala przed przemijaniem, pozwala zapanować nad bezładem i chaosem świata i wiedzie ku harmonii. Poszukując owej harmonii, Urszula Koziół odnajduje ją w „rytmie właściwym” – postawie wobec świata, w rytmie – jako postrzegalnym porządku przyrody, wreszcie – w rytmie dźwięków słownych, pulsie mowy, wpisanym w melodię wiersza. Rytmiczność okazuje się dla niej ważną postawą etyczną i estetyczną, a obie występujące w jej wierszach postaci rytmu (1. rytm jako postawa wobec rzeczywistości i jako

⁹ J. Przyboś, *Narodziny wiersza*, w: *Najmniej słów*, Kraków 1955, s. 192.

¹⁰ U. Koziół, *Sposobem drzewa*, w: J. Kajtoch, J. Skórnicki, *Debiuty poetyckie 1944–60*, op. cit., s. 511.

sposób istnienia świata, zasada porządkująca i jednocząca i 2. rytm jako puls mowy i osnowa sztuki) warunkują się i przenikają. „Piszę więc także dlatego – oświadczam – że fascynuje mnie mowa i że z dźwięku słów wylania się rytm, który – w moim przekonaniu – dał początek sztuce.”¹¹

W tym rozdziale chcę wskazać na rytmiczność jako na sposób istnienia świata przedstawionego (2), przyjrzeć się jawnej bądź utajonej w języku tej poezji „gramatyce” wersyfikacyjnej, aktualizacji starych modeli, powszechnie znanych i skodyfikowanych wzorców (3). Prześledzić, jak wiersz Urszuli Koziół ewoluuje wraz z twórczością, poczynawszy od klasycznych, tradycyjnych ujęć, poprzez modyfikacje starych schematów i twórcze przekształcenia konwencji, ku nowemu typowi wzorca rytmicznego, opartego na składni (4). Rezygnacja z metrum i odrzucenie tego modelu, zauważalne zwłaszcza w ostatnich utworach, oznacza dla autorki *Żalnika* (1989) zmianę stylu i zbliżenie się do prozy. W strukturze wypowiedzi towarzyszy temu rezygnacja z retoryczno-śpiewnego modelu poezji i przejście tendencji kolokwialnej (5).¹²

2. Urytmizowany świat przedstawiony wierszy

Rytmiczność pojmowana jako nadrzędny imperatyw kształtujący wypowiedź poetycką niesie w sobie konsekwencje semantyczne oddziałujące w szczególny sposób na świat przedstawiony i sens pojedynczej wypowiedzi lirycznej. Związek rytmu i słowa ustala relację wobec rzeczy i zjawisk. Sprawia, że sposobu widzenia świata – monistycznej próby scalenia w poetyckim widzeniu wielości rzeczy – można dopatrzeć się właśnie w eksplikuującym go rytmie.

¹¹ U. Koziół, *Sposobem drzewa...*, op. cit., s. 511.

¹² O retorycznej i kolokwialnej tendencji w poezji piszą: M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*, Kraków 1980; Cz. Zgorzelski, *Uwagi o trzech typach monologu lirycznego*, w: *Observacje*, Warszawa 1993, s. 294–311.

– Ukaż mi drzewo, swoją rzekę
w czym bije źródło twych korzeni

– pyta podmiot w wierszu *Kontemplacja* (SP 25). I to pytanie staje się jednym z najważniejszych w poezji Urszuli Koziół. Przeczując jedność świata, poetka tropi podobieństwa i poszukuje wspólnych praw rządzących losem człowieka i przyrody. Odkrywa, że tym co łączy, jest *p o w t a r z a l n o ś ć*. W tym samym wierszu (*Kontemplacja*) kilka wersów dalej napisze:

w dół spływasz falowaniem kory,
powtarzasz suchy zarys rzeki

Powtarzają się pory roku („po wiosnie znów wtórej wiosny się spodziewam...”, *Światłocień* LO 15), zachowania („czas buntu gaśnie, wybucha i gaśnie / w przerwach odnajdujemy siebie pośród niezmiennych rzeczy...”, *Czas buntu...* WRS 32). Głęboko odczuwana rytmiczność – jako zasada porządkująca i jednocząca świat – zapewnia trwanie następujących po sobie pokoleń („Coraz to inni chłopcy / będą więc parzyć sobie usta o zmięty zamsz rękawiczek Marii...”, *W słowach zamieszkałych przez miłość...* PS 62), urzeczywistnia ontologiczną jedność człowieka i świata („Spadając – liście tylko powtarzają drzewo / Spadając – powtarzamy swą inność i żadność”, *Przelot gęsi* WRK 34). Nie nazwane, odwieczne prawa powrotu są silnie doświadczane także w subiektywnym doznaniu podmiotu („Znów się *p o w t a r z a s z* [podkr. MM] chwilo ciemna cieniem / przesiewasz się przeze mnie / i nie zostaje mi nic...”, *W przeciągu chwili* WRS 47).

Symbolem przemijania i metaforą wiecznego powrotu jest topos odradzającej się przyrody. W utworze *Wokół liścia* (WRK 47) poetka napisze:

Między liściem a liściem
pień się odślania
Odwracają się ptaki

– To co opada czy co trwa
jest twarzą lasu?
Między gwiazdą a gwiazdą

pień się odsłania
Odwracasz myśli

– A jeśli świat jest liściem
który najwolniej spada?

Odpowiedź na postawione tu pytanie – głęboką ontologiczną nadzieję przynosi inny wiersz:

Kwiat terazniejszy znieść następnym kwiatem
to sposób roślin
by zostać czym były

(*Kwiat terazniejszy....* LO 7)

„Sposób roślin”, w innym wierszu – „sposób drzewa”, to recepta na przetrwanie, tajemnica przyrody, odnawiającej się w nieustannych powrotach. Tę mądrość próbuje osiąść podmiot wierszy Urszuli Koziół, jednostka poddana czasowi, skazana na przemijanie. Szansą ocalenia jest bowiem podporządkowanie się prawom zapewniającym przetrwanie. Postawa współudziału i pragnienia współuczestniczenia w świecie dokonać się może tylko poprzez dostosowanie się, wejście w rytm świata. „Przystosuj się pogódź na chwilę” (*Z przyrody* LO 42). Dzięki rytmicznemu uzgadnianiu zjawisk możliwe jest pogodzenie świata i człowieka. Pulsowaniu świata odpowiada wówczas puls serca i sprzęgnięty z nim rytm mowy.

Przeświadczenie o podskórnym rytmie świata znajduje wyraz w tytułach trzech zbiorów: *W rytmie korzeni* (1963) *W rytmie słońca* (1974), *Smuga i promień* (1965); w nazwach wierszy, np. *Światłocięć* (LO 15), *Powroty* (WRK 7), *Z powtórzeń* (WRS 40). W sferze refleksji autotematycznej pragnienie urytmizowania przetransponowane zostaje na konstrukcję wprowadzonego w ruch słowa:

ujmij słowo w miejscu jego wahadła
roz-
wahaj
wybij

poza otok
poza średnicę
poza ramę

aż
gruchnie
dzwon

(*Pod każdą kopułą... WRS 35*)

Poprzez poruszenie słowo zostaje uwolnione, odnajduje swoje prawdziwe brzmienie i moc. Dążenie do zrytmizowania wypowiedzi odnaleźć można także na poziomie konstrukcji poetyckich zbiorów: „Chciałabym też – przyznaje Urszula Koziół – osiągnąć więź między tomikami, żeby mogły p r z e p ł y w a ć [podkr. MM] – jeden w drugi – poprzez miniaturowe zaczepy, przez owe westchnienia, nazwane tymczasem »pestkami deszczu«.”¹³

Przestrzeń wierszy Urszuli Koziół wypełniają zjawiska rytmiczne, wyrażane przez bogatą leksykę „powrotu”: fala, falowanie, prąd, puls, przepływ, naprzemiennność, pierścień, wahadło, bicie źródła; epitetach: pulsujące, wibrujące, tętniące, wtóre; frazeologię: „powtórzę cię dalej”, „wrócisz raz wtóry”, „dzień przekazuje dniowi nadal opowieść o nas”, „znów się powtarzasz”, „wędrowną przemienność”, „zmiennie postoje”. Motywy rytmiczności uobecniają się poprzez: przemienność światła i cienia, smugi i promienia, wklęsłości i wypukłości, mokrego i suchego, pór roku, nocy i dni. W sferze wyborów stylistycznych ich odpowiednikiem jest oksymoroniczna i oparta na antytezach poetyka tekstów; w obszarze wyborów wersyfikacyjnych – wykorzystanie tradycyjnych metrów i sposobów zrytmizowania opartych na składni.

3. Metody rytmizacji

3.1 Aktualizacje tradycyjnych modeli wiersza

Dążąc do ustalenia praw rządzących światem i życiem, Urszula Koziół szuka prawidłowości, regularności. Wizja świata zawarta w jej wierszach „z rzadko spotykaną konsekwencją pod-

¹³ U. Koziół, *Sposobem drzewa...*, op. cit., s. 512.

Zanim świt przywołany niecierpliwą kukułką
 poda wachlarz zgubiony koronkowych pagórków
 skamienie w zadumie sennej dama znużona.
 Dzień już, dzień się zaczyna. Maskarada skończona
 (*Dama z wachlarzem* GK 8).

14 (7+7)	$\frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \parallel \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-}$
14 (7+7)	$\frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \parallel \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-}$
14 (7+7)	$\frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \parallel \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-}$
14 (7+7)	$\frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \parallel \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-}$
14 (7+7)	$\frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \parallel \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-}$
14 (7+7)	$\frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \parallel \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-}$
14 (7+7)	$\frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \parallel \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-} \frac{1}{-}$

Wiersz pisany jest równozgłoskowym sześciostrojowcem, zbliżonym do sylabotonizmu. Tylko zastąpienie nagłosowego daktyla trochejem różni go od klasycznego heksametru. Charakterystyczny spadek adoniczny (w klauzuli i średniówce) pojawiać się będzie jako wyrazisty motyw rytmiczny także w późniejszych tekstach i okaże się bardzo produktywny w poezji Urszuli Kozioł.

Podobny zabieg wykorzystany został też w wierszu *Ślady na piasku* (GK 13). Tu również w formie wierszowej zapisana została pamięć dotychczasowych realizacji – patos i wielka retoryka:

14 (7+7)	Ocalały na piasku mokry ślad twojej stopy
14 (7+7)	chciałam kiedyś odcisnąć wierszem, by w nim pozostał.
14 (7+7)	Ale burzą wezbrane poszarpały go wody
14 (7+7)	więc w tym wierszu dziś tylko piasku szorstki mam osad...

Troska o eurytmię wierszy, zauważalna w analizowanych przykładach, pozwala tu mówić nawet o hiperregularności – poddaniu rygorom wzorców wersyfikacyjnych, rymów i składni.

W późniejszym okresie aluzje do rytmu sześciostrojowca towarzyszą wypowiedziom o charakterze podniosłym, niemal profetycznym. Metrowi heksametrycznemu podporządkowany zostaje tok wiersza składniowego i niezwykła norwidowska fraza, której cechą jest inwersyjność. W tym typie frazy, nasuwającym skojarzenia z norwidowskim rapsodem, szczególną rolę odgrywa nie tyle przestawny szyk pojedynczych słów, ile prze-

stawność całych członów zdaniowych (służąca „logicznej przestawni”, która utrzymuje uwagę czytelnika). Taką norwidowską frazą posługuje się poetka nie tylko w wierszach pisanych heksametrem. Odnaleźć ją można w utworach realizujących regularne metry (*Akt poranny* SP 20, *Znakiem koła* SP 31), jak i w wierszach o zmodyfikowanym kształcie (*Jesteś za blisko...* SP 16, *Larum* SP 35, *Pieśń o pragnieniu* SP 47).

W późniejszych tomikach tonizm pojawia się rzadziej. Pełni funkcje stylizacyjne, stając się wersyfikacyjnym sygnałem: 1. czystej liryczności, 2. archaiczności, dawności, 3. ludowości. W funkcji pierwszej występuje w *Białym wierszu* (WRK). Czterozestrojowiec wraz z układem stroficznym i metatekstowym tytułem wpisuje wypowiedź w paradygmat tradycyjnego wiersza lirycznego. Liryczny *melos* dodatkowo pogłębiają zabiegi instrumentacyjne: aliteracja i paronomazja. Dodatkową funkcję rytmizującą tworzy tu filiacja systemów – nałożony na tok zestrojowy w części przedśrodkówkowej stały sylabotoniczny układ daktyla i trocheja. Specyficzne ukształtowania wewnętrznej budowy wersów, oparte na szeregowaniu zestrojów o identycznej budowie sylabiczno-akcentowej, zyskuje szczególną wyrazistość dzięki aliteracyjnemu wzmocnieniu:

- 4z Śniegiem ściszone wykrzykniki drzew
- 4z próg widnokregu przekroczony bielą
- 4z czyjeś się życie rozsypało w śnieg
- 2z bieli się biel
- 2z śnieg na śniegu...

(*Biały wiersz* WRK 33)

(2) Znakową wartość stylizacyjną, będącą sygnałem archaicznej epickości i powagi, posiada też 11-zgłoskowy czterozestrojowiec:

- 5z W przewlekłość nieba odlatują wrony
- 5z i piwne liście drzewa na odchodnym
- 5z są podwajane dotkliwie przez wody
- 5z W miedzianym pyle gniade kłęby kobył
- 5z stygną przy misach parujących źródeł
- 5z i czerstwym mlekiem napęczniały skopki
- 5z w sękatych rękach namaszczonej kobiet...

(*Pejzaż z pamięci* WRK 24)

Na porządek zestrojowy nakłada się sylabotoniczne, jambiczne pulsowanie. Wiersz rozwijając się poprzez paralelne konstrukcje zdaniowe, łańcuchy synonimicznych składników zdań, narzuca automatyczne poddawanie się litanijnej, śpiewnej intonacji. Rytm wiersza, podobnie jak we wcześniejszym przykładzie, posługuje się rytmiką zestrojową onomatopeicznie sprzęgniętą z harmonią głoskową. Tak zrytmizowana wypowiedź staje się stylizacją na rodzimość i dawność.

(3) Jeszcze inną rolę, odwołującą się do folkloru będącego najdawniejszym źródłem meliczności, pełni system toniczny w wierszu *Kołęda* (SP 43):

W uroczysko kołędy wieczne węże zwołajmy
owe świadki koronne grzesznego urodzaju
(objawna znakiem Wenus solną pianą zawadzi
o świecznik ołowiany wielkoramiennych sadów).

Toniczne uporządkowanie przywodzi tu skojarzenie z melodią ludowych piosenek. Wskazuje na jedno ze źródeł rytmu w poezji Urszuli Koziół, której twórczość w dużym stopniu wywodzi się z inkantacyjnych pieśni ludowych. Do tego pokrewieństwa przyznaje się sama poetka: „Elementy folkloru odpoznaję w języku, w swoistej obrzędowości niektórych wierszy, a przede wszystkim – w ich rytmie. (Wystarczy głośno przeczytać *Światłocień*, *Nadnagość*, *Kołędę* itp.)”¹⁶

3.1.2 Sylabizm

Nie tonizm jednak, lecz sylabizm okaże się dominującym, najchętniej przez poetkę stosowanym systemem wiersza, zwłaszcza w utworach z późniejszego okresu. Pierwsze sylabiki to zamieszczone w *Gumowych klockach* (1957) wiersze z cyklu *Z notatnika ogrodnika*, zbudowane ze strof będących trawestacjami strofki safickiej. Formy sylabiczne królują niemal niepodzielnie

¹⁶ U. Koziół, ...do każdego wiersza uczyć się od nowa..., op. cit., s. 32.

w tomikach: *W rytmie korzeni* (1963), *Smuga i promień* (1965), *Liśta obecności* (1967).

Najwięcej tradycyjnych wierszy sylabicznych odnaleźć można w pierwszym z wymienionych zbiorów. Sylabizm jawny, najczęściej w postaci 11- i 13-zgłoskowca często występuje tu, podobnie jak tonizm, w funkcji stylizacyjnej, archaizującej.

- | | |
|----------|--|
| 13 (7+6) | Jeszcze wino nie pite a już puste dzbany |
| 13 (7+6) | trzeba sycić na nowo miód ziołami – pszczoły |
| 13 (7+6) | krażą nad ulem lasę brzęczenia i miodu |
| 13 (7+6) | W samo lato odeszli przyjaciele żadni. |
- (*W samo lato* WRK 44)

Dwudzielność, paroksytoneza obu członów, hieratyczna fraza sprawiają, że wersy pełnią funkcję znakową, uwznioślają tekst, stylizując go na wiersz dawny. Podobnie w *Pożegnaniu z dziadziem* (WRK 55), *Przelocie gęsi* (WRK 34) i *Odblaskach* (WRK 13). Oto fragment tych ostatnich:

- | | |
|----------|---|
| 13 (7+6) | Tknięte przecuciem morza już kolano rzeki |
| 13 (7+6) | spieniło się ode dna i brzeg się zamewił |
| 13 (7+6) | słoneczne smugi ciszy zwarstwiły się w owal |
| 13 (7+6) | dzwony brzegów tętniące są stopem przypływów |
| 13 (7+6) | Spodziewałam się morza kiedy go nie było |
| 13 (7+6) | na wschód kraju szło do mnie potokiem w głąb lasu |
| 13 (7+6) | kiedy wzniośle rdzewiały biłgorajskie sosny |
| 13 (7+6) | od strzaskanego salwą gniewu leśnych dzwonów |

Długa fraza 13-zgłoskowca, rymy nieregularne i przybliżone, archaizująca składnia, przewaga hipotaksy zbliżają utwór do epickich struktur, a 13-zgłoskowiec pełni tu rolę wiersza narracyjnego.

Jeszcze silniejsze zbliżenie do epickiej i dramatycznej struktury, wzmocnione rezygnacją z rymu i przez to zatarciem wyrazów klauzulowych, występuje w wierszu *Łuskanie grochu* (WRK 27):

- | | |
|----------|---|
| 13 (7+6) | ...muszę wziąć go całego (mruczała kobieta) |
| 13 (7+6) | z kolorem jego skóry i zapachem potu |

- 13 (7+6) także szyję, czerwony worek jego głosu,
13 (7+6) niczego nie wybiorę w nim kiedy go biorę.
13 (7+6) Tak mruczała kobieta przy łuskaniu grochu...

Takie użycie 13-zgłoskowca ma związek z dążeniem poetki do „uwznioślenia przedmiotu” (o czym pisał Łukasiewicz¹⁷) i wyraźnie łączy się z kanwą filozoficzną.

Także 11-zgłoskowiec o formule 5+6, sytuujący się zazwyczaj pomiędzy liryką a lżejszymi gatunkami epiki, okazuje się produktywny w wypowiedziach o charakterze refleksyjnym, filozoficznym. Przykładem mogą być tu utwory *Suchy las* (SP 35), *Pejzaż z pamięci* (WRK 24) czy *Kamień* (WRK 57):

Czy wewnątrz wody jest zelganiem barwy
kamień wyjęty z rzeki traci kolor

Jest wyrwa po nim łatwo zasklepialna
i nie ma w tym zdziwienia dna i rzeki

A ja się dziwię gdy siebie oglądam
w słowach ode mnie wyzwolonych dźwiękiem

11-zgłoskowiec jako wyłączne tworzywo wiersza jest dziś stosunkowo częsty nie tylko w wypowiedzi o świadomie konstruowanych napięciach semantycznych i składniowych, wypowiedzi przekazującej analizę własnych odczuć poety – zauważa Lucylla Pszczołowska – Stanowi on jeden ze sposobów tradycyjnego już kształtowania poezji, którą można by nazwać najogólniej filozoficzną; poetyckiej interpretacji pojęć abstrakcyjnych, problematyki ontologicznej czy moralnej.¹⁸

Kształt intonacyjny tego typu 11-zgłoskowca jest spokojny, pozbawiony napięć. Sporadycznie występują w nim momenty napięcia czy niepokoju wyrażane są za pomocą zakłócenia podziałów: składniowego i wierszowego. W *Suchym lesie* (SP 45)

¹⁷ J. Łukasiewicz, *Świat integralny*, „Odra” 1965, nr 12, s. 85.

¹⁸ L. Pszczołowska, *Odejścia i powroty*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, Wrocław 1967, s. 79–78.

przerzutnia, która odzwierciedla przepływ emocji, jest niemal jedynym środkiem modulacji wiesza.

11-zgłoskowiec o wyraźniejszej konturze rytmicznym wykorzystany zostaje jako rytm pieśni:

Gdzieście bywali kiedy was nie było
drużbowie mili moich wesel wszystkich
wypijam kielich na wasz liczny powrót

Ano się żyje. Ano pomalutku.
Szczęściem poza mną są już chłody-głody.
Dawno was moje oczy nie widziały....

(*Pieśń powitalna* LO 30)

Stroficzność i śpiewność, zgodność granic wersów z granicami składniowo-treściowego rozcłonkowania utworu przywołuje tradycję czasów zamierzchłych, nieodzownego niegdyś dla poezji muzycznego podłoża. Tok rytmiczny dostosowany do wymogów retorycznej składni tworzy patetyczną partyturę pieśni Horacego i sprawia, że utwór staje się stylizacją na pieśń biesiadną.

W funkcji stylizacji wersyfikacyjnej występuje 11-zgłoskowiec w *Pejzażu z pamięci* (WRK 24) i *Apokalipsie przedświętojańskiej* (WRK 12):

Ale najdłuższy będzie dzień ostatni
choć niekoniecznie będzie dniem czerwcowym
Przepaska z bylic nie ocali bioder
i nie oczyszczy ciał żywiczny ogień (...)

A jeśli nawet będzie dzień następny
woda odmówi człowiekowi wody
ziemia odmówi człowiekowi ziemi
sól soli...

(*Apokalipsa przedświętojańska* WRK 12)

Apokaliptyczną wizję obrazuje tu biblijny paralelizm składniowy, uwydatniony przez rytmiczny tok regularnego 11-zgłoskowca o nienagannej średniówce, zawsze paroksytonicznej podobnie jak

klauzula. Dodatkowo oratorski charakter wypowiedzi pogłębia udostojniająca archaizacja staropolskiej składni i leksyki. Rytmika tego wiersza podporządkowana zostaje funkcji ekspresywno-impresywniej. Wśród formatów krótszych pojawia się 6-zgłoskowiec (*Zielony deszczu* WRK 54).

3.1.3 Sylabotonizm

Konstrukcje sylabiczne same z siebie nie są muzyczne. Utwory sylabiczne, pomimo metatestowych sygnałów (*Pieśń powitalna* LO 30, *Pieśń o pragnieniu* SP 47), skłaniają się częściej ku retoryce i prozie, realizując bardziej tendencje retoryczną niż śpiewną. Wyrazistszą melodyjność osiągnąć można dopiero w stopowym układzie akcentów. Dlatego w poezji Urszuli Kozioł bardzo często można spotkać układ regularnych lub „wolnych” miar stopowych, a wraz z nim wszystkie odmiany sylabotonizmu: sylabotonizm recytacyjny i meliczny, stopowy i nie-stopowy:

Biłgoraju
pajdo kraju
leśna ziemio stokorodna
wąska Tanwio
w śniętym sanie
sanno
płożo
kośna ląko.

– pisze Urszula Kozioł w *Inwokacji* (WRK 21). Tutaj takt wybijany przez wolne trocheje tworzy strukturę litanijną, wyliczeniową. Powstaje synestezyjny związek między asymetrycznie jednostajnym tokiem trocheja i słowem magicznym, zaklinającym pamięć, ewokującym wspomnienie „kraju dzieciństwa”.

Najczęściej spotykaną kombinacją rytmów stopowych w poezji Urszuli Kozioł jest układ daktyla i trocheja. W *Piosence* (WW 5), wykorzystano szczególnie czynnik rytmiczny: regularny 5-zgłoskowiec logaedyczny o klauzulach uchwytnych dzięki utrzymywaniu w nich adonicznego spadku akcentów.

5 Już głos piewika
5 cieniem błękitnym
5 tańczy w upale

5 / — — — / —
5 / — — — / —
5 / — — — / —

Punkt widzenia (WRK 43) to utwór, w którym rytm podporządkowany jest jambicznemu 9-zgłoskowcowi, okazjonalnie, w wersach 7., 8. i 9. wyłania się spłot daktyla i trocheja. W ten sposób podkreślona zostaje waga wypowiedzianej w zakończeniu deklamacji:

Wszystko co we mnie przyszło z oka
Starsze od myśli i od słowa
młodsze niż gesty krzyk i głód

Sylabotonizm najczęściej towarzyszy liryce zwrotkowej, najlepiej wyzyskującej onomatopeiczne cechy pieśniowości: strofikę, anafory, epifory, refreny i powtórzenia. Wiersz *Podchodzony* (WRK 22) już w nazwie jest transpozycją tańca. Wyraźnie nawiązuje do chodzonego i poloneza:

7 Wyprowadźcie mnie z miasta
7 porowate naparstki
7 hełmy palcom nadobne
7 oczepionej niewiastki
 (*Podchodzony* WRK 22)

Tekst tworzy konstrukcję anapestyczną, bardzo silnie zmetryzowaną. Intonacja, leksyka zostają w całości podporządkowane pulsacji odcinków metrycznych. W tak skonstruowanym wierszu intonacja staje się tworem mechanicznym, nieodmiennie w oznaczonych miejscach powracającym, wciąż w tej samej figurze wzniesień i spadków zamkniętych. W efekcie zaciera się warstwa semantyczna, a porządek rozwijania wypowiedzi podporządkowany zostaje „spętanej” metrycznie intonacji.

Częściej jednak zauważyć można rozluźnienie toku sylabotonicznego i tworzenie wariacji niepowtarzalnych logaedycznych struktur:

- 9 Cień agrestowych skrzydeł ważki
 9 tańczy na liściach nenufaru
 8 gdy w tatarakach rechoł żab
- 9 Znów tęsknię do mulistych stawów
 9 odkąd ujrzałam w twoim domu
 5 skorupkę małży

(*Małże* WRK 60)

9	/	—	—	/	—	/	—	/	—
9	/	—	—	/	—	/	—	/	—
8	—	/	—	/	—	/	—	/	—
9	—	/	—	/	—	/	—	/	—
9	/	—	—	/	—	/	—	/	—
5	—	/	—	/	—	—	—	—	—

W tym przypadku intonacja, uwolniona ze schematycznego porządku staje się autonomicznym, choć współzależnym czynnikiem gry lirycznej. Zmienne falowanie toku składniowo-intonacyjnego współgra z wyczuwalnym pulsowaniem rytmiki wiersza. Zorganizowane w ten sposób nieregularne rytmy stopowe posiadają metr istniejący niejako *in statu latente*, ewokowany dopiero w głośnym odczytaniu.

3.1.4 Strofika

Aktualizując tradycyjne modele wersyfikacyjne, Urszula Koziół często wybiera też kształt tradycyjnej strofy. Wśród najsilniej skodyfikowanych układów stroficznych obecnych w jej twórczości wyróżniają się strofa saficka i sonet. Wiersze, należące do cyklu *Z notatnika ogrodnika* (GK), zbudowane są ze strof będących trawestacjami strofki safickiej. Końcowy, zamykający zwrotek adonius zostaje tu przetransponowany na wers akcentowy: / — — — / — (analogicznie jak u Kochanowskiego i innych pol-

skich poetów naśladowujących ten typ strofy). Podobnie jak w antycznej zwrotce wers ostatni staje się wersyfikacyjną i znaczeniową pointą. Tak dzieje się w wierszu *Maciejka* (GK 11), gdzie dwa wersy krótsze tworzą rytmiczny refren:

- 11a Z nazwy, wyglądu bardzo pospolita.
- 11b Gdzie jej do róży, ba, do lilii dwornej.
- 11a Gardzi nią złota dalia zalotnica,
- 11b i narcyz jej się nie kłania wytworny.
- 5c Za to wieczorem...
- 11d Skromna maciejka, ten kopciuszek grządkci
- 11e poszturchiwany przez jaskrawe kwiatki
- 11d taką wydziela z siebie słodycz woni
- 11e że cały ogród ma też pełne płatki.
- 7c Każdy ma swoją porę...

Utwory okazują się miniaturowymi conceptami poetyckimi, operują filozoficznym pytaniem i niedopowiedzeniem. Niepełność ostatniego wersu podkreślona zostaje wielokropkiem.

Inną modyfikację zwrotki safickiej, z naddanymi dwoma wersami i uchwytną rytmizacją sylabotoniczną, odnaleźć można w późniejszym wierszu *Kakemono* (WRK 63);

- 11 Krokwie warkoczy kiedy wkoło głowy
- 11 proszą jaskółkę o zdziwienie skrzydeł
- 11 Gdy rozpuszczone mają powab deszczu
- 11 W jednym i drugim są złotawym siđłem
- 5 dla oczu z obok

- 11 Przypominaniem nieznanych portretów

- 5 Niemą namową

Owo „przypominanie nieznanych portretów”, będące oznaką dawności, nienazywalnego a odwiecznie znanego obrazu, zostaje oddane właśnie poprzez aluzję do utrwalonej w tradycji rytmiki strofki safickiej. I znów wersy krótsze pełnią tu rolę pointy, nie tyle podsumowującej, co raczej sugerującej, wprowadzającej poprzez swoje urwanie nastrój niedopowiedzenia, nieuchwytności zjawisk, będących przedmiotem lirycznego opisu.

Natomiast o predylekcji do strofy sonetowej zaświadczaą takie utwory, jak: *Znakiem koła* (SP 31), *Zanim* (SP 14), *Odrętwienie* (SP 15). Ten ostatni realizuje klasyczną strofę sonetową: 11-zgłoskowiec o dwudzielnej kompozycyjnej treści i logaedycznym układzie amfibrachów i trochejów:

Nim z tobą będę – już przedpamięć ciebie
we fiołkowisko wnoszę spodziewania
i nadpamiętam ów jeszcze nie-moment
naszych zobaczeń, lecz sam jego zamysł.

Między co było, a między co będzie,
jeśli się stało coś, to się odstanie.
Więc wciąż inaczej jeszcze dopowiadam
przedpamięć ciebie – nim ją zaćmi pamięć.

Tak dowspominam cię i z przypominianych,
i z tych w domyśle gestów, co są prawie.
– Pamiętająca i zapamiętana.

Zanim nas zmoże czas i sobą splami,
nim suma wieków pojedyncze twarze
zepchnie w niepamięć.

(*Zanim* SP 14)

W poezji Urszuli Koziół strofika w wierszach sylabicznych i sylabotonicznych odgrywa szczególną rolę rytmizującą. Najczęściej poetka posługuje się strofą trójwersową (*Do-* WRS 36, *Pierwszy śnieg* WRS 39, *Pieśń powitalna* LO 30, *Ulotne lato* SP 18). Wiersz *Ulotne lato* przypomina liryczne strofy Norwida. Zwrotki trzywersowe zbudowane są z dwóch wersów, będących regularnymi 11-zgłoskowcami, wersy ostatnie stanowią odcinek nie ustabilizowany sylabicznie, ale zawsze krótszy od pozostałych. Strofą czterowersową pisane są wiersze: *Podchodzony* (WRK 22), *Przełot gęsi* (WRK 34), *Kołęda* (SP 43), *Legenda gołębia* (WW 24), *Wczesna jesień* (GK 6 itd.) *Dystans* (WRK 40)¹⁹, rzadziej spotkać można dystych: *Kamień* (WRK 57), *Przed snem* (WW 172).

¹⁹ W wierszu *Dystans* rozbiecie wersu 2. na dwie części: przed- i pośredniówkową osłabia wrażenie stroficznej regularności.

Odmianą heterogenicznej strofy czterowersowej pisane są wiersze *Bezsenna piosenka* (Ż 25) i *Biały wiersz* (WRK 33). W pierwszym przypadku – układ stroficzny zostaje zatarty poprzez rozczłonkowanie regularnych wersów 12- i 13- zgłoskowych. Powstaje układ: 12a 13b 12a 13b. Wersy krótsze, bez ostatniej sylaby łączy akcent oksytoniczny. Podobnie w *Białym wierszu*, gdzie z jednym odstępstwem występuje przemienność wersów 11- i 10-zgłoskowych, wersy krótsze są dodatkowo zrymowane.

W utworach rezygnujących z tradycyjnego rytmu najczęściej pojawiają się *quasi*-strofy. Wydzielone *quasi*-refrenem, powtarzalną sekwencją słów bądź zdań tworzą całości paralelne treściowo i kompozycyjnie.²⁰

3.2 Modyfikacje schematów wersyfikacyjnych

Już w drugim wydanym zbiorze – *W rytmie korzeni* (1962) widać dążenie do zacierania regularności metrycznej i ekspozowanie „rytmu wewnętrznego”, utajonego w strukturze wersu. Rytm tradycyjny, rozumiany jako „rezultat celowo zorganizowanej, regularnej powtarzalności tożsamych układów brzmieniowych, których tożsamość da się przedstawić we wskaźnikach liczbowych”²¹, zastąpiony zostaje rytmicznością bazującą na wykształconych wcześniej postaciach formatów wierszowych, a objawiającą się w falowaniu zmiennych powtórzeń, fraz; w obecności okazjonalnych uporządkowań rytmicznych. Twórcze przekształcenie schematu, gra z tradycjami implikuje różnorodność i bogactwo form wierszowanych.

Najczęściej kształt brzmieniowy wypowiedzi poetyckiej osiągniany jest poprzez: 1. mieszanie formatów wierszy regularnych, 2. przełamywanie wersów, zarówno średniówkowo, jak i w do-

²⁰ Te rodzaje uporządkowań stroficznych omówione zostaną w dalszej części książki.

²¹ A. Okopień-Sławińska, *Pomysły do teorii wiersza współczesnego* (Na przykładzie poezji Przybosa), w: *Styl i kompozycja*, pod red. J. Trzynaśkowskiego, Wrocław 1965, s. 171.

wolnych miejscach, 3. wprowadzanie cytatów metrycznych. Ograniczę się do omówienia dwóch pierwszych przypadków.

Oba mieszczą się w obszarze wiersza nieregularnego, czy – jak chce Sawicki – wiersza wolnego z „rozluźnioną strukturą rytmiczną”²². W tak uporządkowanej wypowiedzi regularność odpowiadających sobie jednostek metrycznych zostaje zastąpiona „zasadą z a u w a ż a l n e j powtarzalności nie ogarniającej rygorystycznie wszystkich odcinków wypowiedzi. Nie każdy wers musi znaleźć swoją parę, nie każda klauzula – swoje rymowe odbrzmienie. Wersy chodzące »luzem«, nie mające swych rytmicznych odpowiedników, mogą (ale nie muszą) posiadać szczególną motywację stylistyczną.”²³ Powtarza się wówczas w sposób nieprzewidywalny szereg jednostek zróżnicowanych, występujących w różnym następstwie i różnie przeplatanych. Podobnie jak w wierszu wolnym, tak tu „zwiększaniu liczby komponentów i ich oddalaniu towarzyszy zacieranie się zauważalności układu rytmicznego”²⁴.

3.2.1 Mieszanie formatów

Najczęstszym sposobem ukrycia rytmu jest w poezji Urszuli Koziół mieszanie formatów: 13(7+6)-, 11(5+6)-, 9-zgłoskowca. Powstają wówczas wiersze dwu-, trzy-, rzadziej – czterorzemiarowe. W ten sposób na bazie znanych systemów nadbudowują się „systemy momentalne” jednorazowego lub zaledwie parokrotnego użytku.

Zazwyczaj wymiennosc porządków sylabicznych obejmuje dwa formaty. W wierszu *Co nam pisane...* (SP 37) asynartet oparty jest na 13- i 14-zgłoskowcu, w *Przedwierszach* (LO 8), *Z mostu* (WRK 61) i *Przedpowitanie* (SP 41) występuje wymiennosc

²² O „rozluźnieniu struktury rytmicznej” mówi S. Sawicki, definiując wiersz wolny jako zjawisko pośrednie między wierszem a prozą (*Problematyka badań nad wierszem wolnym*, „Roczniki Humanistyczne” 1995, t. VIII, z. 1, s. 9).

²³ A. Okopień-Sławińska, *Wiersz nieregularny i wolny Mickiewicza, Słowackiego i Norwida*, Wrocław 1964, s. 13.

²⁴ *Ibidem*.

Tonizacja dokonuje się przy użyciu kilku wzorców, wykorzystanych częściowo, epizodycznie. W tak skonstruowanych wierszach zazwyczaj zmienność formatów wierszowych zharmonizowana jest z granicami części semantycznych i składniowych. Nie występują przerzutnie, bowiem zmienność formatów wersowych do pewnego stopnia zastępuje aktywność intonacji składniowych. Często polimetryczność jest sygnałem zmiany charakteru wypowiedzi, jej adresata czy rodzaju. Tak się dzieje w wierszu *Przyszła no popatrz...* (Ż 87), gdzie część ostatnia – litanijna pisana jest trójjestrojowcem: zmianę rytmu wyznacza tu zmiana adresata i funkcja apelatywna wypowiedzi, dominacja drugiej osoby liczby pojedynczej.

Przeplatanie się rozmiarów – polimetryczność pełni także funkcje kompozycyjne; formowanie układów z wersów wydłużających się²⁷ (najczęściej wzmocnionych paralelizmem składniowo-intonacyjnym) wzmacnia wagę wypowiadanych treści (*Zamykając oczy...* WRS 44; *Żyjesz samymi brzegami...* Ż 71, *Larum* SP 35). W wierszu *Larum* kompozycja formatów wersowych wiąże się z tokiem semantycznego stopniowania. Narastające emocje, rozpacz podmiotu znajduje swój odpowiednik w wydłużających się wersach, w gradacyjnej strukturze wypowiedzi. Okazjonalnie Urszula Koziół wykorzystuje układ wersów malejących (*Pod każdą kopułą...* WRS 35).

3.2.2 Przełamywanie wersów

Inny sposób modulacji wiersza polega na zatarciu rytmicznego konturu poprzez przełamanie wersu. Posługiwanie się formatami średniówkowymi pozwala ustalić nowe ekwiwalencje, powstające przez nakładanie się na siebie dwóch siatek porów-

²⁷ To zjawisko można podciągnąć do rzędu wariantów rytmizacyjnych tylko na zasadzie, jak pisze A. Okopień-Sławińska „umowności kojarzącej z pojęciem rytmu wszelkie uporządkowanie dające się wyrazić w pewnych proporcjach liczbowych. Natomiast z punktu widzenia zdolności wierszotwórczych ta czytelna zasada organizacji wiersza staje się wystarczającym substytutem rytmu” (*Wiersz nieregularny i wolny...*, op. cit., s. 25).

- 5 Tędy to przeszli
6 tu wnętrzości domu
11 i odsłonięta tablica komina
11 w śniegu jak w wapnie zaprawionym farbą
5 tędy to przeszli...

Takie rozczłonkowanie tekstu pełni dodatkowo rytmizujące funkcje kompozycyjne – przełamana część przedśredniówkowa, wyodrębniona i powtórzona trzykrotnie przejmując funkcje refrenu. Rozłamanie graficzne wersu dodatkowo przyczynia się do powstania nowych postaci stroficznych, zwiększających regularność, izosylabizm, rym.

Niemalże z samych hemistychów przed- i pośredniówkowego 13-zgłoskowca zbudowana jest *Nadnagość* (LO 19). Ścisłe przestrzeganie formuły wewnętrznego podziału wersu pozwala na możliwość gry z wzorcami wierszowymi. Poprzez supremację członowania wersowego uwielokrotnione i zintensyfikowane zostają też napięcia międzysłowne. Stosowane naprzemienne zwolnienie i przyspieszenie tempa wiersza sprawiają, że zwiększa się napięcie intonacyjne i niepokój. Pojawiający się doraźnie 13-zgłoskowiec służy właśnie zwolnieniu tempa, nadaniu powagi i patosu:

- 7 Miałam azyl swój w lesie
6 – już go wyrąbałeś.
7 W inne strony odeszłam
6 – już stały się twoje.
7 Którędy bym nie biegła
6 zabiegałeś drogę
13 na przejściach czatowały uprzedzone domy.

Przeplatanie się różnych rozmiarów nieprzełamanych i przełamanych bardzo często pełni funkcję kompozycyjną (np. *Wiem, że mnie opuszczasz...* LO 10, *Ballada o barchanowych babach* WRK 25). W *Przepisie na danie mięsne* (WRK 11) długości wersów odpowiadają wymienianym w wierszu czynnościom. Zajęcia proste („trzeba mieć tylko nóż, trzeba mieć gładki kamień”) – ujęte zostają w wersach krótkich, trudniejsze i wymagające większego kunsztu zostają wymienione w długich („ostrzem wypieścić głaz aż głaz

się odwzajemni”). Wiersz ma budowę pierścieniową, zamknięcie wypowiedziane w wersach 7. i 6. stanowi pointę, rytmiczne dopełnienie.

(2) Najczęściej jednak stosuje poetka przełamanie okazjonalne. Po zsumowaniu dwóch lub więcej wersów nierównozgłoskowych otrzymujemy całości o ustalonym rozmiarze sylabicznym. W większości przypadków tylko fragment wiersza jest rozbity na regularne hemistichy, reszta bywa segmentowana dowolnie. Daje to możliwość dodatkowej gry składniowo-intonacyjnej. W *Momencie przed burzą* (LO 39) poetka operuje chwytem asyntaktycznym powstającym dzięki grze składniowo-wersyfikacyjnej i słabym średniówkom. Napięcie rodzi się dzięki wyeksponowaniu w klauzuli wersu 6-zgłoskowego głoski *i*. W ten sposób składniowo zatarta średniówka odzyskuje wyrazistość:

Zagapiłam się i
ziemia struchlała w kamień

zagapiłam się i
wyparował ocean...

Podział na pierwiastkowe wersy nieregularne gra istotną rolę w postaciowaniu wiersza przez wyodrębnienie w nim pewnych spoistych i zhierarchizowanych zespołów. W wierszu *Jesteś za blisko...* (SP 16) występuje zarówno przełamanie regularne:

5 Jesteś za blisko
6 za naocznie jesteś
11 żebyś cię mogła zobaczyć raz wtóry.

jak i nieregularne:

9 A tak się właśnie do obrazu
2 wgląda
5 cofając kroki

Taka kompozycja wywodzi się z tradycji norwidowskiej; opiera się ona głównie na strofie trójwersowej, której ostatnie człony rymują się ze sobą.

Przykładem innej roli przedziałów średniówkowych jest wiersz *Ucieczka z Egiptu* (WRK 8):

- 3 Jest okno
10 nie ma drzewa za oknem są gruzy (...)
- 8 Jest szklistość obojętna szyb
5 fatamorgana
13 złudzenie rzeźkich źródeł z doniczkową palmą

Wyodrębnienie pewnych członów służy powstaniu nowych sensów. Wypowiedź jest komponowana jako ciąg poetyckich peryfraz. Przełamana fraza i oparta na antytezach konstrukcja składni podkreślają wewnętrzną dezintegrację podmiotu wypowiadającego. Sporadyczne wyrównania akcentowe i rodzaj rytmiki koreponduje z koncepcją wiersza

W *Rzeczach zgubionych* (WRK 29) wersyfikacja pełni rolę kompozycyjną. Wiersz jest rozbity na hemistichy 7+6, 7+6, a dwa pierwsze i dwa ostatnie wersy mają postać: 5+6 i 6+6. W utworze jako dodatkowy czynnik rytmizujący występuje sylabotoni-zowanie toku. Wiersz reprezentuje fazę sylabizmu o wzmocnionym rygorze akcentowym. Taki rytm ma na celu zasugerowanie jednostajności i trwałości ruchu, ciągłości przepływu zjawisk w czasie, ich podobieństw itp. Zazwyczaj łączy się to z innymi środkami: strofiką, rymem, intonacją; bardzo często ze środkami składniowymi.

Zakładając – pisze Urszula Koziół – że bez rytmu nie istnieje poezja, bowiem na ruch, na wzbicie się słowa i jego cyrkulację wewnątrz organizmu wiersza oraz w oddziaływaniu zewnętrznym ma wpływ właśnie rytm – nie zakładałam jednakże jakichś szczególnych taktów (choć na przykład w wierszach ostatnich dbałam o to, żeby rytm był zdyszany, nerwowy, zgodny z przekazywaną treścią).²⁸

Podobny efekt osiąga w wierszu *Gdzie to tak spieszno...* (LO 47).

We współczesnej poezji 11-zgłoskowiec wykorzystywany jest także w wypowiedziach udratyzowanych. „Ośrodek wiersza

²⁸ U. Koziół, *Sposobem drzewa...*, op. cit., s. 511.

Graficzne rozbieżności na wersy trójzestrojowe oddać pragnie rytm pościgu. Wersy dłuższe – pytanie retoryczne i refleksja – tworzą ramę dla doznań podmiotu, pospiesznych, jednostkowych wrażeń. Ostre kontrasty wersów motywowane są tu względami stylistycznymi.

Często obok siebie znajdują się wersy będące aluzją do różnych systemów wersyfikacyjnych. Rytmiczność jest wtedy bardziej dyskretna, zróżnicowana, falująca zmieniającą się intonacją. *Kontemplacja* (SP 25) należy równocześnie do trzech systemów wersyfikacyjnych, które nakładają się, tworząc wysoki poziom rytmu. Jego zapis to, używając określenia Michała Głowińskiego, „aleatoryczna partytura”³¹ taktów, aktualizujących się w czytelniczych, jednostkowych odbiorach. Przełamanie wersu 9-zgłoskowca, podkreślone graficznym rozbieżnością go na dwa odcinki (7+2), zatarta forma dystychowa osłabia retoryczność. Tutaj także, podobnie jak w przypadku 11-zgłoskowca – zabieg ten służy wydobywaniu, podkreśleniu charakterystycznej dla poezji Urszuli Kozioł dialogowości, inwokacyjności wypowiedzi:

9	4z	– Ukaż mi drzewo, swoją rzekę
9	4z	w czym bije źródło twych korzeni
9	4z	żłobisz koryto swe w powietrzu,
7	3z	rzeko stojąca dęba,
2	2z	z pionu
9	4z	w dół spływasz falowaniem kory,
9	4z	powtarzasz suchy zarys rzeki

(*Kontemplacja* SP 25)

Występująca tu kombinacja wersów długich i krótkich sprawia, że po długim zdaniu następuje krótka, nagle sumująca wszystko koda.

Najciekawsze jednak efekty uzyskuje poetka wówczas, gdy realizuje wypowiedź w oparciu o wszystkie sposoby modulowa-

³¹ Pojęcie aleatoryzmu, które w muzyce oznacza nowoczesny typ konstrukcji utworu, dopuszczający pewne dowolności w sposobie wykonania, M. Głowiński odnosi także do budowy wierszy opartej na z góry założonej wieloznaczności. Tak skonstruowany tekst nazywa, jak wspomniałam, „aleatoryczną partyturą” (*Kunszt wieloznaczności*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 129–141).

nia toku wiersza. Następuje wchłanianie coraz większej ilości formatów heterogenicznych. Różne porządki wersyfikacyjne współlistnieją w jednym utworze. *Boski dylemat* (WP 58) miesza 10-, 11-, 13-zgłoskowiec i formaty średniówkowe, *Bezsenna piosenka* (Z 25) wykorzystuje 11-, 12-, 13-, 10-zgłoskowiec, i odpowiadające im formaty średniówkowe.

3.2.3 Cytaty rytmiczne

Innym stosowanym przez autorkę *Listy obecności* sposobem ukrycia rytmu i uniknięcia składniowo-intonacyjnej inercji nie-regularnego wiersza jest włączenie w jego tok wzorców reprezentatywnych dla sylabizmu, sylabotonizmu i tonizmu. Powstają wyraziste metryczne cytaty w tekście z pozoru nierytmicznym, o swobodnym kształcie. Takie okazjonalne wyrównania zdarzają się nawet dość często, mają jednak charakter dorywczy i nie ustalizowany. Ich pojawienie się może być aluzją do jakichś form znanych z tradycji. Wersy pełnią wówczas rolę cytatu, zaśpiewu czy refrenu, często one właśnie jako najbardziej odczuwalne występują w funkcji elementu organizującego całość. Znowu najcenniejszych uwag dostarczają tu obserwacje Pszczołowskiej:

13- i 11-zgłoskowiec w nowszym wierszu pojawia się często w otoczeniu wersów o podobnej długości, czasem nawet takiej samej, tyle że bez średniówki i dwóch stałych akcentów, a więc nie kojarzących się ze znany rytmem. Tak pisane utwory w dwudziestoleciu i jeszcze jakiś czas po wojnie odbierało się jako „rozregulowany sylabizm”. Dziś, w kontekście wiersza wolnego o różnych technikach, widzi się je raczej nie jako rozluźnienie rygorów sylabizmu, ale jako urozmaicenie toku nieregularnego wiersza. Wplatanie co jakiś czas znanych, średniówkowych rozmiarów uwydatnia też poetycki charakter tekstu, co bywa w rozmaity sposób wykorzystane dla celów semantycznych.³²

Sporadyczne układy rytmiczne pełnić mogą funkcje kompozycyjno-stylistyczne, celowo wyodrębniające pewne fragmenty

³² L. Pszczołowska, *Przyczynek do opisu...*, op. cit., s. 30.

utworu, choć nie muszą posiadać szczególnej motywacji stylistycznej. Pojawiające się niekiedy pojedyncze wersy o budowie utrwalonej w pamięci przez tradycyjne i najpopularniejsze odmiany wiersza regularnego stanowią mogą ze względu na swoją aluzyjność również szczególnego rodzaju dorywcze akcenty wierszotwórcze.

Przykładem takich zabiegów w poezji Urszuli Koziół jest 11-zgłoskowiec w *Czasie buntu* (WRS 32), *Próbie wyjaśnienia* (SP 7), *Cieniu oddechu* (LO 14), 13-zgłoskowiec w wierszach: *Sprzed wiosny* (WRK 15), *Do-* (WRS 36), *Ból po stracie najbliższych...* (Ż 28), 10-zgłoskowiec w *Sprzed wiosny* (WRK 15) oraz 5-zgłoskowiec w *Więc mnie opuszczasz* (LO 10) i trójzestrojowiec w *Przyszła no popatrz...* (Ż 87). W wierszu *Echo* (WRK 23) cytaty metryczne pełnią funkcję przygodnych chwytów wzmacniających – w postaci ciągu wersów 13-zgłoskowych (4 pierwsze wersy) i sylabotonicznego uporządkowania w części końcowej.

Dla Urszuli Koziół charakterystyczne jest rozpoczynanie wiersza regularnym rozpoznawalnym rytmem (w *Naszej ziemi* WRK 46 – trójzestrojowcem, w *Pejzażu jesiennym* (WRK 45) – 13-zgłoskowcem), który w dalszej części zostaje zakłócony, zmodyfikowany. Przygodne zastosowanie znajdują tu rytmiczne wyrównania wersów bądź ich części, odpowiedniości rymowe oraz działania instrumentacyjne, nadbudowane nad celowo skomponowanym porządkiem wewnątrz- i międzyzdaniowym. W wierszu *Sprzed wiosny* (WRK 15) trójzestrojowiec został wzmocniony harmonią głoski *o*. We fragmencie dominuje funkcja metajęzykowa, sprzężona z magiczną treścią słów:

Kłodo daj ognia
przydaj nocy dnia
Kłodo ogniewi jasnego dnia daj

W *Przyszła no popatrz...* (Ż 87) regularność trójzestrojowca związana jest z zaklinaniem – ocaleniem przed bestią. Podobny zabieg został wykorzystany w *Skazach znaków* (SP 32). Dwie pierwsze zwrotki pisane są regularnym 12-zgłoskowcem, powraca do niego rytm ostatniej strofy. Wyodrębnione w ten sposób fragmenty zawierają zaklęcia, osiągnięta metrem tradycyjnym *melos* reali-

zuje magiczną funkcję języka. Niekiedy Urszula Koziół wprowadza dłuższe fragmenty o wyrazistej regularności, która dopiero gdy utrwali się jako rozpoznawalny porządek, poddana zostaje nieoczekiwanemu przekształceniu. Rodzi to charakterystyczną grę napięć.

Przyjmowanie rozmiarów z numerycznych systemów – podkreśla kontur prozodyjny, uwypukla intonację wierszy, a przede wszystkim ewokuje rytm zapisany w „strukturze głębokiej” tekstu.

3.3 Nowy typ wzorca rytmicznego

Oprócz tradycyjnych metod rytmizowania wiersza autorka *Smugi i promienia* (1965) wykorzystuje rytm innych elementów wypowiedzi, najczęściej operuje przy tym możliwościami akustycznymi potencjalnie obecnymi w instrumentacji dźwiękowej i składni. Powstaje metr zastępczy, który wzmacnia bądź zastępuje regularność opartą na konstantach wersyfikacyjnych.

Syntaksa stwarza wiele możliwości ewokowania rytmu przez różne odmiany paralelizmu. Mistrzowsko operowali nią poeci baroku, opierając konstrukcję swoich wierszy na kunsztownych antytezach, wyliczeniach, paralelizmach *etc.* W poezji współczesnej struktura zdania „zasługuje na tym większą uwagę, że w porównaniu z tradycją rozszerza zakres swych funkcji w organizowaniu wiersza: wraz z intonacją spełnia zazwyczaj rolę czynnika wierszotwórczego, stając się bardzo często podstawą rozczłonkowania rytmicznego”³³. Ta opinia w sposób szczególny dotyczy wiersza uprawianego przez Urszulę Koziół – wiersza nieregularnego i wolnego składniowego, głównie zdaniowego. Trzeba

³³ Cz. Zgorzelski, *Ku czemu zmierza poezja...*, *op. cit.*, s. 346. Ciekawą propozycję badania współczesnego wiersza jako „kompozycji składniowej” przedstawia E. Ostrowska, *Składnia i kompozycja w wierszu dzisiejszym (na podstawie wierszy Z. Herberta, T. Karłowicza, T. Mocariego)*, „Ruch Literacki” 1974, z. 2, s. 99–105. Por. również cenne uwagi P. Michałowskiego, *Miniatura poetycka*, „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 2, s. 116–135. W podjętej tu analizie głównym kontekstem teoretycznoliterackim będą prace Czesława Zgorzelskiego.

przy tym pamiętać, że w początkowym okresie twórczości porządek intonacyjno-składniowy uczestniczył w komponowaniu wypowiedzi jako współczynnik organizacji metrycznej (charakterystyczne jest wówczas uzgadnianie porządku zdania i wersu, tok bezprzerzutniowy i związana z nim obecność form wierszy tonicznych i sylabotonizmu melicznego). Z czasem dopiero syntaksa staje się głównym czynnikiem rytmizacyjnym.

Wzrost roli konstrukcji składniowych obserwować można od zbioru *W rytmie stońca* (1974). W wierszach z tego tomiku, przełamujących granice numerycznych systemów i konsekwentnie rezygnujących z rytmu metrycznego, składnia staje się często jedynym środkiem rytmizacji tekstu. Poetka wykorzystuje niemal wszystkie potencjalnie obecne w syntaktyce możliwości wywoływania rytmu, wszelkie odmiany paralelizmu: powtórzenia, anafory, refreny, wyliczenia.

Najczęściej wiersz posiłkuje się składnią konstrukcji paralelnych, których rytm polega na ponawianiu konturu intonacyjnego. Rytmizowanie opiera się na powtarzalności budowy składniowej, a podział na wersy podkreśla budowę szeregu poprzez wyodrębnienie jego kolejnych składników. Porządek, implikowany przez paralelizm anaforyczny i tok składniowy, analogie i szeregowanie równoległe, a wreszcie – wykorzystanie paralelizmu zestawień analogicznych lub kontrastowych całości treściowych przynosi nasycenie poezji filozoficznością. Przykładem jest tu wcześniej cytowany wiersz *Wokół liścia* (WRK 47), w którym wypowiedź nie skonkretyzowanego osobowo podmiotu tworzy strukturę paraboliczną. Często przez taką paralelną konstrukcję następuje powiązanie dwóch różnych sfer rzeczywistości. „Kosmosem widzianym w kropli” nazywa Zgorzelski tego rodzaju zabieg. Podobna paralelna kompozycja, tj. ponawianie porządków intonacyjnych, występuje w poezji Urszuli Kozioł wielokrotnie i wydaje się dominantą stylistyczną tej poezji.

Bywa, że paralelizmy są elementem stylizacji modlitwowej. Czasowniki użyte w trybie rozkazującym, druga osoba, archaizująca leksyka i składnia zastosowane w *Akcie porannym* (SP 20) sprawiają, że wypowiedź wpisuje się w idiom modlitwy. Wyznanie miłosne nabiera dodatkowych znaczeń.

Bądź mi na nowo światło od tej chwili,
bądź mi i któryś mną jest ukochany,
a żeś jest pełen słońca –
jesteś słońce.
A żeś i ziemi pełen –
jesteś ziemia.

Ten sam typ paralelizmu o proveniencji biblijnej występuje w liryku *Nadnagość* (LO 19), w *Elegii 5* (WRS 13), w wierszu *Wrytmie korzeni* (WRK 17), w *Pieśni o pragnieniu* (SP 47). W tym ostatnim utworze harmonijnie rozfalowany rytm wypowiedzi, subtelna archaizacja składniowa podkreślają wagę problemu humanistycznych perspektyw świata. Zazwyczaj paralelizm zostaje podkreślony przez formy anaforyczne. Funkcje anafory w omawianych wierszach pełni zarówno pojedyncza głoska (np. *i* w *Przedwierszach* LO 8), wyraz (np. *kto* w *Suszy* WW 111), jak również cała fraza.

naucz się mówić „nie wiem”
naucz się mówić „nie znam” „nie pamiętam”
naucz się nie mówić

– nakazuje podmiot liryczny w zakończeniu wiersza *Lekcja z polskiego* (Ż 31). Powtarzany zwrot rytmizuje i wzmacnia ekspresję pointy.

Rytmizacja oparta na paralelizmie składniowym implikuje dwa typy konstrukcji monologu lirycznego. Pierwszy, nazwany tu umownie metodą pierścienia (3.3.1), obejmuje zabiegi składniowe, takie jak: *quasi*-refren, klamra, refren zaprzeczony, konstrukcja chiazmowa. Typ drugi (omawiany jako metoda labiryntu [3.3.2.]) jest częstszy, począwszy od tomu *W rytmie słońca*. Opiera się na konstrukcji rozwijania i obejmuje gradacyjnie rozwijane wątki wypowiedzi, a wśród nich takie odmiany, jak: gradacja właściwa, tok wyliczeń, labirynt.

Pierścień jest stylistycznym odpowiednikiem figury koła, realizuje cykliczny rytm powrotów; natomiast labirynt niesie w sobie przeświadczenie o przemijalności świata. W tym przypadku rytm powtórzeń wzmacnia tylko nieuchronność nazywanych w wierszu doświadczeń.

3.3.1 Pierścień

Motyw pierścienia wielokrotnie pojawia się w wierszach Urszuli Kozioł. Ruch pierścieniowy, polegający na odbiciu i powracaniu, rytm zmiennych powrotów przeciwstawiony jest przemianiu. W wierszu *Wokół liścia* (WRK 47) poetka pisze:

Między liściem a liściem
pień się odsłania
Odwracają się ptaki

To co opada czy co trwa
jest twarzą lasu?

Między gwiazdą a gwiazdą
pień się odsłania
Odwracasz myśli

– A jeśli świat jest liściem
który najwolniej opada?

Zapowiedzią kompozycji pierścieniowej są wiersze z *Gumowych klocków*. W utworze *Tysiąc i jedna noc* (GK 5) dwukrotnie powtórzony wers: „Wiemy, że to się stanie...” powraca jak echo w postaci słowa „wiemy” pod koniec wiersza. Powstaje refren, a raczej *quasi*-refren, będący powtórzeniem całości treściowej w dowolnym miejscu w tekście. Powracający motyw zamyka wypowiedź, tworząc kompozycję pierścieniową. Podobny zabieg rytmizujący odnaleźć można w wierszu *W samo lato* (WRK 44), w *Powrotach* (WRK 7), w *Znakiem kota* (SP 31) i w *Odblaskach* (WRK 13). Tradycyjny przyśpiew – regularnie powracający w takiej samej postaci po takiej samej liczbie wersów – występuje rzadko. Nawet gdy jest elementem gatunkowego paradygmatu, jak np. w *Bezsennej piosence* (Ż 25), wprowadza nowe elementy treściowe, modyfikuje znaczenia. Dlatego odmianą refrenicznego powtórzenia jest powielanie pojedynczego wersu lub zdania, nie raz w zmienionej, jednak dającej się rozpoznać postaci. Powtórzenie pełni wówczas znaczącą funkcję nie tylko rytmizacyjną, lecz również kompozycyjną i semantyczną. W *Nagim wierszu* (WW 58) dystych:

Niech ten dzień albo nie mija
albo niech się staje od nowa

powtórzony zostaje pod koniec:

niech nie mija ten dzień
nie chcę nocy bez ciebie

W ten sposób pierścieniowo zamyka wypowiedź; dookreśla, dopowiada sytuację podmiotu.

Kompozycyjną klamrą, tworzącą nową jakość semantyczną, są w *Pejzażu z pamięci* (WRK 24) wersy:

Wieczoru nie ma wieczór jeszcze przyjdzie
zwleka z nadejściem by spotkać się z nocą

które pod koniec utworu pojawia się w postaci:

Jesieni nie ma Lato na odchodnym
zwleka z odejściem by spotkać się z zimą

Bywa, że powtarzany fragment jest dłuższy i składniowo rozbudowany, obejmuje większą ilość wersów. W liryku *Z rozmów o gwieździe* (WW 182) początkowy, dłuższy fragment zostaje wypowiedziany raz jeszcze na końcu utworu z wyodrębnionym ostatnim wersem. Powtórzona całość wzbogacona ciężarem już wypowiedzianych słów nabiera całkiem nowych znaczeń.

W poezji melicznej Urszuli Kozioł spotkać można bardzo dużo wierszy, w których refren staje się stałym, powracającym rytmem, pulsacją mowy. „Robić użytek ze stale powracających tematów jest czymś naturalnym, tak w muzyce, jak i w poezji”³⁴ – radził Eliot. Jeśli takie refrenowe powtórzenia występują wielokrotnie, powracający fragment pełni funkcję *leitmotivu*, powracającej melodii czy (w sformułowaniu autorki) „zamelodii”. Taki refren uruchamia funkcję magiczną słowa, ewokująca stan nieświadomej łączności wczoraj i dziś. Nieprzypadkowo w wierszu

³⁴ T. S. Eliot, *Muzyka w poezji...*, op. cit., s. 50.

Sprzed wiosny (WRK 15) poetka powie, że „wszystko co było wcześniej / wraca w przedśpiwiew”, a wspomnienie dzieciństwa przywoła „zew ledwo pamiętanej pradawnej melodii” (*Powrót do pierwszych łądów* Ż 34). W tych wierszach (*Powroty* WRK 7, *Miary szczęścia* SP 49) jest on współczynnikiem archaiczności, dawności. Stając się zaklęciem uruchamia arkadyjski obraz dzieciństwa, świat wspomnień.

Zazwyczaj wyodrębniony i powtarzany fragment wyróżnia się na tle całości zastosowaniem odmiennego czasu, trybu (*Nagi wiersz* WW 58), operowaniem „cudzym słowem” (*Skarga Safony* WP 25) czy wprowadzeniem nowej jakości semantycznej. Często po prostu metaforycznie oświetla sytuację mówiącego podmiotu (*Z rozmów o gwieździe* WW 182, *Pejzaż z pamięci* WRK 24, *W samo lato* WRK 44). Odmienną, lecz jednakową w tonacji i funkcji treścią wypełnione zostaje też powracające nawiasowe wtrącenie. W wierszach *Łuskanie grochu* (WRK 27) i *Ulotne lato* (SP 18) parenteza stanowi komentarz do przedstawianej sytuacji. Wprowadza dodatkowy poziom nadawczy. Rytm powstaje dzięki regularnemu przeplataniu się tekstu i metatekstu. Owe-mu przeplataniu się odpowiada powtarzalność tej samej relacji znaczeniowej. Całostki wydzielone powtarzanym wersem mają kształt *quasi*-strof. Od tradycyjnych różni je brak regularnego uporządkowania pod względem liczby i długości wersów. Najczęściej owe całostki podporządkowane zostają zasadzie gradacji toku wypowiedzi zmierzającej do jakiejś prawdy uniwersalnej.

Inną funkcję, obok rytmizacyjnej, pełni taki często powracający motyw w wierszach *Ziemia pojmana do dna* (LO 51) i *Ta zawsze blisko podkutego buta...* (Ż 75). Powtarzany wers (w pierwszym przypadku wyraz „rzeki”, w drugim – „ta”) funkcjonuje na prawach hasła wywoławczego w słowniku, uruchamia ciąg peryfraz–definicji. Całostki oddzielone powracającym słowem są wówczas równoważne semantycznie, tok wypowiedzi rozwija się w oparciu o dookreślanie, redefiniowanie kluczowego hasła. Podobnie w 1. utworze z cyklu *Elegie* (WRS 8) powtarza się „słowo”, w *Biłgorajszczyzna po latach* (Ż 32) – „Tanew”. Bywa też, że powtarzane jest całe zdanie, w wierszu *Z powtórzeń* (WRS 40) powracają słowa „Jestem podatna na...”

Nieraz powtórzony wers przypomina *estribillo*, które w średniowiecznej poezji hiszpańskiej pojawiało się jako początkowy wers pierwszej strofy wiersza lirycznego, wprowadzając główny motyw tematyczny utworu, powtarzany albo rozwijany w zakończeniach strof następnych. Tak dzieje się w wierszach *Suchy las* (SP 45), *Powrót do nie wiem...* (LO 17), *Co nam pisane...* (SP 37), *Formy niekolorowe* (LO 50), *Rozmowa z Rimbaudem* (WP 18), gdzie pierwsze zdanie stanowi zarazem przewodnią myśl wiersza. Utwory te mają kompozycję rozprawki, w której postawiona na początku hipoteza zostaje udokumentowana licznymi argumentami i w zakończeniu powtórzona jako teza. Wiersz ma wówczas postać pierścienia z nadbudowaną całością epifoniczną.

Odmianą pierścienia, składniową realizacją *contradictio cum adiectio* są składniowe konstrukcje zaprzeczone.

W tomie *W rytmie korzeni* – pisze Barańczak – uderzało jedno: w najprostszych, najbardziej podstawowych zabiegach stylistycznych dostrzegalna była z reguły zasada wewnętrznej sprzeczności, zasada oksymoronu (...) Opierając się na oksymoronicznych zasadach organizacji języka, wiersze Urszuli Kozioł realizują razem estetykę zaskoczenia, estetykę o barokowej jeszcze proweniencji.³⁵

Pisząc o „estetyce zaskoczenia”, Barańczak wskazuje na współdziałanie czynników weryfikacyjnych: kontrastów rytmicznych i przerzutni. Często przebieg całej wypowiedzi zostaje podporządkowany zasadzie przeciwstawności składniowej. Taka budowa znajduje wyraz w antytezach. W wierszu *Miedzy pustką a pustką...* (WRŚ 46) podmiot liryczny pyta: „jaki nikt szedł nie szedł tędy”. Wiersz realizuje poetykę zaprzeczeń – sposób rozwijania wątku wypowiedzi charakterystyczny dla wielu poetów, między innymi dla Wisławy Szymborskiej. W wierszach Urszuli Kozioł negacja, będąca dopełnieniem twierdzenia, wyraża stan chwiejnej równowagi między wiedzą a niewiedzą – stan niepewności, zawieszenia między skrajnościami. Urszula

³⁵ S. Barańczak, *Pomiędzy niestałym, czyli poezja Urszuli Kozioł*, op. cit., s. 32.

albo dialektyczna struktura wypowiedzi:

zarzuca kotwicę skrzydeł
to tu
to tam
to tu

(*Ciche ledwo słyszalne... Ż 76*)

szara wiewiórka
czarna wiewiórka
szara i szara znów
(...)

Płowe orły-nie-orły rybo-
-myszłowy

(*Olśnienie WP 66*)

dyga
duka znów
dyga

(*Ta róża... WP 49*)

dźwięczna
bezdźwięczna
i dźwięczna znów

(*Taki upał... WP 53*)

Podskórny, dialektyczny rytm wybija się na plan pierwszy: „czarne nutki / przeskakują to tu to tam / zarysowując w ptasim locie początek / naszej wspólnej melodii” (*Nad stawem, przed nocą WP 101*). Taki refren zdaje się wyrażać pulsowanie świata, rytm uzyskany w ten sposób staje się miarą czasu wypełnionego, rytmem naturalnym, zgodnym z powracaniem pór roku, morskich fal, biciem serca.

Rytm oparty na skonstruowaniu całości oddaje konstrukcja chiazmowa lub *quasi*-chiazmowa, będąca odmianą *contradictio in adiecto*. Powstaje układ przemiennej powracalności, która zawiera w sobie ciągłość, *continuum*, trwanie:

trawa ugina się i prostuje
mowa prostuje się i ugina
(*Impas Ż 42*)

choć ręka z ręki w piasek
piach z ręki do ręki

Jeszcze wino nie pite a już puste dzbany
jeszcze są puste dzbany ale nie ma stołu
(*W samo lato* WRK 44)

Ze zgiełku w bełkot
od bełkotu w zgiełk
(*Tropy cienia* LO 36)

Wiersz *Psalm* (WRK 41) cały oparty jest na chiasmie, konstrukcji tak charakterystycznej dla tekstów biblijnych. Leksyka i składnia tej świeckiej pieśni miłosnej podporządkowane zostały zasadzie oksymoronu. W dwóch pierwszych całościach dwudzielność budowy jest odbiciem sytuacji dwojga ludzi (skontrastowane „ja” – „ty”). Pierwsza część nazywa sytuację dotyczącą „ja”, część druga określa sposób istnienia „ty”: „uwolniony ode mnie / ze mnie się nie wyzwolisz”. Kontradycję odzwierciedla zastosowanie trybów: w pierwszej części – czasownik w stronie biernej, w drugiej – aktywne „ty”. Przemienność tej sytuacji przynosi wers kolejny: „dopóki we mnie jesteś, powtórzę cię dalej”. Wersy następne formułują prawdę ogólną. Tym razem dwudzielność chiasmaticznej konstrukcji zostaje zatarta przez krzyżowanie granicy wersu i zdania oraz przez rozbitcie drugiego 14-zgłoskowca na 7 + 6:

już samym dostrzeganiem przywłaszcza się. A płaci
pozostawianiem siebie
w przyswojonym niebacznie.

Mimo formy bezosobowej („przywłaszcza się” i „płaci się”) czasowniki znów dotyczą sytuacji „ja” („dostrzeganiem przywłaszcza się”) i „ty” („płaci pozostawianiem”). Sformułowaniem rządzi także przemienność członów składniowych i treści. Sytuacja podmiotu staje się w dalszej części wypowiedzi lirycznej pretekstem do wypowiedzenia prawdy ogólnej, podporządkowanej dialektyce przemienności:

Wymiana dopełnienia:
drzewo w nas a my w drzewie
przekazani na trwanie
liść przez liście mnożeni

i dalej:

i podzieleni słowem
i ciałem rozłączeni

W kolejnych wersach narzucony rytm naprzemienny kontynuują sprzeczności leksykalno-logiczne.

od ciebie oddaleniem żadnym się nie oddalę
(...)
w ostatnim rozsypaniu
podzielna przemnożona
się skalę

Podobny rytm przemienny ewokuje także anastrofa, inwersja w obrębie związku frazeologicznego: „I choć tam nie o tobie także o tobie będzie / I choć nie o mnie także o mnie będzie” (*W rytmie korzeni* WRK 17).

Wszystkie wskazane odmiany konstrukcji pierścieniowej: refren, *quasi-refren*, poetyka zaprzeczeń i chiazm wyrażają zasadę komplementarnego bytu, odsyłającego do poetyki barokowej, omówionej w rozdziale drugim.

3.3.2 Labirynt

Odmianym sposobem wykorzystania warstwy składniowej jest konstrukcja rozwijania. Powtórzenia nie realizują tu „figury powrotu”, lecz przekraczając ją, uczestniczą w porządku rozwijania. Wypowiedź rozwija się jako *continuum*, jest odpowiednikiem wizji świata tragicznego, którego najwyżej zorganizowanym odpowiednikiem konstrukcyjnym jest labirynt. Można tu mówić wręcz o ikoniczności struktury wierszowej: narastanie tekstu jest bowiem uporządkowane według ikonicznego na-

stępsstwa opisywanego procesu. W wierszu *Ta róża...* (WP 49) zdania–wersy są odpowiednikami „wypełniania się czasu”, realizują kolejne etapy rozwijania płatków, dojrzewania rośliny. Forma wiersza niejako wyrasta z artykulacji poetyckiej. Analogiczna konstrukcja naśladowująca dojrzewanie rośliny za pomocą składni i onomatopei występuje w wierszu *Co dojrzewa* (LO 40). Natomiast w *Opisie rośliny pnącej* (LO 53) paralelna budowa jest odpowiednikiem rytmu pięcia się ku światłu. Wiersz i jego zapis stają się słownym odzwierciedleniem procesu występującego w przyrodzie:

Pienne pędy (głosy rośliny)
pojedynczo pną się
spiralnie
prężnym świdrem pną się
wyżej kołując
pojedynczo
szukają pionu wciąż ponad (...)
Samotne pędy kołując
zderzają się nad poziomem
jeden zaczepia o drugi
jeden po drugim się wspina
pnące na pnącym się wspiera

W tkankę opisu wplecione zostają akty illokucyjne, pojawia się silna waloryzacja i polaryzacja tego, co w górze, i tego, co w dole. Opozycja skonstrastowana zostaje dodatkowo przez obecność stylu wysokiego (przy opisie tego, co ponad) i niskiego (gdy mowa o tym, co nisko). Podobne uporządkowanie rządzi wierszem *Z przyrody* (LO 42):

Przystosuj się pogódź ani chwili
do stracenia ani
piędzi ziemi ani
kropli dachu. Ptak
zaklepuje powietrze
– zajęte
– Wody czyje
– zajęte
– Światło? kamień?

Przystosuje się zamień wywiń
 ani chwili do stracenia. Ani
 butli tchu do nabrania.
 Ani –

Wiersz jest zapisem potoku świadomości, ładem naturalnym, bo naśladowującym gorączkową formę wypowiedzi. Tok przerzutniowy wydobywa tu płynność, ciągłość zjawisk, przygotowuje pointę:

Lecz to co trwałe
 czym jest uzasadnione?

Odmianą powtórzenia opartego na rozwijaniu jest konstrukcja, polegająca na dopisywaniu, dobudowywaniu jakiejś całości treściowej. Pojedynczy wyraz zostaje w kolejnych wersach powtórzony i obudowany dodatkowymi znaczeniami. Kompozycja formatów wiąże się z tokiem semantycznego stopniowania: wydłużanie wersów następuje wraz z narastaniem ekspresji wypowiedzi, w efekcie czego rośnie waga wypowiadanych słów:

Biada
 o, biada
 wieczne biada
 (*Larum* SP 35)

palce opukują
 palce ranią się o dźwięki
 palce cofają się poparzone nazbyt bliskim sygnałem
 (*Prześlanie* LO 21)

umrzesz
 umrzesz z wierszem na ustach
 z wierszem na ustach wyrzeczoną znow
 do nikogo
 (*Żyjesz samymi brzegami...* Ż 71)

Wraz z wydłużaniem się wersów narasta napięcie:

ściany mają uszy
 szare ściany mają szare uszy

szare betonowe ściany mają głuchy
pogłos

(Z palcem na ustach... Ż 72)

Twoje miejsce nie w środku stołu
stań za bramą
stań za fasadą
stań za imieniem

(Twoje miejsce... WRS 34)

dajcie mi płakać płakać
dajcie mi płakać brata mojego
(Elegia 1 WRS 8)

palce opukują
palce ranią się o dźwięki
palce cofają się poparzone nazbyt bliskim sygnałem
(Zamykając oczy... WRS 44)

wargi twoje wyznały mu winy
wargi twoje wyznały mu kłamstwo
wargi twoje przyjęły go z pokorą jak najświętszą komunię
(Elegia 5 WRS 13)

Często sposobem rozwijania dalszego ciągu wypowiedzi jest anadiploza, oparta na powtórzeniach następujących po sobie słów:

nim bezgłośnie roztrzaskamy czoło o mur

czoło o mur
utajony w gęstym
zbyt gęstym powietrzu

(W nieprzeźroczystym świetle Ż 6)

pojedynczo jesteśmy
jesteśmy o tyle o ile odnajdujemy się w sobie
(Przesłanie LO 21)

Takie konstrukcje przypominają Peiperowski „poemat rozkwitający”. Podobnie jak w układzie rozkwitania wypowiedź stopniowo narasta, jest rozwijana i rozbudowywana poprzez dołą-

czanie kolejnych składników, wzbogacanie nowymi elementami. Powtórzenie wzmocnione zostaje amplifikacją polegającą na uszczegółowieniu lub modyfikacji znaczenia poprzedniego odcinka wypowiedzi.

Struktura wypowiedzi oparta na gradacyjnym wzmocnieniu łączy się z treściami niespokojnymi, stwarza obraz ujemny, niemal katastroficzny. Porządek rytmiczny i intonacyjny objawia się przez silnie wzmacniany, ciemny akord. Napięcie liryczne wyraża minorowa tonacja wierszy.

Innym sposobem stopniowania napięcia są wyliczenia:

Lękam się wypowiadać imię twoje różo
a przecież co dzień mówię pory roku
chleb
ogień
deszcz nazywam
sól
słońce i wodę

(*Pozdrowienie róży* WRK 42)

To jest –
no właśnie: jakie to jest?
Pewnie ciekłe
może giętkie
Śliskie płaskie żadne –

(*Próba opisu ciał niezidentyfikowanych* LO 27)

W ostatnim przypadku wypowiedź oparta jest na jukstapozycji zdań–wersów. Wypowiedź jest przykładem wiersza nienumerycznego zdaniowego, w którym strategia rozwijania wypowiedzi polega na tym, że pierwszy wers zawiera temat, który okazuje się tematem całego tekstu, wersy pozostałe stanowią serię rematów.³⁶ Zdania – struktury pełniące tę samą funkcję – wchodzi w skład nadrzędnego układu. W *Ucieczce z Egiptu* (WRK 8) szereg wyliczeniowy składa się z ujednoliconych pod względem budowy składniowej i rozpiętości graficznej wersów. Paralelizmowi bu-

³⁶ Podobne konstrukcje w poezji współczesnej analizuje D. Urbańska, *Wiersz wolny...*, op. cit., s. 74.

dowy składniowej towarzyszy paralelizm semantyczny, przejawiający się w synonimicznym wypełnieniu wersów.

Paralelizm obejmujący większą ilość części treściowych (Do-WRS 36) sprawia, że struktura wierszy upodabnia się do labiryntu. Wypowiedź jest wówczas odpowiednikiem wizji świata rozproszonego, zdecentrowanego. Motyw labiryntu organizuje zarówno poetykę, jak i tematykę wierszy. Często wywołany zostaje równocześnie poprzez aluzję do mitu („po nitce / uczepionej ścian oddechu / wspinamy się / do możliwości kłębka / nie wiedząc czy był nam dany”, *Zamykając oczy...* WRS 44; „oto znalazłam się pośród was / w labiryncie / gdzie wszystkie nici są za krótkie”, *Glosa: z wycieczki* WRS 5) i ukonstytuowanie przestrzeni wiersza jako językowej przestrzeni zagubienia. Obszar wiersza-labiryntu jest miejscem uwięzienia, błędzenia, przeżywania sytuacji granicznej. Chaos wzmagają tu: rozluźnienie kompozycji, zestawienia równoległe (będące odpowiednikami wyboru spośród wielu dróg), częste użycie elipsy, brak związków przyczynowo-skutkowych, połączenie realności i oniryzmu. Stąd w konstrukcji wiersza liczne powtórzenia, powroty, powtarzalność fraz i obrazów.

Utwory labiryntowe wskazują na związki poezji Urszuli Koziół z kompozycjami muzycznymi. Poetka wykorzystuje przymiery poezji i muzyki zarówno na najniższym, brzmieniowym poziomie wypowiedzi, jak i na poziomie najwyższym – konstrukcyjnym.³⁷ W przypadku składniowych analogii tendencja muzykologiczna³⁸ przejawia się w przenoszeniu, transmutacji z języka muzyki na język poetycki cech formalno-kompozycyjnych

³⁷ Na obecność układów analogicznych do muzycznych konstrukcji kompozycyjnych w poezji Urszuli Koziół zwraca uwagę L. Ludorowski, „*Ptaki dla myśli*” Urszuli Koziół, *op. cit.*, s. 1–23.

³⁸ Tendencją muzykologiczną E. Balcerzan nazywa transmutację na najwyższym – konstrukcyjnym – poziomie utworu. Adresatem jest wówczas znawca reguł muzyki (*Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. II, Warszawa 1988, s. 199). Skwarczyńska, twierdząc, że „muzyka przekazuje literaturze przede wszystkim swoje formy”, mówi tu o kompozycji przeniesionej. Natomiast Głowiński rodzaj stylizacyjnego przeniesienia reguł konstrukcyjnych, pozór reprodukcji formy obcej, który stwarza sugestię analogii, określa mianem „mimetyzmu formalnego”. Dostrzeżenie jego obecności stanowi warunek poprawnego odczytania utworu.

(włączenie do konstrukcji utworu poetyckiego kompozycyjnych form muzyki, przypominających rondo, *allegro* sonetowe, temat z wariacjami). Na przykład *Rzeczy zgubione* (WRK 29) potraktować można jako sonatę, w której pierwsza i trzecia część tworzą *andante*, zaś część druga jest odpowiednikiem muzycznego *allegro*. Krótki wers i rytm trocheja oddają dialektykę gonionej i goniących.

Ów model czy muzyczny wzorzec kompozycyjny obejmuje również takie konstrukcje, jak anadiploza, epinalepsa, anastrofa, antymetabola oraz operowanie motywami tematycznymi. W konstruowaniu wypowiedzi uczestniczą refreny, paralelizmy, kontrastowanie, przeplatanie i parafrazowanie motywów, naśladowanie schematu fugi, sonaty. Często kompozycja wierszy wyraźnie powtarza schemat utworu muzycznego, opartego na zasadach struktury polifonicznej, której istotą jest współdziałanie dwóch lub więcej melodii. Możliwość polifonii przenika meliczną poezję Urszuli Koziół³⁹, stanowi jakby wewnętrzny motor rozwijania wątku lirycznego. Taką muzyczną transmutację, w konstrukcji wiersza zawierającą ukryty model muzyczny, realizują następujące utwory: *Przyszła no popatrz* (Ż 87), *Głosa: z wycieczki* (WRS 5), *Głosa: pod okiem nieba* (WRS 21), *Między pustką a pustką* (WRS 46), *Przesłanie* (LO 21). Budowa wierszy jest zazwyczaj dwuczęściowa: część pierwsza przypomina fugę i opiera się na powtórzeniach, część druga zawiera wykład dyskursywny. Wzorem ukształtowania jest polifonia muzyczna. W wierszu *Głosa: z wycieczki* (WRS 5) w części pierwszej współdziała ze sobą kilka głosów, układając się w porządku: ABCABCABC + D. Powstaje polifonia trójtematowej fugi, opartej na śpiewnych, refrenicznych nawrotach dłuższych fraz (Lech Ludorowski mówi o występującej tu „trójkanałowej emisji głosów” i „fugatach dramatycznych recytatywów”⁴⁰). Dynamika ruchu osiągana jest poprzez asemantyczną dysharmonię

³⁹ B. Pocięj zauważa, że w ramach konstrukcji polifonicznej temat podlega ściśle określonym przekształceniom: „odwróceniu, ruchowi wstecznemu (rak), pomniejszeniu wartości rytmicznych bądź ich powiększeniu. Mamy tu więc pewną analogię do reguł i zasad logicznych (...), analogię do myślenia dialektycznego” (*Bach – muzyka i wielkość*, Kraków 1972, s. 21).

⁴⁰ L. Ludorowski, *Ptaki dla myśli...*, op. cit., s. 12.

trzech odmiennych tematów. Podobnie część pierwsza wiersza *Między pustką i pustką...* (WRS 46) przypomina fugę:

ekspozycja	Między pustką i pustką
A	(tam gdzie mieszkasz, tam gdzie mieszkamy)
B	gwiezdna chusta
B+C	gwiezdna chusta upuszczona przez nikogo
B+D	gwiezdna chusta i supeł
C	nikomu zawiązany
D	supel
X	z którym się teraz borykasz.
C	Jaki nikt szedł nie szedł tędy
C	o czym chciał nie chciał pamiętać
C	co ci mógł nie mógł przekazać.
A	Tam gdzie mieszkasz, tam gdzie mieszkamy
B+D	gwiezdna chusta i supeł
X	z którym się teraz borykasz
C+D	supel zawiązany nikomu.
X	Nie możesz go rozplątać nie możesz go przeciąć nie możesz go zgubić nie możesz go zapomnieć nie możesz w nim się ocalić choć kiedyś pewnie i ty wpełzniesz do jego środka by obciążyć go swoim znamieniem.

W budowie wiersza rozpoznać można analogię do konstrukcji polifonicznej. Wers pierwszy stanowi ekspozycję, wersy 2., 3., 4. i 5. zawierają poszczególne „tematy”, czy raczej rozwijane w kolejnych wersach warianty ciągle tego samego tematu. Tożsame treści rozlegają się jakby niezależnie (w paru głosach) i są wobec siebie równoległe, czasem nakładają się i przenikają (odpowiednikiem tego muzycznego nakładania się głosów jest anadiploza), czasem powtarzają się wzmocnione wariacyjnymi odmianami. Wers X jest składniowo i rytmicznie wprowadzonym akordem,

który otrzymuje konsonantyczne rozwiązanie w drugiej części utworu. Tok wypowiedzi posłuszny jest prawom organizowania ciągłości rytmem powracających następstw. W wierszu następuje znaczenie toku dyskursu, zaburzenie składniowe, konotacyjne i kompozycyjne, owo „roztapianie się myśli” charakterystyczne dla utworów „muzycznych”. Na muzyczność wiersza składają się także: niemal zupełne zatarcie sytuacji lirycznej, fantasmagoryczność monologu podkreślona przez formy: *nikt, nie*. Nie wiadomo kto, kiedy, do kogo mówi. Taka metoda rozwijania wątku lirycznego jest znakiem rozpoznawczym liryki śpiewnej, którą charakteryzuje:

programowa autonomia poszczególnych jej członów, pomijanie ogniw spajających wypowiedź w jednolity ciąg myśli, przewaga powiązań alogicznych, dalekich od przyczynowych, czasowych czy przestrzennych zawężeń, ujmowanie wątku w równoległe czy paralelne zestawienie członów, a nie ściślejsze łączywanie ich ze sobą.⁴¹

„Symptodem osiowym” wierszy „muzycznych” są także – co zauważa Jan Błoński – pewne modulacje semantyczne.

Zwykle jest tak, że stosunkowo niewielką ilość słów-kluczy (syn- tagm-kluczy) poeta przeprowadza przez maksymalnie wiele pól znaczeniowych. Tym samym tracą one w końcu, mówiąc przenośnie, semantyczną „substancjalność”, wchodzą w tyle związków zależności, że zetraca się hierarchia tych związków. Tak podważona zostaje referencyjna funkcja słowa. Łatwo spostrzec, że poetów „muzycznych” nawiedza niewiele słów – ale za to bardzo natrętnie (...) Jest jasne, że znaczenie czy odroczenie znaczenia wprowadza wyraźniej w pole uwagi czytelnika eufonię wiersza: nie chwytając „sensu”, poddajemy się „dźwiękom”.⁴²

⁴¹ Cz. Zgorzelski, *Uwagi o trzech typach monologu lirycznego*, w: *Obserwacje*, Warszawa 1993, s. 301–302.

⁴² J. Błoński, *Ut musica poesis?*, „Twórczość” 1980 nr 9, s. 116. „Składnia wraz z metryczną pulsacją utworu stanowi – obok emocjonalno-semantycznego zabarwienia – najistotniejszą, ostatecznie regulującą podstawę intonacyjnej kompozycji toku wiersza. Falowanie wzniesień i spadków, rytmiczne następstwo antykadencji i kadencji zdania wraz z modyfikacjami takich figur skład-

W utworach „muzycznych” Urszuli Koziół rytm często przechodzi w natrętne perseweraacje (ich rodzajem są omówione wcześniej anadiplozy, anastrofy, anafory *etc.*). Konstrukcja wiersza polega na powtarzaniu tej samej myśli w różnych wariantach, parafrazowaniu pewnego motywu. Na takich muzycznych powrotach oparta jest kompozycja wiersza *Prześlanie* (LO 21):

Nie wyręczysz mnie z bólu nie wyręczysz
z radości szczęścia nie wyręczysz myślenia pamięci
narodzin śmierci tworzenia
nie wyręczysz z czasu chwili dnia

pojedynczo jesteśmy
jesteśmy o tyle o ile odnajdujemy się w sobie
pojedynczo wracamy w siebie zwracamy się ku sobie
w bólu radości szczęściu w myśleniu pamięci śmierci
w narodzinach miłości pojedynczo –

każdy dzień istnieje o tyle
o ile odnajdujemy w nim chwilę siebie.

Możesz za mnie wykonać tylko cudze.
Wyręczamy się z cudzego z nie „my” z nie „ja”.
Każde cudze przeszkadza nam i ciąży
zepchnij je
ono jest do zwalenia na kogo innego.

„Osia” konstrukcyjną pierwszej części jest zwrot „nie wyręczysz”, pozostałe wyrazy to rzeczowniki w dopełniaczu, przeplatające się z powtarzanym zwrotem kluczowym. Podobnie w części drugiej powraca wyraz „pojedynczo”, w trzeciej – „cudze”. Następuje likwidowanie struktur znaczeniowych i porządku logicznego, dominacja konotacji przed denotacjami. Zabiegowi sprzyja stała obec-

niowych jak np. wtrącenie, dopowiedzenie, komplikacje inwersyjne, konotacyjne, człony nawiasowe, urwania zdań, przeskoki itp. zjawiska – narzucone na siatkę uregulowań metrycznych – tworzą zjawisko gry intonacyjnej. Im wyraźniejsze są jej efekty, zwłaszcza kompozycyjne, tym bardziej wymowna lirycznie staje się ta właściwość utworu, którą w poetyce nazywamy jego melodyką” – dowodzi J. Błoński (*Ut musica..., op. cit.*, s. 116).

ność nieokreślonego „ty”, do którego zwraca się poeta. Powstaje *concatenatio* – łańcuchowy sposób rozwijania wypowiedzi oparty na powtórzeniach. Perseweracyjne powtórzenia, nasuwające skojarzenia z lamentem–płaczem, odnaleźć można w *Elegiach* 3 (WRS 10), w *Larum* (SP 35). Natomiast utwory *Wieczór mi przyniósł...* (LO 32), *Moment przed burzą* (LO 32), *Dystans* (WRK 40) oparte są na chwycie powtarzania tego samego motywu. *Gra na jednej strunie* ma na celu wywołanie obsesji motywu, jego wibrację.

Jeszcze inną funkcję – inkantacyjną ewokują powtórzenia w *Głosie: pod okiem nieba* (WRS 21). Rytm dwójkowy wytwarza tu elegijny zaśpiew, który imituje formę muzyczną. Słowa powtarzane brzmią jak magiczne zaklęcia, które promieniują tajemniczymi znaczeniami formuły magicznej. Inkantacyjna, władcza, zaklinająca siła muzyki potrafi odpędzić złe sny, złe moce. Celem takich konstrukcji jest wydobycie poetyckich walorów języka, znaczeń symbolicznych. Muzyka służy zamgleniu konturów rzeczy, w strumieniu rytmicznym zaciera się wyrazistość świata. Wartość semantyczna wypowiedzi zostaje zastąpiona sugestywnością powtórzeń i zestawień. Powtórzeniom towarzyszy redukcja i pozorna bylejakość składni (dekonstrukcja składni) połączona z bardzo wyraźnie zachowaną pieśniowością. Dominantą składniową jest epinalepsa, polegająca na powtarzaniu słowa rozdzielonego wtrąceniem, która pełni funkcję podtrzymywania, kontynuowania wypowiedzi. Tutaj pulsacja wiersza: fraz, zestawień, obrazów tworzy nową jakość rytmiczną, a poezja staje się „oddaniem przy pomocy rytmicznej mowy ludzkiej tajemniczych aspektów istnienia”⁴³. Utwór jest przykładem liryki „otwartej”, pozbawionej wyraźnie zaakcentowanego zakończenia.

Poddana regularnościom poetyka wierszy Urszuli Koziół wykorzystuje także rytm ewokowany poprzez oddziaływania głosowe.

Intensyfikacja uzgodnień instrumentacyjnych ze szczególnym uprzywilejowaniem zorganizowanych grup samogłoskowych; melodyka fal intonacyjnych napływających niezmiennie w analogicznych konstrukcjach wzniesień i spadków tonu – oto najważ-

⁴³ S. Mallárme, cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Pojęcie poezji...*, op. cit, s. 5.

niejsze bodaj współczynniki uzgodnień, które zwykliśmy określać jako przejawy śpiewności⁴⁴

– dowodzi Zgorzelski.

Wśród instrumentacyjnych głoskowych oddziaływań rytmu w poezji Koziół wyróżnić można rytmiczność opartą na onomatopei, aliteracji, harmonii głoskowej, paronomazji. Szczególną rolę w tej poezji pełni figura etymologiczna i pozorna figura etymologiczna – typy współbrzmień paronimicznych, w których podobieństwa dźwiękowe wynikają bądź z powiązań pseudoetymologizujących, bądź z istotnych związków słowotwórczych. Poetka wykorzystuje nie tylko istniejące podobieństwa, ale też tworzy własne etymologie (np. „dzień się odpodziewa, niebo w nie-niebie” *etc.*). Często wykorzystuje zestawienia, w których łączy i kontrastuje zarazem wymieniane zjawiska: „wody i wodorosty” (*Impresja z lata* WP 60), „barwa z niebarwy” (*Z powtórzeń* WRS 40), „wiara z niewiarą” (*Z powtórzeń* WRS 40). Uzgadnianie oddziaływań głoskowych nie tyle uwydatnia znaczenie, co rytmizuje wypowiedzi.

Głoskowa instrumentacja jest czymś więcej niż tylko muzycznym ewokowaniem rytmu. Podobnie jak składnia wyraża naturę świata i sposób jego istnienia. Służą temu onomatopeje:

stuk, stuk, stuk bucikami
(*Stuk, stuk, stuk...* GK 15)

krach
 krach
– znowu coś pęka
(*Co dojrzeła* LO 40)

Od powtarzanej głoski *a* zaczyna się każde ludzkie istnienie – dowodzi poetka w wierszu *Mroczne, nagle nie do nazwania...* (*Ż* 70), powtarzając w kolejnych wersach:

A –
aa –
aaa –

⁴⁴ Cz. Zgorzelski, *Uwagi o trzech typach monologu...*, *op. cit.* s. 305.

Zapis zachowań niewerbalnych również odbywa się w rytmie onomatopeicznych powtórzeń: „mru-mru” (*Z palcem na ustach* Ż 72), „szast-prast” (*Dwaj panowie z Wiednia* WP 32), „szu / szu / szu” (*Najciszej* WRK 65).

Często instrumentacja głoskowa, obok uporządkowania metrycznego, staje się dodatkowym sposobem rytmizowania wypowiedzi. Taką funkcję, wzmacniającą rytm, pełni aliteracja. „Spopielasz się spalasz wysychasz”, mówi podmiot wiersza *Z palcem na ustach...* (Ż 72). Aliteracja głoski *s* podkreśla tu porządek 9-zgłoskowca i w części drugiej dodatkowo wzmacnia sylaby akcentowane: *_ _ / _ _ _ / _ _ _ / _*. Głoskowo uporządkowany 13-zgłoskowiec w wierszu *Brniesz przez ruchome piaski...* (Ż 26) wykorzystuje aliterację grup spółgłoskowych „prz” i „sz” oraz dodatkowo powtarzalność akcentowanej zbitki „tr”. Dzięki rozbiciu wersów aliteracja inicjalna tworzy konstrukcję anaforyczną:

przesypiasz swoje życie
przetrwanasz
przetracasz

W *Adoracji przedwiośnia* (PS 34) aliteracja staje się dominantą stylistyczną i rytmiczną wiersza. Napięcie rodzi się z aliteracyjnego zacierania znaczeń i zarazem uwieloznacznienia prowadzącego do konceptu językowego, opartego na figurze etymologicznej i paronomazji. „Mamrotanie”, bełkot, będące efektem aliteracji, wyrażają podskórny, nieuchwytny i trudny do zwerbalizowania rytm powstawania życia.

Wielka Matka pra-
matka, matek

Ma Amma wy-
mamrotana w wodach Nilu
Ma
mmamma Ma

Magna Prima Ma-
teria Prima A-
nima

biała w mlecznej przędzy niebios
czarna w czarnym padole

mmm.

Instrumentacja, zespolona z koncepcją utworu, może pełnić także funkcję kompozycyjną. W wierszu *Kakemono* (WRK 63) aliteracja sprzężona z figurą etymologiczną staje się ramą dla całej wypowiedzi (wersy inicjalne: „krokwie warkoczy”, wersy końcowe: „niema namowa”).

Często głoskowe uporządkowanie przenika wszystkie elementy obrazowe wiersza. Powstaje muzyczność słów, zdań, znajdująca analogie w „nieśpiewnej muzyczności” wierszy Czechowicza. W takiej poetyce utrzymany jest wiersz *Echo* (WRK 23). Dla Czechowicza muzyczność stanowiła nieodłączny komponent wypowiedzi, który synestezycznie nakładał się na całość obrazu. „Ale muzyczność ta – twierdzi Tadeusz Klak – jest czymś więcej. Wyraża ona niemal w sposób symboliczny – naturę świata, określiła poprzez brzmienie jego jakość. Dodatni, arkadyjski obraz świata ujawnia się poprzez muzyczność harmoniczną, płynną i spokojną.”⁴⁵ Podobnie u Urszuli Kozioł – gdy obraz jest arkadyjski, jak w wierszu *Z Tu-fu* (Z 17), przenika go łagodna melodia, falowanie rytmu samogłoskowego. Także w wierszu *Przed wiosny* (WRK 15) harmonia oparta na samogłosce o ewokuje łagodną dźwięczność, ma charakter zaklinający, inkantacyjny i działa na rzeczywistość w sposób magiczny: „Kłodo daj ognia / przydaj nocy dnia / Kłodo ogniovi jasnego dnia daj”. Natomiast rzeczywistość nacechowaną ujemnie w *Stopniowaniu drzewa* (WRK 10) wyraża kakofonia:

Na krzyżu rozkraczonym na podwójnym iksie
obła ryba bezgłowa w łusce śliskiej szronem
zgrzyta piła zębata i w śnieg udeptany
spie się krucha ruda krew zarżniętej sosny.

⁴⁵ T. Klak, *Muzyczny porządek rzeczy*, wstęp do: J. Czechowicz, *Wybór poezji*, Wrocław 1985, s. XCVIII.

4. Ku prozie – konsekwencje zaniechania rytmu

Twórczość lat ostatnich zwiastuje odchodzenie od tendencji retorycznej oraz od śpiewnej, żywiołowej rytmiki i zwrot ku wypowiedzi kolokwialnej. Wyrazem tego jest przyjęcie postawianego modelu „wiersza syntetycznego”, rezygnującego z wszelkich regularności.

obmyślasz piłkę ze słów –
obrazów
ciężką
najcięższą z możliwych
gęstą
tuż pod zwierzchnią skórą
próbujesz upchnąć ciasno zwinięte ziarnka
wieloznaczeń
jakby wreszcie ten oto wiersz –
obraz
miał się stać czymś na kształt
białego kartka mowy

– mówi Urszula Koziół w znamienne zatytułowanym wierszu *Ars poetica* (WP 62). W tej niemal programowej wypowiedzi poetka wyklucza wszelkie wielosłowie i retorykę. Z drugiej strony, wbrew tej deklaracji zauważalna jest tendencja odwrotna – powrót do intonacji mówionej, wierszy przegadanych, długich form poematowych, operujących hipotaksą:

Czasem już bowiem nie pragnę niczego prócz klitki
za grubym murem.
Bez prasy, ksiąg, bez kartki nawet czy ołówka.
Niechby ktoś przez drzwi
podawał mi w milczeniu skromną miszkę jadła
byleby nic nie mówił
ni chciał co ode mnie

(*Lato w mieście* Ż 45)

Przyszłam na świat w dzikim skansenie
nie rejestrowanym do dziś
w żadnym biurze podróży

Magiczny krąg jak wianek
spliciony nad mą kołyską z nutek, oraz
zwietrzałych zakłęb nie zapobiegających już niczemu
rozerwała historia.

(*O sobie samej do potomności* Ż 7)

Jeśli jeszcze *O sobie samej* nazwać można prozą retoryczną, dążącą do emfatycznego uporządkowania członów, przypominającą orację, to fragment ostatni nie daje już żadnych podstaw, żeby tak uważać. To już nie jest liryka, lecz wypowiedź czysto prozatorska, w której, jak żartował Gide, jedyną cechą odróżniającą od prozy jest pisanie od nowego wiersza, nie dopisawszy poprzedniego do końca.

Rezygnacja z harmonii i prób integracji świata, a wraz z nią wyrzeczenie się poetyckich norm, retoryki, melodyjności, zerwanie z prymatem muzycznego rytmu prowadzą do rezygnacji z rytmicznego wiersza.⁴⁶ Oznaczają pisanie „wersowanej prozy”. „Ach, nie, to już nie są wiersze / To tłuste plamy lśniące od łez i potu” (*Dalej o tym* Ż 67) – przyznaje sama poetka.

„Czy autorka, która chcąc osiągnąć swoistą pełnię wypowiedzi, uciekła się z tak pomyślnym rezultatem do formy powieściowej, zakosztowała smaku pojemnej przestrzeni, jaką ta forma daje, potrafi się na powrót zamknąć w oszczędnej formie wiersza?”⁴⁷ – pytał w roku 1964 Ryszard Matuszewski. Najnowsza twórczość Urszuli Koziół potwierdza intuicję tego krytyka, choć może gdzie indziej szukać by trzeba przyczyn „atrofii woli nadawania językowi wymiernego kształtu”⁴⁸. Świat, który według wcześniejszego określenia poetki „ma tyle samo szans, żeby

⁴⁶ „Tekst wierszowany tym łatwiej zagubi swoją specyfikę wiersza – stwierdza Dłuska – im niższy będzie miał ekspresywno-sugestywny potencjał i im mniej cech regularności, podkreślających lub wytwarzających ekwiwalencję wersów (...) Dlatego ma duże znaczenie, czy w językowym ukształtowaniu tekstu – w jego warstwach: syntaktycznej, leksykalnej, brzmieniowej (głoski, sylaby) – są elementy ciężące ku regularności, powtarzalności, zdolne przyjąć na siebie funkcje strukturalną...” (*Próba teorii...*, *op. cit.*, s. 50).

⁴⁷ R. Matuszewski, „Rocznik Literacki” 1964, s. 49.

⁴⁸ Określenie użyte przez J. Pieszczachowicza, *Żalnik naszego czasu*, „Literatura” 1990, nr 5, s. 33.

urytmizować się w harmonię, co w zgrzyt”, staje się tym ostatnim. I harmonijna, poetycka forma nie jest w stanie oddać dysonansowych zgrzytów współczesności. Język i rytm stają się lustrem odbijającym czas rzeczywisty. Dlatego, wolno przypuszczać, poetyckie słowo, amorficzne, rozmyte z trudem wypowiada, obnaża, jak piszą krytycy, „dramat niemocy języka notorycznie nadużywanego, skonwencjonalizowanego i bezsilnego”⁴⁹. Jest homologicznym odpowiednikiem rzeczywistości. W *Samoobmowie* (WRS 49) poetka napisze: „Moje słowo nie wypowiada, nie nazywa, moje słowo straciło równowagę. Sadzam je, ześlizguje się z miejsca stawiam – przewraca się (...) Moje słowo odmawia stania w szeregu. Zawsze wyskakuje poza wiersz, wyłamuje się (...) Trzeba to słowo trzymać krótko, trzeba je uczyć znaczyć, trzeba je leczyć.” Parę lat później w *Żalniku* doda:

Nie wyrzucone w porę słowo
zamienia się w zakrzep
grozi zatkaniem myślowych przewodów.
Dopuszczone do głosu
chce wrzeszczeć bez ładu w pięciu kanałach naraz
to krztusi się i jęka jak jakiś imbecyl.

Wypukłe milczenie deformuje je
psuje mu linie i szyki

(*Co dolega Ż* 93)

Wiersz z trudem przedzierając się przez barierę milczenia, traci muzyczną pewność siebie, staje się zapisem mowy wewnętrznej, przebiegającej poniżej progu werbalizacji, wypełniającej przestrzeń między bezkształtem a formą. Miejsce harmonii zajmuje dysonans, nie mieszczący się w żadnych, normalnych ramach językowej komunikacji.⁵⁰

⁴⁹ J. Pieszczechowicz, *Żalnik...*, op. cit. Zob. też: P. Michałowski, *Felietonowe żale*, „Nowe Książki” 1990, nr 2/3, s. 5–6.

⁵⁰ Tę sytuację, charakterystyczną także dla twórczości innych poetów współczesnych analizuje Z. Jarośniński (*Współczesne losy formy poetyckiej*, „Teksty” 1979, z. 2, s. 11–27).

Wiersze mi się porozpra-
szały w proch spro-
szyły mi się szer-
sze mi się popro-
szyły mi się w prosz-
kruszyły mi się wszystk-, pszsz –
(*Znikopis* WP 93)

To upodobanie do tworzywa nieokreślonego, nieczystego, obciążonego swoimi użyciami poprzednimi to jeszcze jeden symptom wyraźnego osłabienie opozycji między poezją a nie poezją. Wiersze tracą swoją wewnętrzną tożsamość:

Wyrzucam z zakamarków koślawe koturny
niby-wierszy
(przez zaniedbanie w kątach utraciły formę)
w ich miejsce wkładam
(dla celów terapii)
toporne klocki o miałościach dnia
(*Lato w mieście* Ż 57)

W wypowiedzi dominują klisze i kalki, cytaty, postmodernistyczne centony i aluzje, zdarzają się też doraźne próby rytmizowania przez rewaloryzację jaskrawo rytmicznych struktur (*Straszna bajka* WP 38, *Jadąc w stronę Zamościa* WP 71).

Skargę Safony (WP 25), jeden z ostatnich wierszy Urszuli Kozioł, otwiera przejmująca inwokacja:

*Czyniłam cię wymowną, boska liro, po wielokroć
więc czy się teraz godzi jąkać tak szkaradnie*

Wypowiedź staje się poetyckim rachunkiem sumienia, wyznaniem niemocy twórczej i próbą jej przełamania poprzez powrót do dawnych fascynacji – źródeł liryki najczystszej, wskrzeszonej w dramatycznym napięciu lirycznego dwugłosu. Dla wcześniejszych rozważań najważniejsza jest jednak zamykająca utwór autotematyczna refleksja:

Wspomną mnie kiedyś ci co przyjdą po mnie
gdy do ucha przyłożą muszlę wyrzuconą z głębin
by łowić z niej szmer pieśni mojej
i zanie mówienia (podkr. MM)

W tym przypadku sama poetka nie wyznacza w pamięci potomnych obszaru na to, co POMIĘDZY. Jest pieśń i milczenie. *Tertium non datur.*

Rozdział IV

Wokół gatunku

Poezja należy do tych fenomenów ludzkiej działalności, które od chwili narodzin do dziś zachowują ciągłość i tożsamość. Potrafimy ogarniać jej całokształt i rozpoznawać w niej nagromadzenie doświadczeń – nadal angażujących emocję, rozum, wyobraźnię. A mimo to, jakby na przekór własnemu poczuciu integralności sztuki poetyckiej, rozbijamy ją ustawicznie zmuszając do bytowania w dwóch porządkach. Jeden z nich to porządek czytania tradycji, drugi – rozumienia dzieł nowych, które powstają teraz, w danej współczesności.

Edward Balcerzan

1. Archetekst, architekstualność

Poezja Urszuli Kozioł od początku konstituuje się jako nasycona kulturowo przestrzeń intertekstualna. Głęboko zanurzona w tradycji, wsłuchana w głosy pokoleń należy do wypowiedzi poliwalentnych¹, tj. takich, które w sposób mniej lub bardziej jawny ewokują wcześniejsze sposoby mówienia, zarówno jednostkowego, jak i zakrepełego w schematach gatunkowych. Wśród licznych odniesień występujących w utworach poetki najbardziej produktywnie wydają się te, które zostają wpisane w samą strukturę wypowiedzi, a które Genette umieszcza w obszarze architekstualno-

¹ Określenie T. Todorova, *Poetyka*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1984, s. 36.

ści.² Już tytuły wierszy: *Elegie*, *Ballada o barchanowych babach*, *Piosenka*, *Bezsenna piosenka*, *Kolęda*, *Psalm*, *Pieśń o pragnieniu*, *Pieśń powitalna*, *Biały wiersz*, *Nagi wiersz* etc. wskazują na silne związki poetyki immanentnej z systemem tradycyjnych gatunków. Autorka zarówno reaktywuje skodyfikowane wzorce – naśladuje, jak i różnorodnie przekształca – transformuje istniejące modele. Do najczęściej występujących zabiegów intertekstualnych należą tu: parafraza, pastisz, aluzja, cytat. Podmiot mówiący wybiera z repertuaru wzorców gatunkowych, wyrażnia lub zaciera związki ze „słowem cudzym”, miesza style i strategie stylizacyjne.

W sytuacji, gdy „o gatunkach lirycznych mówi się rzadko i niechętnie”³, gdy sytuację dodatkowo komplikuje najnowsza praktyka poetycka i zjawisko wiersza wolnego, architekstualność jako metoda opisanego wyżej wymienionych zjawisk stwarza możliwość nowego – nośnego znaczeniowo idiolektu. W odróżnieniu od tradycyjnych analiz genologicznych jest ona, by przywołać opinię Jonatana Cullera, nie tyle nazwą relacji między dziełem a wcześniejszymi dziełami, ile określeniem uczestnictwa dzieła w dyskursywnej przestrzeni kultury.⁴ Interekstualność, w której gatunek pojmowany jest jako jeden z aspektów szerzej pojmowanej architekstualności, pozwala przewyciężyć genologiczny kryzys, zarazem przełamać dwoistość synchroniczno-diachronicznego odbioru poezji. Śledzić obecność tradycyjnych form gatunkowych w poezji współczesnej to nie tylko docierać do archetektów, aby w zapisie współczesnym odnajdywać ślad „pierwszej przyczyny” i pamięć wzorca. To również patrzeć na teksty współczesne jako na „szczególną artystyczną – i semiotyczną – metodę interpretacji (reinterpretacji) dziedzictwa literackiego i ustanawiania aktualnej tradycji”⁵. Architekstualność staje się

² G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. M. Łukasiewicz, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. IV, cz. 2, pod red. H. Markiewicza, Kraków 1992, s. 317–366.

³ E. Balcerzan, *Sytuacja gatunków*, w: *Przez znaki*, Poznań 1972, s. 132–133.

⁴ Por. J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3, s. 299, 300.

⁵ S. Balbus, *Miedzy stylami*, Kraków 1993, s. 19. Por. również opinię M. Głowińskiego o intertekstualności jako formie tradycji utrwalonej w tekście (*O intertekstualności*, w: *idem, Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 124).

wówczas immanentnym składnikiem poetyki tekstów i pełni określone funkcje semantyczne. Właśnie takie jej rozumienie będzie towarzyszyło przeprowadzonym w tym rozdziale analizom.

Pojęciom „archetekst” i „architekstualność”, przejętym od Genette’a⁶, nadaję szersze niż francuski badacz znaczenie. Wychodząc z założenia, że „system uchwytyny jest w ogóle tylko poprzez aktualizacje, których jest podstawą”⁷, traktuję relację tekstu do archetekstu jako strukturalny ekwiwalent jego odniesienia do poszczególnego tekstu.⁸ W takim rozumieniu architekstualność obejmuje zarówno te relacje, które zachodzą pomiędzy tekstem pierwotnym a tekstem nawiązującym doń poprzez naśladowanie – parodią, pastiszem, trawestacją, parafrazą, burleską itp. (gatunkami nazwanymi przez Głowińskiego intertekstualnymi⁹), jak również związki pomiędzy tekstem jednostkowym a zespołem kategorii, takich jak typy wypowiedzi i gatunki literackie. Przez niektórych badaczy, między innymi autora terminu, dopiero te ostatnie nawiązania traktowane są jako właściwa domena architekstualności.

Odpowiednio gatunkowym archetekstem będą zarówno teksty realnie istniejące – hipoteksty, często równoznaczne z zaistnieniem gatunku, punkty zerowe serii genologicznej¹⁰, jak i ogólne reguły istniejące w postaci skodyfikowanych modeli gatunkowych. Rolę interpretanta pozwalającego zrekonstruować ramę i funkcję przywołanego archetekstu pełnią funkcjonalnie i semantycznie nacechowane strategie intertekstualne, takie jak pastisz, parodia, parafraza, cytaty, aluzja oraz dodatkowe sygnały – supo-

⁶ G. Genette, *op. cit.*, s. 321–322.

⁷ M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 198.

⁸ Por. L. Jenny, *Strategia formy*, przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 264.

⁹ M. Głowiński, *O intertekstualności*, *op. cit.*, s. 99.

¹⁰ Pojęcie „serii gatunkowej” przejmuję od S. Sawickiego, *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, polityczne*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego, Kraków 1976.

zycje wpisane na poziomie logiczno-syntaktycznym tekstu. W tym ujęciu interpretant jest czymś więcej niż tylko „zespołem czynników, które określają w nowym tekście stosunek do tekstu przejętego”¹¹. Pełni on dodatkowo funkcję wykładnika motywu-jącego pojawienie się przywołanego tekstu. Wybierając taką optykę, wpisuję się w styl myślenia o intertekstualności, w którym – jak pisze Ryszard Nycz – „genologiczne nacechowanie tekstu traktowane jest jako rodzaj intertekstualnej atrybucji, dokonującej się dzięki pośrednictwu stereotypowej reprezentacji zrealizowanych norm gatunku”¹².

W poezji Urszuli Koziół najbogatsze źródło odniesień stanowi repertuar archetekstów klasycystycznych, w mniejszym stopniu – romantycznych i ludowych. Chociaż nie wyczerpują one wszystkich gatunkowych referencji, istniejących także w pozaliterackich systemach komunikacyjnych, to jak się okazuje – stanowią najważniejszy składnik poetyki tekstów i najbardziej znaczącą sferę odczytań.

2. Archeteksty klasycystyczne

Gatunkom klasycystycznym obecnym w poezji Urszuli Koziół patronuje meliczna twórczość Horacego i Safony. Sam obszar klasycystycznych archetekstów nie ogranicza się jednak do antyku. Obejmuje również te rodzaje wypowiedzi, które pod wpływem twórczości antycznej ukształtowane zostały w epokach późniejszych. Tak rozumiane gatunki klasycystyczne łączy określony typ konstrukcji wiersza, stylistyki oraz obecność środków retorycznych. Podmiot wypowiedzi zazwyczaj dystansuje się wobec świata przedstawionego: klasycyzm staje się dlań kulturową maską, klasycystyczny archetekst – rekwizytem. Jego zachowanie postrzegać można w kategoriach gry genologicznej,

¹¹ M. Głowiński, *O intertekstualności*, s. 105.

¹² R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 69.

w której ze względu na stopień identyfikacji gatunkowej wzorca i typ strategii intertekstualnej¹³ wyróżnić można trzy postawy.

Postawa pierwsza obejmuje teksty będące najbliższe „twardego jądra intertekstualności”¹⁴, o najwyższym stopniu intensywności intertekstualnych odniesień. Występujące tu realizacje gatunkowe mieszczą się w obszarze hipertekstualności. Łatwo rozpoznawalnym archetekstem są natomiast gatunkowe realizacje liryki zwrotu do adresata – najczęściej retoryczny wzorzec mowy wysokiej, wygłaszanej w obecności audytorium. Aktualizacja wzorca obejmuje dwie jego odmiany: lirykę biesiadną i autobiograficzną, obie mieszczą się w sferze wypowiedzi nazywanych liryką roli. Wśród metod intertekstualnych dominuje parafraza i pastisz o nachyleniu trawestacyjnym.

Pastiszem pieśni biesiadnej kontaminującej model greckiego skolionu i horacjańskiej pieśni jest *Pieśń powitalna*. Stylizacja dotyczy tu wszystkich poziomów tekstu.

W warstwie językowej „dawność” zostaje oddana przez udo-stojniającą archaizację staropolskiej leksyki („druźbowie, wesela, biesiada”), frazeologii („druźbowie mych wesel”, „gdzieście bywali”, „jako słyszycie”, „to nieomylny znak” *etc.*) i składni. W tym ostatnim przypadku strategia pastiszu przejawia się w respektowaniu szyku przestawnego: „druźbowie mili moich wesel wszystkich”, stosowaniu powtórzeń oraz mocnym stawianiu tez: „Wypijam kielich, Otośmy znowu razem, to nieomylny znak, dawno was moje oczy nie widziały.” Retoryczny walor wypowiedzi podkreśla inicjalne, oparte na antytezie pytanie retoryczne: „Gdzieście bywali kiedy was nie było” i końcowa eksklamacja: „O jakże miło mieć starych przyjaciół!” „Cechą pastiszu – pisze Wolfgang Karrer – jest rekombinacja materiału, przejmowanie często występujących słów, początków fraz.”¹⁵ W omawianym utworze słu-

¹³ Zarazem klasyfikacja taka ma wiele wspólnego z modelem intertekstualności przedstawianym przez Pfistera (*op. cit.*, s. 204–208) jako system koncentrycznych kręgów odpowiadających stopniom zagęszczenia intertekstualności.

¹⁴ Określenie M. Pfistera, *op. cit.*, s. 207.

¹⁵ W. Karrer, *Trawestacja, parodia, pastisz*, przeł. K. Jachimczak, „Studenckie Zeszyty Naukowe UJ”, z. 3: *Ironia, parodia, satyra*, Kraków 1988, s. 30.

żą temu wyrażenia: „wypijam kielich na wasz tłumny powrót”; „To nieomylny znak że los mi sprzyja”, „O, jakże miło mieć starych przyjaciół” *etc.* Na poziomie organizacji wersyfikacyjnej tradycyjną regularność formy zapewnia 11-zgłoskowiec uporządkowany w tercyny.

Na wzorzec antyczny wyraźnie nakłada się archetektst staropolskiej pieśni biesiadnej, śpiewanej podczas uczt i towarzyszącej wznoszeniu toastu. Jego ewokacją jest dwukrotnie powtórzony gest wzniesienia kielicha. Całość ulega znamiennej dla tego gatunku udratyzowaniu poprzez fabularyzację sytuacji lirycznej, dialogizację wypowiedzi.

Zrozumienie tekstu możliwe jest jednak dopiero po odczytaniu wpisanych w utwór supozycji. Antyczny gatunek i ton epikurejski ujęte zostały w ironiczną ramę modalną. Zwroty: „szczęściem poza mną są już głody-chłody” albo „Nie, nie umarłam” nakazują ironiczne, a nawet drwiące odczytanie słów powitania. Określenia „tłumny powrót”, „starzy przyjaciele”, „druźbowie wesel” stają się podwójnie znaczące. Archetektst i jego pastiszowa reaktywacja posiadają odmienne struktury informacyjne. Wzorzec antyczny sfunkcjonalizowany został dla wypowiedzenia gorzkiej prawdy, będącej odwróceniem znanego przysłowia: „Prawdziwych przyjaciół poznaje się w biedzie.” Podmiot-filozof, pozornie respektujący zasadę złotego środka („Ano się żyje, ano pomalutku”) i epikurejskiego *carpe diem*, okazuje się gorzkim ironistą. Jego postawę i sytuację zarysowaną w wierszu można odczytać na tle innego hipotekstu. Być może uczta, na którą zaprasza w *Pieśni powitalnej*, miała odbyć się wcześniej?

Jeszcze wino nie pite a już puste dzbany
jeszcze są puste dzbany ale nie ma stołu
nic tu nie ma. Ostatni dzban leży stłuczony...

– skarży się podmiot wiersza *W samo lato*. Choć wierszem rządzi metafora, mówiący nie zakłada maski ironii, nie ukrywa smutku i rozgoryczenia. Przedstawiona sytuacja to czas sprzed *Pieśni powitalnej*, moment gdy „w samo lato odeszli przyjaciele żadni”. Spaczne klepki, rozsypane ziarna, spylone otręby, wysiane maki na wiatr symbolizują obumieranie przedwczesne, gdyż „jeszcze wino

nie pite”, „jeszcze drzewo nie drzewem”. Czas wiersza jest czasem niemożliwym, bo pozbawionym ciągłości, naturalnego trwania i pełni; czasem, który nastaje, gdy „odeszli przyjaciele żadni”. Powtórzona fraza ewokuje sytuację opuszczenia.

Archetektę liryki biesiadnej i towarzyszący mu ironiczny ton, który wystąpił w *Pieśni powitalnej*, wydaje się szczególnie nośny dla poezji Urszuli Koziół. W powstałym dużo później wierszu *Odyseusz do Kirke* jego przywołaniu służy motyw starych druhów obecnych przy wspólnej biesiadzie. Wspomnienie przyjaciół wraz z prośbą o zdjęcie czarów pojawia się na początku wiersza:

zostaw mi bodaj dwu-trzech starych druhów
bym miał z kim przy kieliszku wspominać

i w jego zakończeniu:

już mi więcej przyjaciół nie zamieniał w wieprze
zostaw bodaj jednego

– buduje charakterystyczną ramę wypowiedzi, zamykają ją w klamrę.

W tym przypadku nie mamy do czynienia z pastiszem, lecz raczej ze zjawiskiem „pastiszopodobnym”, w którym główny chwyt konstrukcyjny można nazwać zasadą apokryfu.¹⁶ Wiersz interpretuje i rozwija treści potencjalnie zawarte w hipoteckście. Jest nim mitologiczna opowieść o Odyseuszu, a konkretnie ten jej fragment, w którym bohater prosi czarodziejkę o uwolnienie zamienionych w wieprze przyjaciół: „O, Kirke, któryż mąż, choć trochę sprawiedliwy, zająłby się jedzeniem i piciem, zanimby wpierw uwolnił towarzyszy i na własne oczy ich zobaczył? Jeśli więc z serca mnie prosisz, bym jadł i pił, uwolnij moich wiernych towarzyszy i daj ich oglądać.”¹⁷ Owa prośba staje się dla mówiącego podmiotu, używając określenia Balbusa, „intertekstualnym pretekstem i archetypem problematyki aktualnej”¹⁸,

¹⁶ O zasadzie apokryfu pisze R. Nycz, *Tekstowy świat. Postrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 183.

¹⁷ Homer, *Odyseja*, pieśń X, przeł. T. Sinko, Warszawa, 1972, s. 165.

¹⁸ S. Balbus, *op. cit.*, s. 322.

a postawa bohatera wyraża zuniwersalizowane doświadczenie podmiotu.

Transpozycja mitologicznego tematu dokonuje się już poprzez tytuł. Jego formuła *Odyseusz do Kirke* nakazuje, by wypowiedź bohatera traktować jako cytat, zarazem fragment większej całości, w której koleje losu Odyseusza przedstawione zostały za pomocą szeregu scen dramatycznych – monologów i dialogów. Podmiot utworu wyznacza sobie w ten sposób rolę reżysera spektaklu. Nazywa bohaterów widowiska i udziela głosu fingowanemu podmiotowi lirycznemu. Wypowiedź – charakterystyczna dla liryki roli – jest w całości monologiem Odyseusza. W ten pozornie jednolity monolog wpisany został domyślny punkt widzenia lirycznego „ty”. W strukturze wiersza wyraża go konsekwentnie przestrzegana apostroficzność wypowiedzi: „Nie czyn mi tego, Kirke / już mi więcej przyjaciół nie zamieniał w wieprze”, „Ale spójrz, Kirke”, „Słuchasz mnie?”, „Słuchaj-no Kirke”. Dialogowe napięcie powstaje poprzez odwoływanie się do wypowiedzi adresatki: „Mówisz, że łatwo znajdę druhów młodych” oraz poprzez komentarze jej zachowań.

Na strukturalną polifoniczność utworu nakłada się polifonia dyskursów. Wiersz okazuje się nie dialogiem, ale rozpisany na wiele głosów polilogiem. Fikcyjny bohater zwraca się wprawdzie do Kirke, jednak nieustannie miesza style i role. Używając stylu wysokiego: „Nie czyn mi tego”, „Mówisz, że łatwo znajdę druhów młodych, co chętnie ucho skłonią na bieg moich przygód” uaktywnia te rysy bohatera, które pozwalają postrzegać go nie tyle jako zdomowionego w tradycji literackiej Ulissea – uosobienie sprytu, lecz jako Odyseusza – mędrca, bohatera antycznej epepei. Jego słowa pobrzmiewają echem utworów exegi-monumentalnych: „ja com obiegił światy, ja com morza opłynął, zakosztował cudów, dziwów doznał i przygód...”. Zamykające wypowiedź sformułowanie: „korci mnie, by wiedzieć, co on na takie dictum”, sugeruje że wypowiedziane przez bohatera prawdy mają wagę sentencji o doniosłym znaczeniu. Ich walor podkreśla archaizująca leksyka i bogata w chwytły retoryczne składnia. Język naśladuje staropolskie tłumaczenie epepei.

Na ten dyskurs nakłada się styl niski, będący elementem strategii trawestacyjnej: „komuś wyrósł ryj czy ogon”, „oni tam zwykli

stadnie wokół samych siebie ten huczek wszczynać i pić sobie z dzióbków”, „jeżeli z tobą tu gadam, a nie z jakąś na poły opróżnioną flachą czy kielichem”. Obecność kolokwializmów, a nawet wulgaryzmów, ton ironii kreuje nowy wizerunek mówiącego w wierszu bohatera. Służy konfrontacji tradycji i współczesności. Za jego sprawą „apokryficzna przestrzeń” tekstu zostaje wypełniona przez informację o sytuacji człowieka współczesnego. Jego językiem jest styl współczesnej komunikacji, który implikuje konteksty: filozoficzny („zanim sen jaki (...) pchnie nas wahadłem aż się zachłyśniemy wisząc pomiędzy dwiema otchłaniami innego bytu i domniemanego”), kulturowy („zanim sen jaki rodem z Kapadocji lub jeśli wolisz, z projekcji Gaudiego”), biograficzny („chciałbym jeszcze raz, ten choćby raz jedyny pobiec tamtą miedzą czy ścieżką za ogrodem dziadka wzdłuż drzewek czarnej wiśni obok gąszczu malin”) i literacki. Dwa ostatnie konteksty nakładają się na siebie. Gdy mówiąc o przeszłości, podmiot liryczny oświadcza:

a mnie za świat cały wystarczał wtedy
listek przyklejony kroplą deszczu do szyby,
co imitowała bezmiar pustek – –

wprowadza dodatkowy poziom intertekstualnych odniesień. Przywołuje „cudze słowo” Horacego:

a mnie od losu starczy w skromnym darze
a mnie od losu starczy w skromnym darze
greckiej kameny pieśń i szczupła scheda
z dumą odpycham zawistnych, o względy
polsółstwa nie dbam

(Pieśń XVI [ks.II])

i Norwida:

Bywałem ja od Boga nagrodzony
Rzeczą – mniej wielką:
Spadłym listkiem do szyby przyklejonym
Deszczu kropelką...

(Daj mi wstążkę błękitną...)

Blizsza – norwidowska i dalsza – horacjańska tradycja przydają wypowiedzi wymiar uniwersalny, zarazem sprawiają, że nasyconie kulturowe tekstu szeroko wykracza poza ramy architekstualnych supozycji.

Warstwy kulturowe i czasowe obecne w wierszu: mitologiczna, horacjańska i romantyczna, wspomnieniowa i współczesna przenikają się i wzajemnie interpretują. Dziś zostaje ostro przeciwstawione wczoraj i zwaloryzowane negatywnie, zarówno w ocenie kondycji współczesnego człowieka: „Ten, co życia godziny zwykł dzisiaj tasować ciżbą obrazków video, w rozbłyskach dyskotek”, jak i w samopoczuciu podmiotu: „Biegnać po kole czasu właśnie dziś dojrzałem własne plecy przed sobą i na wskroś przeniknął mnie przepastny, lodowaty ziąb...” Wszystkie płaszczyzny czasowe jednoczy przestrzeń mitu, a motyw zamienionych w wieprze przyjaciół staje się osią jednoczącą dyskursy.

Odmiernym przykładem realizacji liryki zwrotu do adresata jest elegia *O sobie samej do potomności*. Utwór przywołuje nie tyle tradycję antyczną, w której gatunek ów uprawiano głównie w dwóch odmianach: żałobnej i miłosnej¹⁹, lecz raczej renesansową, XVI-wieczną elegię. W nowożytnym ujęciu elegię „rozumieć można jako gatunek liryczny o cechach tylko z grubsza zarysowanych, gatunek charakteryzujący się tokiem refleksyjnym, dopuszczający elementy narracyjne, w sposób swoisty operujący czasem. Jak się zdaje, istotne są tutaj właśnie ogólne wyznaczniki gatunkowe, to one orientują w charakterze konstrukcji poetyckiej i – następnie – stanowią zespół wskazań określających proces odbioru.”²⁰ W renesansie pojawia się elegia autobiograficzna, jako gatunek utworów „exegi monumentalnych”. Jej cel to ogarnięcie przeszłości z perspektywy teraźniejszości. W elegii autobiograficznej, dowodzi Michał Głowiński, autentyczne wątki biografii poety, jego *curriculum vitae* mają „postać uogólnioną, wyzwołaną z życiowej dosłowności. Są w tych utworach kompo-

¹⁹ Pierwsza, bliska liryce lamentacyjnej i trenowi, również występuje w liryce Urszuli Kozioł i analizowana jest w dalszej części książki.

²⁰ M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981, s. 234.

nenty, które upoważniają do hipotezy autobiograficzności. Przede wszystkim przywołanie podstawowych elementów ludzkiej egzystencji: wspomnienie dzieciństwa i osób najbliższych – ojca, siostry, i ich odchodzenia, zestawianie współczesnego czasu biograficznego z czasem minionym i towarzysząca mu refleksja o przemijaniu.”²¹ Mistrzem tego typu elegii w poezji polskiej był Klemens Janicki. Właśnie jego utwór, zatytułowany *De se ipso ad posteritatem...* jest hipotezkiem omawianego utworu.

Sugestię przywołania Janicjuszowej elegii zawiera już sam tytuł: *O sobie samej do potomności*, będący polską wersją *De se ipso...* i zarazem gatunkowym nakazem czytania według wzorca autobiograficznego wyznania. Uważna lektura ujawnia kolejne analogie:

Nad znińskimi bagnami leży wieś, która otrzymała nazwę od niejakiego Januszka

Tędy mieli niegdyś polscy królowie często jeździć utartą drogą
z Gniezna do Prus

– pisze Janicki.

Przyszłam na świat w dzikim skansenie
nie rejestrowanym do dziś
w żadnym biurze podróży

– parafrazuje autorka w wierszu powstałym kilka wieków później.

W dalszej części obu utworów uderza podobieństwo poruszanych problemów. W obu mowa jest o pobieranych naukach, o wiernych przyjaciółach, oba zawierają element portretu, motyw ojczyzny oraz motyw żegnania się ze światem. Kategoria autobiograficzności zostaje uschematyzowana i podporządkowana poetyckim wzorcom mówienia o własnym życiu, głęboko utrwalone w kulturze i świadomości.

Jednak wiersza Urszuli Kozioł nie można uznać za proste, pastiszowe nawiązanie. Jest to raczej zmierzająca do wykorzysta-

²¹ *Ibidem.*

tania wzoru literackiego parafraza o nachyleniu parodystycznym. W renesansowej elegii Janickiego współczesna poetka szuka potwierdzenia własnych spraw i niepokojów. Widać to wyraźnie już od pierwszych wersów, bowiem *O sobie samej...* Urzuli Kozioł, inaczej niż elegia renesansowego poety i większość elegii autobiograficznych, nie zaczyna się od tematyзації aktu wspominania.

Perspektywa współczesności zmodyfikowała także od wieków ustaloną hierarchię wartości. Kompetencje bóstw (w elegii antycznej) i Boga (w renesansowej) przypisane zostały upersonifikowanym przedmiotom:

dość że mina
na której w czterdziestym czwartym postawiłam nogę
zgodziła się odwlec swój wybuch

oraz dziejom:

pod patronatem dziejów
Dziwnym zbiegiem okoliczności i na przekór własnej epoce
zaznałam więcej zła od losu niż od ludzi

„Już jedynie wierzę w doskonałość liczb doskonałych” – oświadcza podmiot – potomek oświeceniowych agnostyków.

W dalszej lekturze okazuje się, że Janicjuszowski schemat poddany został zabiegowi parodystycznej stylizacji. Gdy Janicki, pisząc o pobieranych naukach, powie:

Zaledwie miałem pięć lat, kiedy oddano mnie na zacne nauki
i postawiono po raz pierwszy pod bramami muz (...)

Kozioł napisze:

Studiowałam, a jakże, jak dzielić każdy włos
na bazę i nadbudowę.

Pokusa patosu przypisanego elegii nieustannie przełamywana zostaje dystansem humoru i autoironii, a styl wysoki, jak we fragmencie:

Trwa jeszcze pokój.
Jeszcze chwilę jestem
choć się ciężarem lat już niebezpiecznie przechylałam
w stronę
którą mnie bliskie jutro straci do przeszłości,

współlistnieje w utworze obok niskiego. Pojawiają się elementy trawestacji:

Przy dźwiękach donośnego marsza
kiszek
co słyszalny był pono aż za siedmioma górami
odbierałam też wtedy defilady insektów...

Zywioł trawestacyjny przejawia się w szczególnym typie metafory językowej opartej na rozbijaniu utartych związków frazeologicznych i tworzeniu nowych, humorystycznie nacechowanych. Ten zabieg, dominujący w warstwie stylistycznej, przywołuje skojarzenia z dziecięcymi żartami – parodiami życiorysów. Efekt komiczny oparty na regule zawiedzionego oczekiwania wynika z kontaminacji dwóch związków frazeologicznych i scalenia dwóch planów znaczeniowych: przenośnego i dosłownego. Tak jak w żartach dziecięcych można usłyszeć: „Mój tata wyklada na uniwersytecie... podłogę kafelkami”, tak u Urszuli Koziół:

Studiowałam, a jakże jak dzielić każdy włos
na bazę i nadbudowę.
Akademię klaskania ukończyłam w terminie
lecz bez specjalnych wyróżnień
mimo że całkiem nieźle
potrafiłam milczeć pod dyktando.

Rozrachunek z przeszłością, a nawet z całym życiem staje się popisem językowej wynalazczości, doprowadzonej do perfekcji lingwistycznej metody osadzania utartych znaczeń w nowych kontekstach. Ten bardzo podobny pojawi się w wierszach poetki jeszcze wiele razy, między innymi w *Dalej o tym...* i *Zniecierpliwieniu*. Ten ostatni, będąc pastiszem listu z wygnania, reaktywuje wzorzec klasyczny mowy wysokiej i motyw *exegi monumen-*

tum. Oswaja go parodią i autoironią. W *Dalej o tym* ten sam schemat gatunkowy i styl wysoki został strawestowany przez słownictwo potoczne, klisze – kalki utartych frazeologizmów oraz natrętne, mało poetyckie rymy.

Odmianą hipertekstualności jest postawa pełnej alegacji wobec tekstu. Parodię i trawestację wypiera cytaty, aluzja, centon. Zamiar ludyczny schodzi na plan dalszy, wśród metod intertekstualnych dominuje cytaty i aluzja. Patronką i partnerką w tej grze jest Safona, tematem – sfera uczuć intymnych. Wypowiedź staje się subtelniejsza, często niesie podtekst erotyczny. Najlepszym przykładem jest *Skarga Safony* – intertekstualny dialog, w którym słowa starożytnej poetki funkcjonują na prawach cytatu. Powstaje poetycki dwugłos, zaznaczony także graficznie przez wyróżnienie inną czcionką fragmentów należących do Safony. Wypowiedzi podmiotu stanowią jakby apokryficzne wypełnienie miejsc pustych Zabawa przypomina dziecięcą układankę:

O, moje przyjaciółki, nie próbujcie przeczyć
ja, która tak wspaniały otrzymałam dar
ja, którą muzy sławną uczyniły
darząc mnie sztuką układanie pieśni
sama najlepiej z tego zdaję sobie sprawę
więc nawet jeśli wiem, że nie dotknę nieba ramionami
przecież – –

„W przeciwieństwie do parodii pastisz naśladuje oryginał (pojedyncze dzieło, rodzaj literacki) pod każdym względem i tak dokładnie, jak to tylko możliwe oraz unika rozdzwieku między przedmiotem a formą, charakterystycznego dla trawestacji i parodii.”²² W sposób typowy dla pastiszu Urszuli Koziół naśladuje styl Safony, jej leksykę, frazeologię, składnię. Charakterystyczną dla poezji safickiej meliczność wiersza zapewniają liczne powtórzenia, a fraza: „nie dotknę nieba ramionami” tworzy refrenowy *leitmotiv*. Nawet urwanie wypowiedzi, nie dokończony „przecież” nawiązuje do fragmentaryczności wierszy greckiej poet-

²² W. Karrer, *op. cit.*, s. 30.

ki.²³ Poetyka utworu jest stylizacją bardzo głęboko sięgającą tradycji. Zestawienia fragmentów tekstów zbliżają wiersz do techniki centonu.

Na podobnych zasadach tworzy też poetka krótkie utwory liryczne, które nazywa „pestkami deszczu”.

Te moje poetyckie zdania – pisze – to zamierzone ułamki wierszy, to próba stworzenia odpowiednika tej właśnie niekompletnej rzeźby czy też nie w pełni ocalałego wiersza Safony. Jest to ewokowanie tematu z jednoczesnym zaproszeniem do wspólnego pomilczenia o nim, do wspólnego zamyślenia się. Te poetyckie pojedyncze zdania są właśnie nie tylko dosłownie rozumianym zgęszczeniem mowy, ale są, czy też mają być, także przenikaniem się zagęszczeń słowa i milczenia.²⁴

„Pestki deszczu” niosą w sobie czysty ładunek liryczny. Sytuują się gdzieś bardzo blisko Safony, na początku gatunkowego ciągu:

akacja
ciemność od zapachu taje

nasze okna obsiadły złote mszyce śmiechu

wargi mnie bolą z niepocałowania

...kiedyś wrócimy do kraju korzeni

Zachowane fragmenty wierszy greckiej poetki nigdy dotąd nie posiadały osobnej gatunkowej atrybucji. Urszula Kozioł, podejmując schemat przetrwały w takiej właśnie postaci, sankcjo-

²³ „Właśnie ta fragmentaryczność wielu dzieł sztuki – mówi Urszula Kozioł w wywiadzie – wydaje mi się olśniewająca. Dość przypomnieć fragmentaryczność rzeźby greckiej, która wzmaga ekspresję tej rzeźby. Gdybyśmy uzupełnili tę rzeźbę o brakujące części, mogłoby się okazać, że jest banalna. Zbyt gładka, wymuskana. A przez swój brak otwarta jest na domysł, porusza wyobraźnię, powoduje, że nasz kontakt z nią jest głębszy, bardziej złożony, aktywny, niejednoznaczny. To samo właśnie jest z wierszami Safony, które ocalały we fragmentach. Także i one są niedopowiedziane, otwarte na domysł” (w: W. Wiśniewski, *op. cit.*, s. 131).

²⁴ *Ibidem*.

nuje istnienie nowego gatunku. Nazywa go „pestkami deszczu” i nadaje szczególną rangę, umieszczając te drobne utwory poetyckie w każdym tomiku poetyckim.

Chciałabym też – wyjaśnia swój zamiar – osiągnąć więź między tomikami, żeby mogły przepływać – jeden w drugi – poprzez miniaturowe zaczepy, przez owe westchnienia, nazwane tymczasem „pestkami deszczu”. (Są to migawkowe, odrębne fragmenty rozdzielone gwiazdkami, które między sobą łączą się jedynie przez swą fragmentaryczności rozpoczęcie gdzie indziej dopowiedzianego stanu.)²⁵

„Pestki deszczu” – fragmenty większej całości okazują się ułamkami nie istniejącej budowli, czymś, co stwarza hipostazę jedności.

Omawiane utwory, objęte przez poetkę wspólną nazwą, aktualizują, jak się okazuje, różne schematy gatunkowe. Odnaleźć wśród nich można archetektę zdania poetyckiego i epigramatu. Reprezentują one drugi typ podstawy podmiotu, obejmującej wyłącznie aluzję gatunkową, obszar czystej architektualności. W tym wariacie nie występuje pastisz i cytat. Brak jest odniesień do indywidualnej twórczości. Utwory stanowią współczesne realizacje gatunków takich jak: elegia, dytyramb, autoportret, zdanie poetyckie, epigramat, samokrytyka.

Forma zdania poetyckiego „wykształciła się na pograniczu aforystyki i liryki (...) Zawiera poezję zapisywaną jako aforyzm bez podziału na wersy (...) do poezji zbliża ją obecność subiektywnej refleksji, najczęściej metaforycznej.”²⁶ Liryczny wymiar wypowiedzi oraz obecność pointy i konceptu, na przykład:

Jeszcze mi nie bądz
jeszcze mi się zdawaj

Kwiat terazniejszy znieść następnym kwiatem
to sposób roślin
by zostać czym były,

²⁵ U. Koziół, *Sposobem drzewa*, op. cit., s. 512.

²⁶ P. Michałowski, *Miniatury poetyckie w literaturze współczesnej*, „Polonistyka” 1993, nr 9, s. 522.

zbliża niektóre z utworów do epigramatu. Dominantą jest tu charakterystyczna dla tego gatunku formuła liryczna oparta na antytezie:

Przeszedł dzień
a pozostał dalej niewiadomy
jak gdyby jeszcze w ogóle się nie zdarzył

lub paradoksalnym koncepcie:

Tak twoje imię gdyś nie oglądany
przezroczyścieje we mnie

Celność aforystycznego ujęcia myślowego konceptu uruchamia intelektualną refleksję. Utwory wykorzystują wieloznaczności słów, reorganizację i rewalforyzację utartych zwrotów frazeologicznych. Często stają się właśnie domeną konceptu językowego:

W morzu
odkrywać z a t r z ę s i e n i e wody

Jak strony świata stronimy od siebie

Nienazwanemu zostawmy nienazwanie
i niech się domysł
staje wciąż od nowa

Typ elegii żałobnej, poświęconej pamięci zmarłego reprezentuje dziewięć utworów objętych wspólnym tytułem *Z cyklu: elegie*. W konstrukcji cyklu odnaleźć można elementy kompozycji greckiego epicedium: uwznioślające pochwały zalet zmarłego (*laudes*) – elegia 5., żal z powodu jego odejścia (*luctus*) – elegie 2. i 3., próbę znalezienia pociechy w owocach jego działalności, którym przypisuje się walor długiego trwania (*consolatio*) – elegie 6., 7., 8.

Elegie 1. i 9. pozostają w relacji paratekstowej do pozostałych utworów cyklu. Stanowią klamrę spajającą, określając nadrzędny cel napisania utworów: hołd złożony zmarłemu oraz słowu poetyckiemu, które ma moc wskrzeszania, wydobywania z pamięci-

ci i powoływania do życia. Gdy podmiot retoryczny zwraca się do adresata: „Pograżasz się w morzu niepamięci bracie mój”, to w tej retorycznej formule uruchomiony zostaje ciąg skojarzeń: z Letą – mitologiczną rzeką zapomnienia, z morzem – żywiołem, wobec którego istnienie ludzkie okazuje się kruche i nie trwałe, niepewne jak los rozbitka, z tym, co ocala – liną, kołem ratunkowym, wyspą wreszcie ze słowem. Wcześniej w wywiadzie poetka powie, że poezję, która uogólnia i kieruje się ku sprawom uniwersalnym, uznać można za „koło ratunkowe, tymczasowe ocalenie, daremne, jak każde ocalenie w ogóle wobec nieuchronności śmierci, ale zezwalające na utrzymanie się na powierzchni, z jednoczesnym wskazaniem głębi w górze i w dole, między którymi wypadło nie tylko trwać, ale i z nimi się zmierzyć”²⁷. Jednak w elegii poświęconej bratu to słowo, które potrafi uobecnić zmarłego, może być tylko „lodowatą i kruchą” krą. W utworze zamykającym cykl bohater powraca znów na „wiry pustek”, żegluje w „łódce z papieru, ciemnej łódce słowa” i prosi:

Kołysz się jeszcze kołysz
żeglujący przed nami cieniu

Smutek mówiącego jest podwójny, bo pogłębiony świadomością wspólnego losu. Elegia nabiera znaczenia zuniwersalizowanej paraboli ludzkiego istnienia. Podmiot żegna tego, kto odchodzi do Krainy Cieni, i wie, że tą właśnie drogą przyjdzie mu samemu podążać niebawem. Dlatego w elegii 4. zapyta:

...ile musiał nam ująć życia
żeby wyprzedzić nas w śmierci.

Inne przejęte z antyku archeteksty mowy wysokiej, silnie zreторыzowanej to panegiryk i samokrytyka. Współczesną odmianą pieśni panegirycznej sytuującą się pomiędzy dytyrambem a peanem jest *Pozdrowienie róży*. W paradygmat peanu wpisuje się relacja między podmiotem a adresatem – dystans wynikający z postawy „opiewającej”:

²⁷ U. Koziol, *Sposobem drzewa*, op. cit., s. 509.

Lękam się wypowiadać imię twoje różo

Następuje charakterystyczne dla dytyrambu wywyższenie bohatera lirycznego:

Ponad swą nazwą przechodzisz i trwasz
tak wzorowa
że geometria zazdrości poezji
pojedynczego kształtu twoich płatków...

Sytuację ody rekonstruuje też retoryczne ukształtowanie języka: długie okresy zdaniowe, druga osoba liczby pojedynczej, tryb rozkazujący, litanijne wyliczenie. I nawet typ bohatera – róża w metaforycznym odczytaniu okazuje się przypisanym odzie „adresatem wysokim”.

Samoobmowa łączy właściwości paraliterackiego gatunku samokrytyki i wizerunku. Do konstytutywnych cech wiążących utwór z archetekstem lirycznego autoportretu należy autotematyzm wypowiedzi pierwszoosobowej, zawierającej opisy fragmentów – części ciała: ucha, oka, języka *etc.* Taki rozszczepiony konterfekt wyraża rozpad osobowości, staje się parodią autoportretu i zarazem antycznej (uaktualnionej panującą sytuacją polityczną!) samokrytyki. Ocena dotyczy tu kondycji fizycznej, niemożności zapanowania nad własnym, usamodzielnionym organizmem. Całość służy usprawiedliwieniu poetyckiej niemocy:

Moje słowo nie wypowiada, nie nazywa, moje słowo
straciło równowagę...

Trzecia z wyróżnionych postaw posługuje się chwytem pastiszu, parafrazy oraz cytatu. Obejmuje odniesienia referencjalne i gatunkowe. Jej wyróżnikiem jest podmiot – reprezentant szerszej społeczności, mówiący w jej imieniu. W tej grze przejęte wzorce mają usankcjonować wypowiadane treści. Dlatego antyk nie wystarcza. Przywołana zostaje tradycja romantyczna i ludowa. Trzy idiolekty nakładają się, aby uaktualnić wzorzec, nadać ważność poruszonym problemom. Przykładem jest *Larum* – utwór kontaminujący tradycję ludowego lamentu –

utworu wyrażającego żalobę, ból wobec przeciwności losu oraz greckiego trenu. W stylistykę gatunku ludowego wpisuje się rozpoczynające utwór lamentacyjne zawrodożenie: „Biada, o, biada, wieczne biada...” Podobnie lamentacyjne, śpiewne zawrodożenie jest bardzo charakterystyczne dla wierszy Urszuli Koziół. Pojawia się np. w *Nadnagości*

Nie masz kto by mógł dzisiaj dachu mi odmówić
nie masz kto by nie wydać mógł
nie wskazać na mnie
nie masz kto by nie tropił

także w analizowanym wcześniej cyklu elegii:

dajcie mi płakać
dajcie mi brata płakać mojego.

Choć w takiej stematyzowanej formie lament już nie wystąpi, pojawi się w sposób implikowany, tematyzując zachowanie, które cechuje bliskich zmarłemu: „a mnie dozwólcie łzę”, „a ja niech żegnam”, „Do działu nie podzielone łzy zostały”. Wyrazy: „żał, łza, płacz” są – dowodzi Balcerzan – znakami metajęzykowymi gramatyki trenu. W tradycji polskiej – pisze badacz – utrwalił się zwyczaj zastępowania nazwy „tren” słowami takimi, jak właśnie „żał, płacz, czy lament”.²⁸ Reminiscencją antyczną jest także transformacja mitologicznego wątku Antygony grzebiącej braci. Na obie tradycje nakłada się romantyczna – rapsodu żalobnego, sytuującego się blisko Norwida i poprzez niego wtórnie aktualizującego ludowość:

Znały to pradawne. Włosy żalobnie wlokąc
dołem lub wykręcając palce, larum rozpętywały
w kołatki klaszcząc czyniły powinność.

Antyk i romantyzm spotykają się też w *Przedpowitanii* i *Apokalipsie przedświątojańskiej*. Utwór pierwszy jest uwspółcześnioną wersją mowy powitalnej – epibaterionu, drugi – nawiązuje do

²⁸ E. Balcerzan, *op. cit.*, s. 156.

apokalipsy św. Jana, wieszczu wizję przyszłości. *Przedpowitanie* to liryk–przemówienie, w którym pomiędzy nadawcą a odbiorcą zbiorowym zarysowuje się pewna „odległość” – dystans retoryczny, wynikający z przypisanej poecie funkcji społecznej:

Co ty z Szekspira pojdziesz, co z Homera
i czym ci będą dostojewskie mroki
człecze nadludzki?
Z martwych tworów wieży swojej jak spojrzysz wstecz
na przodków prochy?

Romantyczny stosunek do słowa implikuje konstrukcja podmiotu mówiącego jako bohatera romantycznego. Jego dominującym samopoczuciem jest obcość w świecie współczesnym. Temu światu podmiot przeciwstawia własne oceny i wartości. W *Apokalipsie przedświętojańskiej* profetycznie ostrzega:

A jeśli nawet będzie dzień następny
woda odmówi człowiekowi wody
ziemia odmówi człowiekowi ziemi sól soli
ludzkość się z ludzi wyzbędzie

Oba wiersze łączy romantyczne pojmowanie poety jako osoby o określonej funkcji społecznej wobec bieżących dziejów. I chociaż w *Przedpowitaniu* podmiot powie:

Jakkolwiek będzie, to będzie inaczej
a mnie nic po tym i nic mi do tego

– jest to tylko pozorna obojętność, której kłam zadają wcześniejsze słowa.

3. Archeteksty romantyczne i ludowe

Ludowość i romantyzm jako zespoły gatunkowych odniesień rzadko występują w postaci czystej. Zazwyczaj obie tradycje przenikają się, często też zostają przefiltrowane przez bliższy lub dalszy kontekst literacki. Tak na przykład we wspomnianym *Larum*

tym kontekstem staje się *Bema pamięci żałobny rapsod* Norwida.
Z kolei we fragmencie wiersza *Echo*

Śpij mała no śpij bo
przyjdą bladzi drwale
śpij mała no śpij bo
z kozikiem z kozikiem
poturla się echo malinowe w przetak
z przetoka wyskoczy naostrzony kot

słysząc nie tyle echo śpiewającej siostry, co pogłos kołysanki ze
usi Czechowicza:

siwe oczko śpij
bura burza od boru
i jak bór dudni piorun
rzucili na wodę złocisty kij

pogryzł deszcz widnokrąg
niedobry pies

W *Inwokacji* spotykają się aż trzy tradycje: antyk, romantyzm i ludowość. Utwór przypomina palimpsest, w którym „spod jednego tekstu tego samego pergaminu wyziera inny, którego ów późniejszy tekst nie przysłonił całkowicie, pozwalając mu miejscami prześwitywać”²⁹. *Inwokacja* to szczególny przypadek palimpsestu, powstały ze złożeń wielu nakładających się na siebie archetekstów. Warstwa najstarsza, z której zachowały się – mówiąc obrazowo – tylko najogólniejsze ramy oraz kształt wypowiedzi, to archetekst greckiej inwokacji. Jego ślady odnaleźć można w tytule, w drugiej osobie liczby mnogiej, w wołaczach, w formach rozkaznikowych czasowników. W krótkich, dobitnie wypowiedzianych zdaniach–wersach dominuje charakterystyczny dla inwokacji aspekt illokucyjny:

stójcie przy mnie
bądźcie we mnie

²⁹ G. Genette, *Palimpsesty*, op. cit., s. 363.

Wypowiedziana na wzór greckiej inwokacji prośba o towarzyszenie i opiekę nie jest jednak adresowana do bóstwa.

Biłgoraju
pajdo kraju
leśna ziemio stokorodna

– zwraca się podmiot. Przywołuje zgoła nie antycznego adresata i uruchamia łątwą do odczytania presupozycję, sytuującą wiersz w polu poetyckich idiomów Mickiewicza. W tym kontekście wyliczenia:

wąska Tanwio
sanno
płozo...

są realizacją Mickiewiczowskiego: „widzę i opisuję”. Prośba o „nieodprawianie w świat”, „na błędzenie nadaremne”, „w borykanie pyłne rdzawe” to esencjonalnie wypowiedziany i wspólny obu (hipo- i hipertekstowi) wyraz wiary w zbawczo-ocalającą moc „kraju lat dziecińczych”.

W wierszu Urszuli Koziół romantyczny akcent uległ jednak wyraźnemu przesunięciu. Romantyczne „ojczyzny łono” wyparła „pajda kraju”. Samo słowo „kraj” występujące równocześnie w dwóch kontekstach – w znaczeniu kontekstualnym i intertekstualnym, jest syllepsą.³⁰ Kontekst „pajdy”, „ziemi stokorodnej”, „sanny”, „płozy” *etc.* uruchamia najmłodszy i zarazem najbardziej czytelny archetekt – ludowej piosenki. O jej obecności w strukturze tekstu zaświadcza paralelizm syntaktyczny, występowanie rymów parzystych i wewnętrznych, inkantacyjność wypowiedzi. Nie ostatnia to jednak warstwa palimpsestowego zapisu. Wsłuchując się w rytm *Inwokacji*, usłyszeć można ukryty w krótkich

³⁰ O efekcie syllepsy, polegającym na tym, że to samo słowo występuje równocześnie w dwóch sensach w znaczeniu kontekstualnym i w znaczeniu intertekstualnym, pisze M. Riffaterre (cyt. za: G. Genette, *op. cit.*, s. 362.). Por. też uwagi M. Głowińskiego o dekontekstualizacji i rekontekstualizacji (*O intertekstualności*, *op. cit.*, s. 103).

wersach regularny, trocheiczny ośmiosylabowiec. Akcent niezmiennie trocheiczny, sprzężony z naturalnym w języku polskim akcentowaniem sprawia, że następuje zatarcie intonacji i wytworzenie niezwykle wysokiego poziomu rytmu. To już nie poezja, lecz skandowanie – „nie tyle przekaz, komunikat, ile manifestacja postawy emocjonalnej mówiącego”³¹. Zapis tekstu – paralelizm przechodzący w wyliczenie oraz jego prozodyjna, zbliżona do skansji organizacja i krótkość wersów zbliżają utwór do litanii. Wiersz okazuje się świecką litanią, w której trzy kulturowo różne idiomy o proveniencji modlitewnej spotykają się, tworząc swoisty *bricolage*, liryczny talizman.

moje lite krajobrazy
moje chude talizmany

– podsumuje poetka swoje wyznanie.

Najczęściej wśród składników ludowej stylizacji występuje śpiew. Ludowość nieodłącznie wiąże się z rytmem. „Elementy folkloru – stwierdza Urszula Koziół – odpoznaję w języku, w swojej obrzędowości niektórych wierszy, a przede wszystkim – w ich rytmie (wystarczy głośno przeczytać *Światłocień*, *Nadnagość*, *Kolędę*).³² Rytm ludowego tańca podskórnie przenika *Podchodzony*:

Wyprowadźcie mnie z miasta
porowate naparstki
hełmy palcom nadobne
oczepionej niewiastki

Chodzonego w czołganie
rozchodników rozwiednych
niech z i e l u n o powiodę
w rozminięcie z poprzednim.

Poetka wydobywa tkwiące w wierszu możliwości muzyczne poprzez regularną wersyfikację, powtórzenia i paralelizmy. Pieśnio-

³¹ A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1994, s. 151.

³² U. Koziół, *...do każdego wiersza uczyć się od nowa...*, op. cit., s. 33.

wość wyraża się tu w układzie wiersza, w ujęciach stylistyczno-kompozycyjnych, chwycie jednolitości. Tkwiące w tekście możliwości „muzyczne” są pozasemantycznym czynnikiem wiążącym, który staje się dominantą wypowiedzi.

Melos najpełniej realizuje się w gatunku pieśni i piosenki. Sygnały metatekstowe w tytułach takich wierszy jak: *Pieśń powitalna*, *Pieśń o pragnieniu*, *Piosenka*, *Bezsenna piosenka* zawierają nazwy wokalne, które wskazują na związki z ludową poezją meliczną, a także z XIX-wieczną liryką pieśniową.

Piosenka utkana jest z rytmu, osnuta wokół motywu przemijania. Uruchamia nie tylko ludowy, ale również romantyczny archetekt piosenki. Pobrzmiewa echem Mickiewiczowskiego liryku *Nad wodą wielką i czystą*. Harmonia przyrody i człowieka doznana we wspólnocie przemijania wypowiedziana zostaje w lekkiej, krótkiej formie, a każda zwrotka paralelnie powtarza motyw ruchu: „tańczy – śmiga – w podróży – w przemijaniu”. Występuje tu przypominająca sonet dwudzielność: dwie pierwsze zwrotki są opisem, dwie kolejne budują refleksję.

Równo rozłożone akcenty, rymy i paralelizmy w dwóch ostatnich zwrotkach tworzą narastający stopień rytmu zmierzającego do pointy, która zarazem podsumowuje i na nowo oświecla całość. W utworze brak retoryki i dramatyzmu. Ludową proveniencję zaświadcza analogia pomiędzy światem przyrody i człowieka:

Już głos piewika
cieniem błękitnym
tańczy w upale (...)

a ja w podróży
a ja bez pary

lub

w listku na wodzie
w płytkim obłoku

W zakresie motywów uderza podobieństwo do wspomnianego liryku *Nad wodą wielką i czystą*, w którym „deklaracja liryczna bu-

dowana w bezpośrednim usytuowaniu wobec obrazu stanowi przekształcenie zarysowanego przedstawienia, obraca się w kręgu przedmiotów, które ono zawiera: w niczym nie przekracza ich zasięgu, nie wprowadza nowych elementów, które mogłyby powodować niespoistość”³³. Utwór wiąże się genetycznie z liryką romantyczną, w której „dyrektywa zgodności między deklaracją liryczną a sferą wyglądów, wyzyskująca moment sytuacji, a oparta na funkcjonalnej równowadze znaczenia obydwu elementów, stanowi niezwykle istotną zasadę konstrukcyjną”³⁴.

Aktualizacją gatunku jest również *Bezsenna piosenka*. Regularność formy wyznacza tu refren oraz naprzemienny rytm 12- i 13-zgłoskowca, na którego tle wyróżniają się 11-sylabowe wersy ostatniej zwrotki. Całość dodatkowo rytmizują rymy konsonansowe, spajające oksytoniczne wyrazy w klauzuli wersów krótszych. Przeciwwagą dla tej regularności jest zatarcie rytmu poprzez graficzne rozbicie wersu. Całością rozwijaną w tonie pytań i wątpliwości rządzi gradacja eksplikowana *leitmotivem* refrenu:

po pierwszej strofie:	m o ż e już nie ma prawdziwego świata
po drugiej:	p e w n i e już nie ma prawdziwego świata
po trzeciej:	a w i ę c już nie ma prawdziwego świata

(podkr. MM)

I znów regularna konstrukcja wiersza: refreniczność, powtarzalność porządków intonacyjnych nakazuje umieścić go gdzieś na początku ciągu gatunkowego, blisko modelowego wzorca piosenki ludowej.

Wyraźny sygnał metatekstowy w tytule odsyłający do romantyczno-ludowego archetektu zawiera *Ballada o barchanowych babach*. Momenty bezpośrednio liryczne są w wierszu ograniczone do minimum, dopiero zakończenie przynosi konkluzję podmiotu. Wiersz jest typową poezją zdarzeniową, choć brak w nim charakterystycznej dla ballad fantastycznej fabuły. W opowieści o wę-

³³ M. Głowiński, *Poetyka Twórcy a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962, s. 57.

³⁴ *Ibidem*.

drowaniu barchanowych bab elementy treści fantastycznych przepłatają się z codziennością:

A co krok postąpiły wyrastały grzyby
takie sypkie już były i takie zgrzybiałe
i chyłkiem wywlekały przed korzenie chwastu
dokuczliwie zbyteczną i chodliwą starość

Elementy ludowe zawiera też świat przedstawiony wiersza. Metonimicznie nazwane tytułowe „baby” należą zarazem do kategorii bohaterów współtworzących świat fantazji poetyckiej autora *Dziejby leśnej*. Poziom stylistyczny ujawnia kolejne analogie: „zmartwiałe w sierpieniu, chyłkiem wywlekały przed korzenie chwastu dokuczliwie chodliwą i zbyteczną starość”. Występujące uduziwnienia językowe są ściśle związane z konstrukcją świata przedstawionego, stanowią jego słowny odpowiednik. Podobnie jak w balladach Leśmiana, tak i tu „balladowość mieści się najgłówniej w fantastyce słowotwórczej poety”³⁵.

4. Haiku

Badawczym uproszczeniem byłoby ograniczanie genologicznego rodowodu tej poezji do trzech formacji kulturowych, pomimo że są one najważniejsze i najbardziej gatunkowo płodne. Wśród gatunków najmłodszych, poświadczających fascynację kulturą Wschodu występuje haiku – gatunek poezji japońskiej powstały w XVII wieku. „Te krótkie, jednozdaniowe wiersze – wyjaśnia Urszula Koziół, mając na myśli *Pestki deszczu* – wynikają też z moich fascynacji wierszami Dalekiego Wschodu, myślę tu o starej poezji chińskiej i japońskiej.”³⁶ W jej twórczości, podobnie jak w innych polskich wersjach haiku, nie występują czyste realizacje gatunku. Poetka nie przestrzega sztywnej reguły for-

³⁵ Por. K. Wyka, *List do Jana Bugaja*, w: *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959, s. 88–89.

³⁶ U. Koziół w wywiadzie udzielonym W. Wiśniewskiemu, s. 131.

malnej, jaką jest rygor 17-zgłoskowca – w oryginale jednego wersu, w tłumaczeniach – trójwersowego zapisu o układzie sylab: 5+7+5. Zazwyczaj rozmiary sylabiczne wersów są dłuższe i typowe dla polskiego sylabika: 8, 9, 11, 13 lub dla hemistychów: 4, 5, 6, 7, 8. W tych rozmiarach poetka czuje się najlepiej, stąd jej haiku mają postać: 9+10+11, 14+7+6, 8+5+7, 4+9+8 *etc.* Innowacyjność wersyfikacyjna Urszuli Koziół sięga jeszcze głębiej, bo wśród jej stylizacji haiku występują utwory, które nie przestrzegają reguły kompozycyjnej trójwersowości. Miniatura:

napisać wiersz
wirujący jak taniec derwiszów
(„Nagłos” 1993, nr 12)

jest właśnie takim przykładem. Poetka podejmuje tu nie tylko dialog z formą, lecz także z kulturą orientalną. Zwrot „wirujący taniec derwiszów” świadczy o inspiracji motywami wschodnimi. Jeśli nawet ilość wersów przekracza trzy, tak jak w utworze:

zapach skoszonych traw
w nicnierobieniu
w gapieniu się na świat
jakie długie to życie
(*Zapach skoszonych traw...* WP 73)

który ma postać: 6+5+6+7, to też mieści się on w poetyce gantunku. Wyraża bowiem to, co stanowi jego istotę: jedność podmiotu i przedmiotu refleksji. Podobnie w wierszu:

moja dusza chętnie tutaj sprzymierza się z drzewem
z głosem ptaka i świerszcza
i z milczeniem mrówki
(*Moja dusza...* WP 79)

W haiku – podkreśla Aleksandra Olędzka-Frybesowa – między podmiotem a wycinkiem świata odbieranego zmysłami (...) przebiega więc nie abstrakcyjna i nie werbalizowana, ale odbywająca się bez słów, emocjonalna. W takim momencie, w takim płodnym zawie-

szeniu intelektu podmiot ogarnia – w błysku intuicji – całość bytu, jednocząc się z „duszą świata”.³⁷

I nawet gdy pojawiają się formy gramatyczne wskazujące na obecność podmiotu: czasownik w pierwszej osobie, zaimek osobowy (tak jak w cytowanym wcześniej utworze, tak jak w miniaturze zatytułowanej *W nagłym rozbłyśku milczenia...* Ż 21) – podmiot mówiący dyskretnie usuwa się. Tym, co dominuje, jest „skojarzenie obrazowo-refleksyjne, organizujące napięcie między przedstawionym konkretem a sugestią uogólnienia. Bliski detal spotyka się z odległym kosmosem. Formą tą rządzi nagłe olśnienie, »błysk«, iluminacja (*satori*), nie poprzedzone żadnym intelektualnym planem.”³⁸ W lapidarny sposób, w oszczędnych słowach wyrażone zostaje momentalne doznanie. Świat zbudowany ze spójnego obrazu znajduje harmonijne dopełnienie w refleksji:

ten lazurowy zimorodek
który tu jeszcze wczoraj umiał mnie pogodzić ze światem
nawet on
dziś opuścił te strony

(*Ten lazurowy zimorodek...* Ż 22)

Zjednoczenie podmiotu i świata w gatunku haiku dokonuje się zazwyczaj w opisach przyrody, często antropomorfizowanej: Pojawiają się charakterystyczne dla haiku krajobrazy, panteistyczne – obecne od początku w tej poezji – umiłowanie życia:

Otwórzmy okno
zaprosmy pestki deszczu
w słoneczną dynię twojego pokoju
(WRK 64)

Jedność człowieka z przyrodą ewokuje z jednej strony smutek związany z przemijaniem świata, z drugiej – afirmacyjny humor,

³⁷ A. Olędzka-Frybesowa, *Przeciw czemu protestują haiku*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 111.

³⁸ P. Michałowski, *Miniatury poetyckie w literaturze współczesnej*, „Polonistyka” 1993, nr 9, s. 522.

który sprawia, że na drugim biegunie smutku pojawia się żart. „Żart ten często polega na znajdowaniu piękna w brzydocie i codzienności, oraz na łączeniu nie pasujących obrazów, na znajdowaniu bogactwa wyrazu w słowach niemelodyjnych i mało poetyckich.”³⁹ W poezji Urszuli Koziół spotkać można wiele takich humorystycznych spostrzeżeń. Oto na przykład:

oko nieba
podkrążone wieloobłocznie
tego piło się tej nocy

(WP 74)

Albo:

księżyc jak haczyk
widocznie znów
niebo zagina na ciebie parol

(„Tygodnik Literacki” 1990, nr 3)

W tym ostatnim przypadku to już nie jest *satori* – nagłe olśnienie czy zrozumienie. Obecność pointy, gra skojarzeń i podtekstów, wieloznaczność uruchamia raczej intelektualną grę. Utwór umieścić można gdzieś na pograniczu japońskiego haiku i greckiego epigramatu.

5. Transformacje gatunkowe

Obok wzorcowych realizacji gatunku w twórczości Urszuli Koziół spotkać można takie, w których tytuł staje się pretekstem, a cały utwór polemiką z tradycyjnym modelem. Genologiczny szkielec stanowi pierwotny model sytuacji komunikacyjnej i związany z nim wątek tematyczny. Wiersz powstały na jego bazie nawiązuje do tradycji, aby ukazać niepodobieństwo, niemożność powtórzenia wzorca.⁴⁰

³⁹ A. Zuławski-Umeda wstęp do: *Haiku*, Wrocław 1982, s. 8.

⁴⁰ Analogiczną sytuację omawia w kontekście psalmów T. Nowaka Z. Jarośniński (*Kształt współczesnego wiersza*, w: *Postacie poezji...*, op. cit., s. 157).

W *Kołędzie* (SP 43) tylko tytuł i motyw nowo narodzonego, położonego w sianie, stroficzność i obecność kołédowego cytatu pozwalają na gatunkową identyfikację. Wiersz inkorporuje świecki gatunek kołysanki, wywołując napięcie między „świeckością” a „sakralnością”. Schemat kołedy wykorzystany został do wyrażenia treści dalekich od kołédowych śpiewów. Dużo więcej łączy utwór z kulturowymi transformacjami gatunku. *Kołęda* wydaje się dialogiem z analogicznie zatytułowanym wierszem Stanisława Grochowiaka. Wierszem, który zdaniem badaczy „swoją emocjonalną wyrazistość czerpie z okrutnego zaprzeczenia wyobrażeniom przekazywanym przez tradycję religijną i literacką”⁴¹. Bardzo podobnie śpiewał *Nowo narodzonemu* także Tadeusz Gajcy w kołędzie, w której narodziny stają się prefiguracją cierpienia, oznaczają wtrącenie w chaos i rozpoczęcie drogi ku śmierci:

Lulajże w powrozie, lulajże na haku,
niech się wyśni obrus biały i błyszcząca jodła.⁴²

Podobnie w wierszu Urszuli Kozioł archetektst kołedy to tylko pretekst, aby wypowiedzieć prawdę o kruchości ludzkiego istnienia, podległego śmierci, wojnie i cywilizacyjnej zagładzie:

A my z szopy do szopy
a my cośmy widzieli
tego w żłobie na sianie
tego w sośnie do ziemi
tego z nosem do gazu
wybranego promieniem

Tak jak u Gajcego i Grochowiaka utwór jest przykładem „manipulacji na micie”⁴³. Aktualizując motyw bożonarodzeniowy, poetka kompromituje współczesność, weryfikuje historię, obrazu-

⁴¹ A. Okopień-Sławińska, *Czytamy utwory współczesne*, pod red. T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej, J. Sławińskiego, Warszawa 1967, s. 72.

⁴² Ten wiersz i inne utwory kołédowe Gajcego omawia S. Bereś, wstęp do: T. Gajcy, *Wybór poezji. Misterium niedzielne*, Wrocław 1992, s. XLV–XLVI.

⁴³ Por. A. Stankowska, *Kołęda folklorystyczna i literacka. Zarys poetyki*, „Ruch Literacki” 1995, nr 1, s. 11.

je kryzys wiary w teodyceę. Motyw bożonarodzeniowy ulega desakralizacji zarówno poprzez wprowadzenie w kontekst kultów pierwotnych („W uroczysko kolędy wieczne węże zwołajmy...”), jak i w krąg mitów („objawna znakiem Wenus solną pianą zawadzi...”) Zaadaptowany do przedstawienia lirycznej wizji współczesnego świata stał się parabolą; weryfikacją historii, *quasi*-kolędą. Dlatego nie można inaczej, jak tylko ironicznie, a nawet szyderczo zinterpretować zamykającego wiersz cytatu: „chwała na wysokościach pokój na ziemi”. „Manipulacja na mi-cie” posuwa się tu aż do granic bluźnierstwa.

Podobnie utwory *Psalm* (WRK 41), *Legenda gołębia* (WW 24), *Bajka* (GK 16) wyróżnione zostały tytułem, który staje się gatunkowym nakazem czytania według określonego wzoru. Jednak, jak się okazuje, i w tych przypadkach sygnał metatekstowy jest tylko aluzją pozbawioną konsekwencji kompozycyjno-treściowych. W konstrukcji utworów następuje wyraźna zmiana skodyfikowanych paradygmatów archetektu.

Legenda gołębia (WW 24) to wiersz, którego odczytanie jest wyraźnie alegoryczne. Z legendą wiąże utwór fabularność, sytuacyjność liryki. Literackość poświadcza regularna strofika, rymy. Tradycyjna forma, podobnie jak tytuł, ma walory interpretacyjne, pełni funkcję języka ezopowego. Natomiast w *Psalmie* (WRK 41) nastąpiło całkowite odwrócenie paradygmatu i przemienienie pieśni religijnej w świecką pieśń miłosną. Wiersz należałoby umieścić gdzieś na peryferiach ciągu gatunkowego, w miejscu, gdzie pamięć gatunku wyraża już tylko egzystencjalna problematyka, biblijny patos stylu.

Bajka (GK 10) reprezentuje grupę utworów, w których świat wątków i obrazów podporządkowany został logice baśni. Utwór rozpoczyna się stereotypowo: „Był sobie pan i komuś była dziewczyna”, a kończy nieoczekiwanie: „Pan nigdy nie był nikomu, ona sobie nigdy nie była”. I choć pozornie taka pointa mogłaby się wydawać ucięciem dyskusji, rezygnacją z podjętego schematu, to pozwala też na inną interpretację, której wykładnia znajduje się w odwróconych zaimkach. Ich powtórzenie i zamiana pozwalają odgadnąć, jakie naprawdę było zakończenie tej wcale nie bajki. Morał pozostaje domyślny.

Elementy współtworzące paradygmat baśni wystąpią także w wierszach: *Od pewnego czasu...* (WW 177) i *W kawiarni* (Z 37), *I znów dzień...* (Z 79), *Zniecierpliwienie* (Z 41), *Straszna bajka* (WP 38). We wszystkich przypadkach baśniowy motyw wprowadzony zostaje w kontekst realnej rzeczywistości podmiotu. Metaforycznie oświetla jego sytuację. *Od pewnego czasu...* (WW 177) to transformacja bajki w liryczne wyznanie strachu przed zbliżającą się starością. Inną treść niesie *W kawiarni* (Z 37):

Ledwo siadłam nad pucharkiem lodów
weszła ta żmijka
z niewinną miną gąski

jej czujny pyszczek
łasy informacji na wynos
już-już zakolebał w moją stronę

gdy w samą porę
udało mi się przekręcić czarodziejski pierścień

i sama przemieniłam się w sopel.

Nieoczekiwane, cudowne zakończenie i zarazem wybawienie na wzór *deus ex machina* dokonuje się za sprawą baśniowego pierścienia, jedyne go niemetaforycznego i niewytłumaczalnego w racjonalnym porządku rzeczywistości elementu świata przedstawionego. Opisane wydarzenia rozgrywają się bowiem cały czas w dwóch planach – realnym i baśniowym. Ostateczny, cudowny efekt – sopel lodu to składnik dwóch pól semantycznych i dwóch planów znaczeniowych: literalnego, i metaforycznego. Pierwszy należy do grupy określeń takich jak: „chłodne spojrzenie”, „zimne serce”, „serce jak lód” *etc.* Drugi daje się wytłumaczyć w logice świata baśni. Podobnie podwójną konotację posiadają pozostałe elementy świata przedstawionego: pucharek lodów, zdrobnienia – gąska, żmijka, minka, pyszczek oraz skontaminowany z alegorycznych i łatwych do odczytania baśniowych postaci żmii, lisa i gąski obraz bohatera negatywnego. Baśniowy kostium potęguje wymowę całości, staje się narzędziem pomysłowego konceptu. Kulminacją baśniowych przeobrażeń jest *Straszna baj-*

ka (WP 38). Podmiot samookreśla się poprzez metamorfozy w „córkę kanibala”, „siostrę wilkołaka”, „wieczną Meluzynę”. Powtórzenia, rymy i skandowany rytm wiersza ewokują poetykę czarów, a nagromadzone rekwizyty potęgują nastrój grozy.

Nie zawsze „baśniowe myślenie” związane jest z przeżyciem pozytywnym. W *Zniecierpliwieniu* (Ż 41) cienisty stres przyrównany został do lasu braci Grimm. Podobnie baśniowy rekwizyt nie zawsze posiada taką cudowną moc. Bywa, że staje się rzeczą bezużyteczną, a nawet uciążliwą:

albo raczej żyjesz w tej przeklętej
czapce-niewidce
która z powodu niejasnej winy
– już na zawsze
przyrosła ci do głowy

Także magiczne gesty nie są w stanie odmienić rzeczywistości: starej pani – *alter ego* podmiotu z wiersza *Od pewnego czasu...* (WW 177) nie zatrzymuje rzucony za siebie grzebień, lusterko, ani czarodziejskie zaklęcia. Treść wierszy obnaża bezużyteczność baśniowego paradygmatu.

6. Gatunkopodobne formy wypowiedzi

Tradycyjny zestaw konwencji gatunkowych – literacko utrwalonych archetektów to tylko jeden zespół odniesień. Drugi stanowią formy wypowiedzi funkcjonujące poza literackim systemem komunikacji, mające swe źródło w bogatej sferze wypowiedzi naukowych, dziennikarskich, użytkowych oraz w mowie potocznej. Archetektami są tu odpowiednio: wzorce wypowiedzi, takie jak traktat, wywód, opis; gatunki dziennikarskie; teksty użytkowe oraz utrwalone w obyczaju zachowania językowe.⁴⁴

⁴⁴ Takie gatunkopodobne wypowiedzi umieszcza Balcerzan w ramach wariantu postromantycznego modelu sytuacji komunikacyjnej (E. Balcerzan, *op. cit.*, s. 162). Por. również uwagi M. Głowińskiego, *Poetyka wobec tekstów nie-literackich*, w: *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.

„Nie ma przepaści – dowodzi Todorov – między literaturą a tym, co nią nie jest.”⁴⁵ W przypadku zachowań językowych można mówić o skodyfikowanych istniejących na wzór gatunków literackich sposobach mówienia. Według badacza wszystkie gatunki literackie biorą początek z ludzkiej mowy, kodyfikując właściwości wypowiedzi bądź przekształcając i amplifikując akty mówienia. Istnieją jednak zachowania literacko nie utrwalone, zapisane nie w poetykach opisowych, lecz w normatywnych *savoir-vivre’ach* lub istniejące tylko w niesformułowanej świadomości społecznej. Z pewnością należą tu formuły powitania, pożegnania, przeprosin *etc.*, a utwór literacki staje się mniej lub bardziej przetworzonym odbiciem jakiegoś rodzaju komunikatu nieliterackiego, nawiązaniem do idiomu konwersacyjnego, w którym kryterium ukształtowania wypowiedzi jest sytuacja komunikacyjna. Przykładem wykorzystania takiego archetektu jest *Pożegnanie przyjaciela* (Ż 29).

Przyjacielu
umierasz nie w porę
spieszę się do dentysty
nie zdążę na bal...

– skarży się podmiot. Sytuacja rozmowy z bohaterem nieobecnym charakterystyczna dla modelu pieśni żałobnej nasuwa skojarzenia z poetyką trenu. Jednak utwór tylko pozornie poświęcony jest pamięci zmarłego. Następuje tu dekonstrukcja sytuacji trenu. *Pożegnanie przyjaciela* to raczej liryczne zdziwienie, zaskoczenie śmiercią. Nie żal, a raczej bolesny wyrzut. Wypowiedź jest więc zapisem bólu rozstania, tematyzuje stan podmiotu, który nie potrafi się odnaleźć w nowej sytuacji:

Jeszcze wczoraj upierałeś się ze śmiechem
że mam za ciężką torbę (...)
a dziś mnie tu bez słowa zostawiasz na drodze
z kufrem pamięci o podwójnych dnach.

⁴⁵ T. Todorov, *O pochodzeniu gatunków*, przeł. A. W. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3, s. 321.

W dużej ilości utworów odnaleźć można obecność dziecięcych idiomów wypowiedzi, form utrwalonych w zabawie: wyliczanek, rymowanek. Tak na przykład dziecięce zaklepywanie wplecione zostaje w tkankę wiersza *Z przyrody* (LO 42):

...Ptak
zaklepuje powietrze
– zajęte.
– Wody czyje
– zajęte.
– Światło? Kamień?

Reminiscencje dziecięcych zabaw i wyliczanek słychać w poematach:

Koło młyńskie
za cztery reńskie
koło nam się połamało
cztery reńskie kosztowało
a my wszyscy bęc!

(*W rytmie słońca* WRS 24)

Sama autorka świadoma zapożyczeń ujmuje cytat w cudzysłów i nazywa „grzeczną zabawą pod opieką anioła stróża”.

6.1 Archeteksty magiczne

Osobną grupę utworów stanowią wypowiedzi, w których pojawia się stylizacja na język zaklęć, magicznych formuł, zamawiań. Należą tu takie wiersze, jak: *Sprzed wiosny* (WRK 15), *W rytmie korzeni* (WRK 17), *Largo* (Ż 89), *Skazy znaków* (SP 32). Aktualizowany model magiczny jest typem wypowiedzi, w którym wyraża się pragnienie kreacyjnej mocy słowa i romantyczna wiara w boskość poezji. Według romantyków prapoezja stanowiła słowo objawione, wspólne całej ludzkości. Związana z wierzeniami ludowymi, z odwiecznie przestrzeganą tajną wiedzą czarodziejów–poetów pierwotnych, z najstarszą poezją zaklęć, zamawiań, uroków, wróżb, egzorcyzmów stanowiła miejsce pośrednie pomiędzy rzeczywistością a snem. Można zauważyć, że „od cza-

sów Rimbaude'a i Mallarmégo liryka nowoczesna coraz bardziej zbliża się do magii językowej⁴⁶. Dla neoklasycysty Paula Valéry'ego tworzenie poezji oznaczało przenikanie do najgłębszych warstw mowy, do prazłóży, gdzie niegdyś powstawały formuły czarów i zaklęć, a formuła magiczna była „najpotężniejszym atrybutem poezji pierwotnej”⁴⁷. Wskrzeszając ją, Urszula Koziół sprawia, że poetyckie wypowiedzanie jest aktem lokucji i illokucji zarazem. Rdzeniem wiersza bywa prośba, nakaz, rozkaz.

Funkcja magiczna, którą uruchamia poetka, powołuje do istnienia dwa typy wypowiedzi. Pierwszy wykorzystuje magię „na użytek własny”, drugi – nawiązuje do mitów i marzeń sennych, stanowi rodzaj magii obrzędowej. W pierwszym przypadku funkcja magiczna dochodzi do głosu poprzez stylizację na język magicznych formuł, poprzez wykrzyknienia w trybie rozkazującym i formy bezosobowe: „niech, niechaj”. Język magiczny wspierają zachowania, gesty i magiczne myślenie. Performatywy wyrażają pragnienie ingerencji w rytm natury, są próbą odwrócenia porządku dnia i nocy:

Nie mijaj ranku
zatrzymaj swe ptaki...
jeszcze się zdążysz naobracać w czasie
(*Nie mijaj ranku...* LO 12)

Słońce już prawie pogrążyło się w mroku
ale zdążyłam je zawrócić ku wschodowi
niech ten dzień albo nie mija
albo niech się staje od nowa
(*Nagi wiersz* PS 55)

Niekiedy w wierszach Urszuli Koziół pojawiają się baśniowe rekwizyty, przedmioty w funkcji apotropaicznej: czarodziejski pierścień, cudowny grzebień, czapka niewidka, tajemnicze człapy.

⁴⁶ H. Friedrich, *Liryka europejska XX wieku*, w: *Struktura nowoczesnej liryki*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 251.

⁴⁷ P. Valéry, *Mawiałem czasem do Stefana Mallarmégo*, przeł. D. Eska, w: *Lista słowa*, op. cit., s. 190.

Cudowne przemiany, które dokonują się za ich sprawą, uruchamiają poetykę dziecięcej baśni. Magiczne działanie zazwyczaj służy ucieczce i wszelkim jej odmianom: wywinieciu się, wymknieniu, zniknięciu. Czarodziejski pierścień pomaga przemienić się w sople lodu i uniknąć niepożądanego towarzystwa, cudowny grzebień i lusterko mają zatrzymać pogoń starej pani, człapy pozwalają umknąć pogoni. Nie zawsze jednak czary działają, nieraz okazują się bezużyteczne, nieraz też obracają się przeciwko człowiekowi. Na przykład czapka niewidka może się okazać czapką przekłętą, która „z powodu niejasnej winy / już na zawsze przyrośla ci do głowy” (*I znów dzień* Ż 79).

Magia stosowana „na użytek własny” służy „zażegnaniu ciemności zaklęciem zmyślonym na poczekaniu...” (*Marcowa chmura...* PS 60), pomaga okiełznać lęk, słabość i samotność. Podobną funkcję pełnią magiczne zamawiania w wierszach Józefa Czechowicza, Kazimierzy Iłakowiczówny, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.⁴⁸ Najbardziej zbliżoną do poezji Urszuli Kozioł poetykę zaklęcia praktykował Rafał Wojaczek. W jego wierszach pisanie było gestem magicznym, przejawem „świadomości magicznej”. Słowo, wypowiedź, wiersz stawały się rodzajem obrzędu. Także dla Urszuli Kozioł pisanie to stwarzanie rzeczywistości wirtualnej, podległej tylko woli poety. „Niech wreszcie zaczniesz działać się słowo” (*Largo* Ż 79) – nakazuje poetka, tęskniąc za romantycznym słowem–czynem, które zmieni porządek społeczny i przywróci sprawiedliwość. Słowo to także zasada porządkująca i tłumacząca istnienie świata. W *Głosie: pod okiem nieba* (WRS 21) i w *Boskim dylemacie* (WP 58) „perswazja autoteliczna” jest rodzajem autoterapii, ucieczką w świat słów; sposobem istnienia, w którym rzeczywistość zostaje okiełznana właśnie za pomocą słowa („o słowo słowo / widmowa powłoko / wypłyn na falach prawdopodobieństwa”, *Boski dylemat* WP 58).

⁴⁸ Maria Pawlikowska-Jasnorzewska dużo częściej niż Urszula Kozioł stosuje motywy czarodziejskie w magii miłosnej, głównie w tomach *Paryż* (1929) i *Profil białej damy* (1930).

W drugiej odmianie wypowiedzi magicznej funkcja zaklinająca przejawia się poprzez archaizację języka, obrzędowość i misteryjność. W wierszach ma miejsce odnowienie świadomości mitycznej i myślenia magicznego. Zastosowanie poetyki formuły magicznej w tej właśnie funkcji zaobserwować można u poetów chłopskiego pochodzenia, takich jak: Stanisław Skoneczny, Stanisław Piętaś, Tadeusz Nowak. „Mniej nasycona elementami folklorystycznymi wydaje się liryka Urszuli Koziół – zauważa Tadeusz Kłak – tym bardziej, że poetka ta nie rekonstruuje żadnych zdarzeń przekazywanych przez ludową tradycję, nie nawiązuje do sytuacji obrzędowych.”⁴⁹ Rzeczywiście, pisarstwo Urszuli Koziół nie posiada proveniencji ludowej, ani tym bardziej folklorystycznej. Sięgając do gestów i formuł zapożyczonych z kultury ludowej, poetka wplata w swoją magiczną wypowiedź słowa z języków obcych, wyliczenia (nagromadzenia podobnie brzmiących wyrazów), stosuje staropolską stylizację. Odwołuje się nie tyle do ludowych, co do pierwotnych wierzeń i praktyk. Elementy folklorystyczne stanowią dla niej część tradycji starszej, przywołują rzeczywistość mityczną.⁵⁰ Rzeczywistość o podwójnym znaczeniu, bowiem dokonuje się tu powrót do raju, do świata pierwotnej jedności. Obrzęd jest aktem porządkującym, który ujmuje chaos codzienności w mityczne wzory, powtarza mityczny akt uporządkowania świata, oswaja kosmiczne żywioły i pozwala powrócić do rytmu natury. Nerwowemu życiu nadaje równy puls. W utworach tego typu podmiot liryczny kreuje się na mędrca-nauczyciela, proroka. Jego wypo-

⁴⁹ T. Kłak, *O współczesnej poezji magicznej*, w: *Reporter róż. Studia i szkice literackie*, Katowice 1978, s. 309

⁵⁰ Model człowieka pierwotnego osadzonego w sferze archetypów charakterystycznych dla ludowej wyobraźni, który pojawia się w twórczości Urszuli Koziół, łączy ją z koncepcją człowieka u Leśmiana, Ożoga, Nowaka. „Te dążenia – pisze C. Rowiński – znajdowały pewne analogie w naukowych koncepcjach antropologów i etnologii II poł. XIX stulecia. Cała angielska szkoła antropologiczna, od E. B. Tylora i Frazera aż po Andrew Lanaga poszukiwała poza przejawami folkloru jakiegoś człowieka pierwotnego, który był podstawą człowieka w ogóle” (*Ludowe Źródła Leśmianowskiej koncepcji człowieka*, w: *Człowiek i świat w poezji Leśmiana*, Warszawa 1982, s. 57).

wiedzi towarzyszy podniosły styl, wykorzystujący bezokoliczniki i czasowniki trybu rozkazującego. Następuje charakterystyczne „uwznioślenie przedmiotu”.

Na poetyce zaklęcia oparła Urszula Koziół wiersz *Skazy znaków* (SP 32).⁵¹ Patoś wypowiedzi wyraża tu styl podniosły orzeczeń kategorycznych. Zażegnrywanie opiera się na wyliczeniu, na anaforze. „Ja” liryczne – czarownica – wzywa żywioły, wykorzystuje magiczne znaczenie liczby cztery, powtarza formuły zaklęcia. W *Skazach znaków*, będących, jak pokazuje Trznadel, „egzorcyzmowaniem groźby zagłady nuklearnej”⁵², obrazowaniu magicznemu towarzyszy kompresja czasu. Wiersz staje się syntezą ludzkich dziejów. Słowa–klucze związane z poetyką żywiołów określają materię świata. Są to słowa obciążone archetypicznym znaczeniem, które pozwalają na kontynuowanie więzi międzyludzkiej, na łączność przeszłości i teraźniejszości. Model życia, który proponuje Urszula Koziół w tym wierszu, zsynchronizowany z życiem przyrody i rytmem natury, będący odwzorowaniem rytmu życia, polega na powtarzaniu pewnych czynności bez uświadamiania sobie ich sensu. Służy temu właśnie poetyka zaklęć, magicznych powtórzeń. Cały utwór staje się

próbą odrodzenia jakiegoś jednego, szczególnie ważnego gatunku, który oderwawszy się od dawnych wierzeń i obyczajów zatracił wyrazistość. Nie można wskrzesić ani obyczajów, ani wierzeń – pisze Szymański – można jednak spróbować odrodzenia mitu. Mit jako model rzeczywistości pozaliterackiej, stwarzając pozór tej rzeczywistości daje szansę powtórnego zaistnienia światów umarłych, w których umarły gatunek odzyska swą moc.⁵³

W podobnym celu przywołuje poetka w swoich wierszach inne motywy: obrzędu świętojańskiego, archaicznego kultu akwaticznego, kultu Matki–Ziemi i jedności plemiennej.

⁵¹ Ten wiersz szczegółowo analizuje W. P. Szymański (*Urszula Koziół. „Skazy znaków” [analiza]*, „Poezja” 1972, nr 4, s. 68–76). Por. także uwagi T. Klaka, *O współczesnej poezji magicznej*, s. 318–319.

⁵² J. Trznadel, „...powtórzę ciebie dalej...”, w: *Róże trzecie. Szkice o poezji współczesnej*, Warszawa 1966, s. 269.

⁵³ E. Balcerzan, *Sytuacje gatunków...*, op. cit., s. 158.

6.2 Archeteksty naukowe

Sferę archetektów naukowych eksploatują głównie utwory pochodzące z *Listy obecności: Próba opisu ciał niezidentyfikowanych* (LO 27), *Opis rośliny pnącej* (LO 53), *Formy niekolorowe* (LO 50), *Ziemia pojmiana do dna* (LO 51) oraz *Z rozmów o deszczu* (WW 179). W wierszach tych Urszula Koziół mnoży pytania egzystencjalne, w tkanę poetycką wplata naukowy opis, filozoficzne dociekanie. Jej liryka wykorzystuje formuły filozoficzne, naukowe dowodzenie, *quasi*-naukową precyzję określeń. Manifestuje poznawczą i filozoficzną postawę wobec rzeczywistości. W tych wypowiedziach dominuje przedmiotowość i związane z nią zwiększenie poznawczo-denotatywnej funkcji języka. Wiersze odwołują się do doświadczeń nauki współczesnej, formułują spostrzeżenia z pogranicza biologii, psychologii i filozofii. Towarzyszy temu leksyka związana ze współczesną terminologią naukową, najczęściej biologiczną, chemiczną, filozoficzną.

Jest bowiem więcej w dzisiejszym pocie badacza niż kapłana – dowodzi poetka w artykule opublikowanym na łamach „Odry” – Poeta dzisiaj chciałby bardziej objawiać nam się w białym kitlu wśród retort – niekiedy nazbyt sterylnych – niż z różdżką, czy liściem laurowym na skroni.⁵⁴

Poetycką intuicję wrocławskiej autorki potwierdzają opinie badaczy literatury, którzy dostrzegają, że we współczesnej poezji „coraz częstsza staje się stylizacja na obserwację uczonego, na pozornie beznamiętny opis naukowy, na logikę wnioskowania zmierzającego ku stwierdzeniu faktów istotnie lub pozornie obiektywnych”⁵⁵.

Filozoficzny model wypowiedzi charakteryzuje odejście od emotywności. Dominantą staje się funkcja denotatywno-poznaw-

⁵⁴ U. Koziół, *Niepokój otoczenia*, op. cit., s. 51–52.

⁵⁵ Cz. Zgorzelski, *Ku czemu zmierza poezja naszej doby*, w: *Od oświecenia ku romantyzmowi i współczesności*, Kraków 1978, s. 340. Podobne uwagi wypowiada Z. Jarosiński (*Wypowiedź poety współczesnego*, w: *Postacie poezji...*, op. cit., s. 167–170).

cza i metajęzykowa. Podmiot „definicji” to *homo philosophus*, który realizuje ambicje filozoficzno-poznawcze, a jego wypowiedź cechuje pozorny antyliryzm. Najważniejszy jest intelektualny walor wypowiedzi. Wśród jej wierszy „filozoficzne definicje”, których bohaterami są konkretne sfery rzeczywistości, stanowią najliczniejszą grupę utworów. „Antypoetycka” konstrukcja monologu lirycznego opiera się na naukowym trybie wywodu. Wypowiedź jest stylizacją na obserwację uczzonego, pozornie beznamiętny opis naukowy, a skojarzenia metaforyczne „częściej wiodą ku powiązaniom dwu różnych sfer rzeczywistości w oparciu o zbliżenia w zakresie sensu, funkcji czy znaczenia kojarzonych ze sobą zjawisk”⁵⁶. Metafora „obrazowa” przekształca się w metaforę interpretacyjną. Funkcja obrazowo-imitacyjna i nastrojowa zostaje zastąpiona przez poetyckie poznanie, które wydobywa odkrywczwe sensy skojarzeń.

Wśród definicji wyróżnić można trzy typy tekstów: definicje – koncepty (5.3.1), definicje formułowane w postaci pytań (5.3.2) i definicje właściwe (5.3.3).

6.2.1 Pytania–koncepty

W postaci pytań–konceptów zapisane zostały najwcześniejsze wiersze z *Gumowych klocków*, takie jak: *Odbicie wodne*, *Pregierz*. *Dama z wachlarzem*. *Maciejka*, *Słonecznik*, *Biały motyl*, *Stuk, stuk, stuk...* Utwory mieszczą się w obszarze tradycyjnej liryki przedstawiającej i liryki aforyzmu, a ich obecność potwierdza związki poezji Urszuli Kozioł z poetyką barokową.

Metr wierszy opiera się zazwyczaj na tradycyjnych wzorcach rytmu sylabicznego i sylabotonicznego. Konstrukcję cechuje zwartość, klarowność. Wypowiedź konsekwentnie rozwija się ku poincie, która odgrywa tu rolę dominującą. Tak np. zaskoczeniem, cełnym domknięciem wywodu zbudowanego na zasadzie gradacji jest pointa w wierszu *Słonecznik* (GK 11):

⁵⁶ Cz. Zgorzelski, *Ku czemu zmierza poezja naszej doby?...*, op. cit., s. 341.

Słonecznik górujący nad całym ogrodem
słońcu w oczy zagląda twarzą krągłą, tłustą
jakby czekał rozkazów, był gotów do usług
więc syty i pogodny
Cóż, ma olej w głowie.

Podobnie celna pointa zamyka wiersze *Stopniowanie drzewa* (WRK 10) i *Najciszej* (WRK 65). Ten ostatni ma tryb wywodu:

szu
szu
szu
tak osuwa się tynk
z milczenia
tak osuwa się liść
z zieleni

najciszej
spada włos z głowy człowieka.

Gradacja obejmuje nie tyle narastanie wywodu, co zjawiska. Prawda o tym, że „najciszej spada włos z głowy człowieka”, przygotowana została przez hierarchicznie uporządkowane metafory: tynku osuwającego się z milczenia, liścia osuwającego się z zieleni. Trójstopniowość monologu lirycznego poprzedza trzykrotne powtórzenie onomatopeicznego „szu” w trzech pierwszych wersach. Podobną konstrukcję ma wiersz *Tysiąc i jedna noc* (GK 5), choć trójdzielna kompozycja zapowiada tu już nowy typ formułowania i nowy rodzaj konceptu, opartego na porównaniu. Układanie gumowych klocków, a następnie bawienie się słowami zostało zestawione z zachowaniem Szeherazady. Łączy je ten sam sposób na przeżycie. Podobnie dzieje się w wierszu *Wokół liścia* (WRK 47), opartym na analogii losów liścia i świata, w *Próbie wyjaśnienia* (SP 7), gdzie poeta porównany został do łowcy, unoszącego zabłądzoną zwierzyńnię. Konceptyzm stylu

w utworach prawdziwie poetyckich – zauważa Zgorzelski – nie jest to ani przejaw kokieterii stylistycznej, ani wyraz ekscentryczności widzenia autorskiego. To rezultat skrótowego docierania do sensu

ta co z kroplą człowieczego potu –
strachu ta...

Nagromadzenie apozycji, zwleknięcie z podaniem rozwiązania stanowi tu dodatkowo czynnik retardacyjny, pełni funkcję gradacyjną i obrazotwórczą. Nasuwa skojarzenia z barokową ikonicznością stylu.

Odmianą stylu peryfrastycznego jest wiersz–zagadka, przypominający niektóre zgadywanki dla dzieci:

Wieczny tułacz jest od niej młodszy o miliardy lat.
Syzyf zwilżył nią wargi
Wraz z potem Prometeusza zbiegła ze skały...
(Z rozmów o deszczu WW 179)

Mowa o... kropli deszczu, a wiersz–zagadka poprzez ciąg peryfrastycznych definicji zmierza do zaskakującej pointy. Podobnie jak w liryku Szyborskiej zatytułowanym *Woda*, kropla deszczu – zawsze ta sama – uczestniczy w wiecznej przemianie świata, jest mikrokosmosem, który istnieje poza czasem i przestrzenią, jej genealogia łączy przeszłość i teraźniejszość, wieczną zmienność i trwanie. „Kropla deszczu w wierszu Szyborskiej – pisze Szymański – przypisana wyobraźnią poetki do różnego czasu i różnej przestrzeni, staje się chyba wyraźniej niczym więcej, jak właśnie metaforą Bergsonowskiego ruchu.”⁶⁰ Także u Urszuli Kozioł czas – zamknięty w kropli wody – jest jednym „teraz”. Funkcje i sposoby istnienia wody składają się na esencjalną historię cywilizacji.

Wśród utworów–zagadek spotkać można konstrukcje oparte na technice negacyjnego określania: „jaki nikt szedł nie szedł tędy / o czym chciał nie chciał pamiętać / co ci mógł nie mógł przekazać” (*Miedzy pustką a pustką* WRS 46); „Bliski daleki znajomy nieznajomy mój” (*W przeciągu chwili* WRS 47); „nie ja / nie tym wąwozem / nie do tej rzeczulki” (*Skorupka znaleziona w wąwozie w Norchii* WW 185). Enigmatyczny styl wypowiedzi sprawia, że

⁶⁰ W. P. Szymański, *W stronę poznania. Outsiderzy i słowiarze*, Wrocław 1973, s. 335.

oscyluje ona pomiędzy stwierdzaniem i równoczesnym zaprzeczeniem. Rodzi się gra pojęć osiągnięta przez oksymoroniczne sformułowania, będące odpowiednikami przekonania o ambivalencji bytu i niebytu. Sytuacja zawieszenia pomiędzy sprzecznościami zdradza cechy myślenia dialektycznego; każda akcja, każdy stan, każde dążenie zawiera w sobie swoje przeciwieństwo.

Jeszcze innym chwytem poetyckim jest operowanie alegorią. Wypowiedziane parabolicznie prawdy istnieją wówczas w domysłnej sferze znaczeń ukrytych. Ich sens zazwyczaj bywa łatwo czytelny, dotyczy sfery zachowań społeczno-politycznych. Ironicznie brzmiące przewrotne „dobre rady”, wskazówki „poprawnych” politycznie zachowań odnaleźć można w wierszach: *Opis rośliny pnącej* (LO 53), *Przepis na danie mięsne* (WRK 11), *Harce po bieli* (LO 25) i *Łowy na oblubienicę* (LO 49). O ile wykładnia tych dwóch ostatnich utworów pozostaje sprawą otwartą, o tyle bardzo czytelną parabolą jest *Z gazetowej podróży...* (Ż 36), *Ucieczka z Egiptu* (WRK 8), *Legenda gołębia* (Ww 24). Język poetycki urasta tu do rangi języka ezopowego. Niekiedy alegoria współistnieje z metaforycznym sposobem wypowiadania sensu. Tak dzieje się w wierszach: *Kontemplacja* (SP 25), *Podróż* (GK 9), *Ballada o barchanowych babach* (WRK 25).

6.2.2 Definicje–pytania

Definicje–pytania obejmują typ utworów reprezentatywnych dla poezji współczesnej, które Czesław Zgorzelski scharakteryzował jako

wypowiedzi w kategoriach refleksyjności poszukującej, rozwijanej w tonie pytań i niepewności; z kontemplacyjnego wnikania w przedmiot wiodące swój wątek ku wątpliwościom i zamyśleniom. Wypowiedzi otwarte ku zarysowującym się problemom, zatrzymane w biegu pytań o sprawy dalekie od rozwiązania. Byłyby może elegijne, gdyby nie stawały się tak wyraźnie zdynamizowane dramatyczną sytuacją spotkania z pytaniami oko w oko.⁶¹

⁶¹ Cz. Zgorzelski, *Kłopoty genologii w pracach nad poezją współczesną*, w: *Od oświecenia ku...*, op. cit., s. 361.

Pytania wyrażają brak gotowych odpowiedzi i gotowość poszukiwań, która przenika postawę podmiotu: „motyl ma pytające skrzydła / jest jak brwi uniesione w zdziwieniu / nad tym ba-dylem na który przysiadła” (*Motyl ma pytające skrzydła...* WP 78). Skupione wokół rozszyfrowania znaczeń podległej obserwacji rzeczywistości są wyrazem sceptycyzmu poznawczego. „Pamię-dzy »wiem« i »nie wiem« / jest obszar możliwości usiany bez-piecznymi znakami / zwątpienia i zapytania” – pisze poetka w wierszu *Lekcja z polskiego* (Z 31). W utworze skierowanym „do młodego człowieka” odradza „stawiania ostatecznych kropek i przytwierdzenia do miejsca ulotnych motyli”. Charakterystyczny dla definicji–pytań jest składniowy nieporządek i implikowa-ny przezeń dynamiczny, urywany tok wypowiedzi. Tu także ze względu na sposób stawiania pytań wyróżnić można trzy grupy wierszy:

A) Pierwsza obejmuje pytania ponawiane wielokrotnie i po-zostawione bez odpowiedzi, będące wyrazem niepewności, we-wnętrznego rozdarcia. Pomimo prób dotarcia do istoty rzeczy – odpowiedź pozostaje nieznana. „Więc mnie opuszczasz, więc cię opuściłam” (*Więc mnie opuszczasz...* LO 10) – pyta podmiot, ana-lizując zaistniałą sytuację. Pytaniu towarzyszy postawa zdziwie-nia, niedowierzania. „Jak wypowiadać, skoro nie słowami po-chłaniam życie...” (*Próba wyjaśnienia* SP 7) – zastanawia się pod-miot innego wiersza. Tytułowa „próba wyjaśnienia” pozostaje tylko próbą.

B) Rodzaj drugi to wiersze, w których znaki zapytania sta-wiane są zazwyczaj na wstępie. Pytania są tylko pretekstem do refleksji, służą konfrontowaniu systemów, utrzymywaniu napię-cia dramatycznego.

To jest –
no właśnie: jakie to jest?
Pewnie ciekłe
może giętkie

(*Próba opisu ciał niezidentyfikowanych* LO 27)

Czemu krzyczą te gęsi komu klaszczą lament
(*Przelot gęsi* WRK 34)

Gdzie to tak spieszno...

Jaki ty będziesz i co ze mnie w tobie
(*Przedpowitanie* SP 41)

Czy raczy powrócić ten którego czekam
głos

(*Przedwiersze* LO 8)

Z czymże się rozłączyłam
czego się wyrzekłam...
(*Światłocień* LO 15)

Co tak pulsuje
słuch

(*Czaty* LO 43)

W tych przykładach odpowiedź jest znana i zazwyczaj wypowiedziana, a pytania mają charakter czysto retoryczny.

C) I wreszcie rodzaj trzeci, utwory, w których pytania postawione w zakończeniu są rodzajem pointy, „kwestiami otwartymi”. Tak właśnie zatytułowała Urszula Koziół cykl wierszy. Kwestie otwarte pojawiają się zazwyczaj po spójnym, logicznym wywodzie, burzą stworzony wcześniej porządek rzeczy, oświetlają i każą czytać na nowo to, co zostało już wcześniej powiedziane. Takie tytuły jak: *Z powtórzeń* (WRS 40), *Z przyrody* (LO 42), *Z czerwca 91* (WP 51) już same zapowiadają fragmentaryczność, a tym samym otwartość zaprezentowanej kwestii, zaczerpniętej i oderwanej od jakiejś całości. Implikując utajoną niewytłumaczalność, są tylko przeczuciem całości:

Kto zbierze rozproszone „jestem” w zsiadły kamień?
Kto wie rzekę w nie-rzecz
i niebo w nie-niebie?

(*Do-* WRS 36)

Czy ktoś kto tak dalece
wzajemnie
światu ulega
współdyszącemu wzajemnie
też musi umierać?

(*Z powtórzeń* WRS 40)

Lecz to co trwałe
czym jest uzasadnione?
(*Z przyrody* LO 42)

jednakże kto wymyślił kolibra
–jako jego samego
i jako właściciela pyłku
z oszołomień kwiatów?–
(*Z czerwca* 1991 WP 51)

– A jeśli świat jest liściem
który najwolniej opada?
(*Wokół liścia* WRK 47)

czy dlatego w ziemię
ufnie
schodzimy
w łuskach sosny?
(*Nasza ziemia* WRK 46)

Urszula Kozioł bardzo często akcentuje potrzebę takiej właśnie implikowanej znakami zapytania otwartości, „bowiem otwartym trzeba być / i nieustannie gotowym na przyjęcie niespodziewanego” (*Pieśń o pragnieniu* SP 47).

6.2.3 Definicje właściwe

Definicje właściwe to grupa wypowiedzi konstrukcyjnie jednolitych, zwartych, klarownych, które głoszą autorytatywnie formułowane przeświadczenia oraz utrwalone, powszechnie przyjęte sądy. Definicje właściwe ciążą ku formom tradycyjnym, klasycyzującym. Ten typ utworów cechuje w większym stopniu niż inne pozór epickiej przedmiotowości, wstrzemięźliwości i obiektywności. Jego wyrazem jest bezpodmiotowość albo ukrycie się podmiotu za drugą osobą liczby mnogiej. Dominuje styl nazwany przez Balcerzaną aforystycznym⁶², którego cechą jest formuła

⁶² E. Balcerzan, *Składnia świata*, „Poezja” 1966, nr 5, s. 66–68. Podane cechy tego stylu referuję na podstawie wskazanego artykułu.

definicji przyjętej za pewnik, nie podlegającej dyskusji i w konsekwencji – prawda zamknięta. Nad całym światem panuje jedna świadomość i jedna prawda podmiotu. Konsekwencją stylu aforystycznego jest opisowość.

„Definicje właściwe” formułują aprioryczne prawdy o świecie i ludziach, o osobności i obcości, zarazem o jedności człowieka i przyrody. Budują system filozoficzny, opisany w rozdziale pierwszym, w którym najważniejsze twierdzenia dotyczą ontologicznej jedności wszechświata, poszukiwania wspólnej zasady bytu dla wszystkiego, co istnieje. Utwory są albo minitraktatami filozoficznymi, które składają się z kilku rozbudowanych przykładami ujęć aforystycznych (*Miary szczęścia* SP 49, *Punkt widzenia* WRK 43) albo stanowią rozbudowaną ilustrację, argumentację tezy postawionej na początku (*Powrót do nie wiem* LO 17, *Repetycje* Ż 85, *Nie spojrzymy prawdzie w oczy* Ż 5). Mogą też być utworami, w których konstrukcja tekstu staje się ekwiwalentem przeczuwanej, niemożliwej do doświadczenia przez człowieka w pojedynczym akcie poznawczym „całości”. W wierszu *Kontemplacja* (SP 25) dominantą jest metafora konfrontacyjna. Jej mechanizm służy ukazaniu w całej rozmaitości zjawisk jednorodności świata.⁶³

Podobną funkcję zdają się pełnić w poezji Urszuli Koziół neologizmy słowotwórcze, typu „śpiewozielen”, „rybomyszolowy” *etc.*

Zazwyczaj w konstrukcji wypowiedzi występuje jedna linia wątku i zestawienia równoległe, paralelizm segmentów wypowiedzi podkreślony paralelizmem składniowym, anaforą. Następuje powiązanie dwu różnych sfer rzeczywistości w oparciu o zbliżenie w zakresie sensu, funkcji czy znaczenia kojarzonych

⁶³ Podobny typ metafory występował u Norwida. U tego poety „bardzo ludzkie poznawanie rzeczywistości staje się możliwe poprzez jej nazywanie, co łączy poeta z szukaniem analogii i podobieństw. Stąd już krok do metafory; przestaje ona być tylko poetyckim tropem, staje się filozoficznym sposobem opanowania rzeczywistości, środkiem prowadzącym do jej zrozumienia. Oto do chaosu świata wprowadza ład, łącząc ze sobą różne zjawiska – upodabniając to, co dla nas nowe, do tego, co znamy i rozumiemy” (Cz. P. Dutka, *Tancerz idei. Pisarz jako autor i świadek znaczeń*, Zielona Góra 1995, s. 59).

ze sobą zjawisk (paralelizm zastawień opartych na prawie analogii i kontrastu).

Wśród prawd o życiu najważniejsze i najczęściej powtarzane jest (mające swe źródło w filozofii egzystencjalnej) przekonanie o wyobcowaniu człowieka, zarówno ze świata przyrody, jak i ze społeczeństwa. Wypowiada je podmiot wiersza *Z muzeum* (WW 186), *Ulga na wiosnę* (LO 31). Obcość człowieka i świata implikuje osobność każdego bytu, także wzajemną obcość ludzi; sytuację tę tematyzują takie wiersze, jak: *Cień oddechu* (LO 14), *Prześlanie* (LO 21), *Dystans* (WRK 40). Tymi wierszami rządzi zasada całkowitej parataksy. W wierszu *Cień oddechu* (LO 14) brak zhierarchizowanych części kompozycyjnych:

lecz ty mój drogi nie usłyszałeś głosu mojego ptaka
ani ja twego
one kołują nad nami z osobna...

Odpowiedniość członów, parataksa, polisyndeton, powtórzenia składają się na charakter wypowiedzi, będącej ciągiem kojarzeń poetyckich równoważników.

Odmianą definicji właściwych są wypowiedzi, w których podmiot formułuje prawdy jak gdyby w imieniu proroka czy mędrca. Wagę wypowiedzianych treści podkreśla wówczas uwznioślająca stylistyka, patos, wizyjność. Przykładem mogą tu być takie wiersze, jak *Pieśń o pragnieniu* (SP 47), *Powroty* (WRK 7), *Apokalipsa przedświętojańska* (WRK 12).

6.3 Archeteksty użytkowe i dziennikarskie

W *Przepisie na danie mięsne* (WRK 11) już sam tytuł ujawnia genologiczną atrybucję – przynależność do grupy tekstów użytkowych spisanych w książce kucharskiej. Na wzór zapisu w podręcznym leksykonie tekst upodabnia się do prostej, technologicznej instrukcji. Zawiera niezbędne informacje potrzebne do przyrządzenia potrawy:

Trzeba mieć tylko nóż
trzeba mieć gładki kamień

(...)
Pień deska. Szczypta soli
Zieleń do smaku oczom
i listek laurowy...

Wymienione porady kulinarne są jednak czymś więcej niż tylko prostym instruktażem.

Podobnie jak wiele innych tekstów użytkowych – zauważa Anna Barańczak – przepis kulinarny może mieć również funkcje daleko bardziej złożone: może stanowić swoiste odbicie przemian życia społecznego i jednocześnie – dzięki obecnym w nim mechanizmom oddziaływania perswazyjnego – może czynnie wpływać na kształtowanie się pewnych przejawów tego życia.⁶⁴

Przepisy, a zwłaszcza ich „literackie” odmiany, wykorzystują do maksimum szansę usemantycznienia potrawy. Czynią ją atrakcyjną nie tylko ze względów smakowych, ale również towarzyskich czy kulturowych. Wiersz Urszuli Koziół szeroko korzysta ze służących temu środków wyrazu:

Zieleń do smaku oczom
(...)
(Pamiętaj też o misie i zestawieniu barw)

Podobnie jak archetekt kulinarny zawiera również funkcję nakłaniająco-perswazyjną. Ma ona na celu ośmielenie i zachęcenie odbiorcy do przygotowania potrawy. Wystarczy tylko nóż i tylko kamień:

Wszystko co potem proste
(...)
Wszystko co potem zwykłe.

W typowych przepisach-instruktażach funkcja ta często bywa ukryta. W tekście Urszuli Koziół wysuwa się niemal na plan pierwszy. O ile takie zachęty mieszczą się jeszcze w szerokich

⁶⁴ A. Barańczak, *Poetyka współczesnych przepisów kulinarnych*, „Teksty” 1975, nr 4, s. 72.

ramach gatunkowych i występują w wielu archetektach, o tyle wyraźnie wykracza poza nie apostroficzność wypowiedzi. Zarysowuje ona obraz wszytkowiedzącego nadawcy, sterującego zachowaniem odbiorcy, niepewnego swych możliwości i niezdecydowanego. Choć ten ostatni jest tylko milczącym słuchaczem, jego obecność manifestuje wyraźnie choćby jawna forma drugiej osoby wyrażona *explicite* w parentezie:

(Pamiętaj też o misie i zestawieniu barw)

Odwrotnie też niż w tekstach kulinarnych – danie najważniejsze – „uległy kark” zostaje wymienione na końcu. I choć niektóre przepisy „literackie” większy nacisk kładą na samo przygotowywanie dania, w wierszu Urszuli Koziół ważniejszy wydaje się być efekt końcowy samego tekstu – zaskakująca pointa:

Byle był nóż i kamień
Oraz uległy kark.

„Uległy kark” z pewnością nie mieści się już w poetyce gatunku. Pointa, pomimo oczywistej kanibalistycznej wymowy, nie zaskakuje. Została konsekwentnie przygotowana przez presupozycje obecne w tytule oraz w wersach wcześniejszych.

Tak skonstruowany przepis nie pochodzi z książki kucharskiej. To raczej instrukcja dla początkującego mordercy–kanibala: zawierająca sugestie, które projektują zachowanie przyszłego mordercy:

Trzeba mieć tylko nóż...
(...)
Nóż ma być bezszelestny a jego połysk giętki
ma wchłonąć twardą czułość i unerwienie rąk

W przepisie – jak ukazuje Anna Barańczak – „przyrządzona potrawa staje się elementem świata kultury, swoistym tekstem przenoszącym określone informacje”⁶⁵. W *Przepisie na danie mięsne*

⁶⁵ *Ibidem*, s. 86.

poetyka i kompozycja kulinarnej porady posłużyła szczególnie usemantycznieniu potrawy. Bezszelustność noża i „giętkość” połysku to epitety–metafory konotacyjne. Niosą informacje nie tylko o narzędziu mordy, lecz również o charakterze planowanego zamachu – skrytobójczego i pospiesznego. W metaforycznym odczytaniu „uległy kark”, „nóż”, „kamień”, „liściek laurowy” i „szczypta soli” również nabierają politycznych konotacji. Archetekt kulinarne przepisu poddano groteskowej trawestacji. Nastąpiło odwzorowanie schematu kompozycyjno–stylistycznego przy zamianie treści. W utworze pojawiła się jeszcze jedna, nieobecna w tradycyjnym gatunku płaszczyzna sensu. Język kulinarny stał się językiem ezopowym. W efekcie – lekcją dla zabójcy i ostrzeżeniem dla potencjalnej ofiary.

Przykładem wykorzystanie innego nieliterackiego archetektu jest wiersz *Z gazetowej podróży 83 roku do najszczęśliwszych krajów świata* (Ż 36). Zarazem jest on przykładem „stylizacji wielozakresowej”. Określenia tego, jak dowodzi Balcerzan, można używać w odniesieniu do wielu gatunków dziennikarskich, które „są nader często już stylizacjami – na list, na pamiętnik, na raport policyjny, na plotkę”⁶⁶. W tym przypadku najstarszym archetekstem jest list z podróży, ujęty w stylizacyjny cudzysłów korespondencji zza granicy. Ten gatunek pojawił się w twórczości skamandrytów. Uprawiany przez nich reportaż poetycki był „swoistą formą poetycką, jakby wyspecjalizowaną w ujmowaniu świata na pograniczu realności i fantastyki (...) pisany był jak poetyckie sprawozdanie, w sposób programowo rzeczowy”⁶⁷. Na takie źródła wskazuje pierwsza część tytułu: *Z gazetowej podróży...* Część druga natomiast uruchamia inny system odniesień, wykraczający poza obszar gatunków paradokumentalnych. Określenie „najszczęśliwsze kraje świata” sugeruje związki z fantastyczno–dydaktycznym gatunkiem utopii. W poetykę opowieści

⁶⁶ E. Balcerzan, *Przez znaki...*, op. cit., s. 182.

⁶⁷ Por. uwagi M. Głowińskiego i J. Sławińskiego we wstępie do *Polska poezja okresu międzywojennego. Antologia*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Kraków 1997, s. XLVIII–XLIX.

o wzorowo zorganizowanej społeczności wpisują się również pierwsze słowa wiersza:

Najszczęśliwszym pod słońcem krajem jest dzisiaj również Iran....

I dopiero wyraźna logiczna kontrydykcja, obecna w zdaniu:

Rodzice szaleją z radości, że ich dzieci są zabijane za wiarę

nakazuje czujność wobec dosłownych odczytań. Zawiera sygnał kluczowy dla interpretacji całego tekstu. Gdy czytamy dalej, że:

Nie posiadają się też ze szczęścia kobiety...

(...)

Dzieci-żołnierze skaczą na jednej nodze

widać wyraźnie, że przedstawione w wierszu społeczeństwo w rzeczywistości rządzone jest metodami dyktatorskimi. Jednostka jest w nim podporządkowana imperialistycznym dążeniom despotycznego władcy. Taka wizja odsyła raczej do innego gatunku – utopii negatywnej czyli antyutopii. Jednak utworu nie można uznać za współczesny odpowiednik tej formy wypowiedzi. Całą, pozornie obiektywną reporterską relacją rządzi kategoria ironii. To ona staje się interpretantem i środkiem autorskiego komentarza. Ironizowanie przybiera postać niezgodności pomiędzy kształtem wypowiedzi a sytuacją liryczną. Współistnienie z elementami humoru.

Poeta naśladuje określony wzór z przeszłości literackiej, czy dany zespół konwencji literackich nie po to, by go zrekonstruować i przenieść w dawnej, niezmienionej postaci w czasy współczesne. Przyśwajając na zasadzie ironii, twórca robi to z pozoru – jednakże rekonstrukcja jest jedynie środkiem, nigdy celem. Cel ów stanowi pokazanie w sposób namacalny, jak ograniczone są dla poety współczesnego struktury gatunkowe i konwencje stylistyczne, ukształtowane w przeszłości. Zabieg owego pokazywania jest więc polemiką z nimi na ich własnym terenie⁶⁸

⁶⁸ M.Głowiński, *Poetyka Tuwima...*, op. cit., s. 174–175.

– dowodzi Głowiński. Znamienne ironizowanie sprawia, że opis zbliża się do wizji Voltaire'owskiego Eldorado. Filozofia mówiącego podmiotu nasuwa skojarzenia z głoszonymi przez Panglosa przekonaniem o tym, że żyjemy na najszcześniejszym ze światów. Tak skonstruowana ironia ma wyraźny cel – obnażenie mitotwórczej praktyki prasy. Gatunek publicystyczny pełni tu dwie spośród wskazanych przez Nycza funkcji gazety w literaturze: funkcję ideologicznego wzorca czy raczej obrotowego ideału oraz funkcję zepsutego narzędzia.⁶⁹ Cechą pierwszej funkcji – perswazyjno-ideologicznej – jest łączenie frazeologii idyllicznej z militarną. I tak w utworze mamy skontrastowane binarnie pola semantyczne:

I		II
Najszcześniejszym pod słońcem		zabijane za wiarę
Szaleją z radości		mrzonki o wyzwoleniu
Nie posiadają się ze szczęścia...		wtórne przesłuchanie
skaczą z radości		dzieci-żołnierze
Cóż to za szczęście i radość...		wodzowi w ofercie
skaczą ze szczęścia		miodousty tyran
Dogodzić krajowi...		natchnioną armię
		szary okupant
		obcy najeźdźca

W funkcji drugiej – zepsutego narzędzia – wykorzystane zostały przekształcenia odniesień składniowo-semantycznych między zespolami słownymi:

Cóż to za szczęście i radość gdy miodousty tyran
z natchnioną armią wyznawców potrafi dogodzić krajowi
bardziej niżby to zdołał zrobić szary okupant.

albo:

Każdy patriota ma szansę skończyć ze szczęścia wbijanego do głowy
butem

Poetka wykorzystuje łączliwość leksykalno-semantyczną utartych frazeologizmów. Powstałe w ten sposób konstrukcje metaforycz-

⁶⁹ R. Nycz, *Gazeta w literaturze*, w: *Tekstowy świat...*, op. cit., s. 230–244.

ne, odkrywcze i nowe, to jak pokazuje Aleksandra Okopień-Sławińska: „najbardziej rozpoznawalny chwyt znaczeniowtwórcozy we współczesnej poezji występujący w rezultacie celowych przekształceń frazeologiczno-składniowych i dzięki aluzyjności do utartych formuł zyskujący uzasadnienie”⁷⁰. Zwielokrotnienie znaczeń słów powstaje poprzez przypisanie ich wielu związkom semantycznym. Konstrukcja całego tekstu zostaje zdominowana przez przesunięcia składniowo-leksykalne i obraz frazeologiczny.⁷¹

W swej postaci zepsutego narzędzia poznania i przekazu, ję z y k s a m s i ę z d r a d z a – w tym, jak dopowiada i tłum, zniekształca i cenzuruje, deprawuje i ubezwłasnowolnia. Wykorzystywany jest też (...) przede wszystkim ze względu na swe indeksalne nacechowanie, a więc takie powiązanie z siecią założeń, presupozycji, ocen i konotacji, które dokumentują i demaskują zarazem najlepiej jego faktyczne rozbicie.⁷²

Frazeologia kompromituje się w procesie jej stosowania, zostaje rozbrojona niejako od wewnątrz, przez ironię. Gdy pojawia się komentarz do opisanych wydarzeń („Świat w kosmiczne obłoki puszcza perskie oko...”), już nie potrzeba ironii. Te jedyne serio wypowiedziane słowa wydają się dopisane na marginesie, poza poetyką gatunku; nie wymagają interpretanta gatunkowego. W konsekwencji

standardowe wzorce dziennikarskiego przekazu są już tylko kluczową tradycją negatywną: złudnego obiektywizmu, fałszywej neutralności, pozoru braku uprzedzeń, ukrytej deformacji wydarzeń w zhomogenizowanych formach oraz manipulacji znaczeniem, dzie-

⁷⁰ A. Okopień-Sławińska, *Metafora bez granic*, w: *Studia o metaforze*, cz. 2, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1983, s. 40.

⁷¹ Pojęcie „obrazu frazeologicznego” powstałego w wyniku gry semantycznej między płaszczyzną tekstu i planem języka wprowadza H. Pustkowski, *Obraz frazeologiczny we współczesnej poezji polskiej*, w: *Poetyka i stylistyka słowiańska*, pod red. S. Skwarczyńskiej, Wrocław 1973, s. 81–87. Por. również uwagi na temat metafory językowej poczynione przez D. Pawelca, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992, s. 44–51.

⁷² R. Nycz, *Tekstowy świat...*, op. cit., s. 242.

ki osadzaniu ich w oswojonych, zneutralizowanych w potocznym doświadczeniu schematach oficjalnych scenariuszy.⁷³

Kompozycja wiersza służy krytyce „gazetowego języka” i jego mitotwórczej praktyki.



Poezja Urszuli Koziół istnieje w obrębie schematów gatunkowych i wyobrażeń myślowych trwale zakorzenionych w literaturze i kulturze. Ewokuje znane rytmy i intonacje, wykorzystuje cytaty, kryptocytaty, aluzje. Poetka, osadzając wypowiedź w kontekście architekstualnych supozycji, uwieloznacznia i reinterpretuje przywoływane lektury. Przy tym nie tylko odnawia przeszłość, ale także dokonuje samookreślenia siebie; ustanawia znaczącą sferę „intertekstualności aprobowanej i pożądanej”⁷⁴.

Przywołane i analizowane przykłady nie wyczerpują wszystkich genologicznych rodowodów. Służą raczej przedstawieniu mechanizmów funkcjonowania cudzych tekstów i skonwencjonalizowanych form wypowiedzi; ukazują sposoby otwierania przestrzeni wierszy na *universum* kultury.

⁷³ *Ibidem*, s. 244.

⁷⁴ Sformułowanie M. Głowińskiego (*O intertekstualności...*, *op. cit.*, s. 122).

Słowo na zakończenie

Twórczość Urszuli Koziół wyznacza przestrzeń otwartą, obszar, który trudno ująć w syntezę badawczego opisu. Od samego początku, od ponad czterdziestu lat poetka prowadzi wielonurtowy dialog, wyrażający się w zróżnicowaniu dyskursów i tematów. Wychylona ku przeszłości, komentuje aktualne wydarzenia; aktywnie włącza się w *universum* kultury. Przedstawiony zarys monograficzny z konieczności obejmuje tylko fragment tego dialogu, nie uwzględnia całości pisarskiego dorobku, pomija wiele możliwych do odczytania treści.

Perspektywa badawcza, którą przyjąłem, akcentuje zarazem otwartość wypowiedzi poetyckiej Urszuli Koziół, jak i jej neoklasycystyczne pragnienie uczestniczenia w rozpoznawalnym paradygmacie tradycji; „chęć udziału”, która przejawia się sferze wyborów światopoglądowych i formalno-artystycznych. Moja propozycja, wykorzystując dotychczasowe ustalenia badaczy i krytyków, zawiera także własne klasyfikacje i odczytania. Jest próbą rozpoznania zjawiska, które na naszych oczach rozwija się i przeobraża. Niech wymownym uzasadnieniem będzie tu tytuł zbioru najnowszych wierszy – *W płynnym stanie* (Kraków 1998).



Bibliografia

1. Bibliografia podmiotowa

1.1 Twórczość poetycka

Gumowe klocki, Wrocław 1957
W rytmie korzeni, Wrocław 1963
Smuga i promień, Warszawa 1965
Lista obecności, Warszawa 1967
Poezje wybrane, Warszawa 1968
W rytmie słońca, Kraków 1974
Wybór wierszy, Warszawa 1976
Poezje wybrane (II), Warszawa 1985
Poeci polscy. Urszula Koziół, Warszawa 1986
Żalnik, Kraków 1989
Postoje słowa, Wrocław 1994
Wielka pauza, Kraków 1996
Wiersze niektóre, Warszawa 1997
W płynnym stanie, Kraków 1998

1.2 Proza

Postoje pamięci, Warszawa 1964
Ptaki dla myśli, Warszawa 1971
Noli me tangere, Warszawa 1984

1.3 Dramaty

zbiór *Trzy światy*, Warszawa 1981

1.4 Sztuki dla dzieci

Król malowany, 1979

Podwórkowcy, 1982

Sportolino, 1982

Psujony, 1983

Magiczne imię, 1986

1.5 Felietony

Z poczekalni, Kraków 1978

Osobnego sny i przypowieści, Wrocław 1997

2. Wybrana bibliografia przedmiotowa

Akty strzeliste o miejscu urodzenia. Z Urszulą Koziół rozmawia Piotr Szeu, „Nowe Książki” 1996, nr 10, s. 6–9.

Barańczak S. *Antynomia „bycia w świecie” albo kobieca sztuka pośredniczenia*, w: *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Warszawa 1973, s. 129–135.

Barańczak S. *Pomiędzy niestałym czyli poezją Urszuli Koziół*, „Odra” 1967, nr 12, s. 31–37.

Barańczak S. *Pomiędzy*, „Nurt” 1967, nr 11, s. 54–55.

Bereza H. *Żywioł wyobraźni*, w: *Związki naturalne*, Warszawa 1978, s. 216–223.

Burkot S. *Spotkania z poezją współczesną*, Warszawa 1977, s. 216–264.

Dan S. *Rewelacyjny debiut*, „Twórczość” 1963, nr 8, s. 50–51.

Fornalczyk F. *Wczoraj i dziś oglądane z zatrzymania*, w: *Młodszy i starsi*, Poznań 1976, s. 163–191.

Gorlińska M. *Poetyckie poznawanie świata Urszuli Koziół*, „Roczniki Humanistyczne” 1993, z. 1, s. 65–73.

Grądział J. *Pod namiotem poezji*, „Arkusz” 1997, nr 2, s. 8–9.

Isakiewicz L. *Bunt pozornie zaangażowany*, „Poezja” 1978, nr 5, s. 30–35.

- Jurkowski S. *Dosadność natury. O poezji Urszuli Koziół*, „Tygodnik Kulturalny” 1985, nr 13, s. 6.
- Kajtoch J., Skórnicki J. *Debiuty poetyckie 1944–1960*, Warszawa 1972, s. 513–519.
- Kawiński W. *O nowych wierszach Urszuli Koziół*, „Metafora” 1997, nr 31/32.
- Kunda B. S. *Kwestie otwarte czyli o poezji Urszuli Koziół*, „Agora” 1968, nr 20, s. 50–56.
- Kwiatkowski J. *Dialog z ziemią*, w: *Remont pegazów*, Warszawa 1969, s. 199–227.
- Legeżyńska A. *Wiersze, które należy czytać wolno*, „Arkusz” 1994, nr 7, s. 10.
- Lisowski J. [recenzja *Wielkiej pauzy*], „Dekada Literacka” 1996, nr 11/12, s. 14.
- Ludorowski L. „Ptaki dla myśli” Urszuli Koziół, „Roczniki Uniwersyteckie UMCS”, Lublin 1985, z. 3, s. 1–23.
- Łukasiewicz J. *Człapy*, w: *Republika mieszkańców*, Wrocław 1974, s. 199–120.
- Łukasiewicz J. „Kończąc gdzie indziej swoje wciąż to samo”, Opole 1972, nr 4, s. 20–21.
- Łukasiewicz J. *Retrospektywa*, „Odra” 1994, nr 12, s. 108–109.
- Łukasiewicz J. *Świat integralny*, „Odra” 1965, nr 12, s. 85–86.
- Łukasiewicz J. *Własna droga*, „Twórczość” 1990, nr 1, s. 108–111.
- Łukasiewicz J. *Żalnik*, w: *Rytm czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*, Wrocław 1993, s. 173–179.
- Maciejewska I. *Poezja jako odpowiedzialność za świat*, „Literatura” 1974, nr 23, s. 5.
- Matuszewski R. *Liryka. Poemat*, „Rocznik Literacki” 1965, s. 49.
- Michałowski P. *Felietonowe żale*, „Nowe Książki” 1990, nr 2/3, s. 5–6.
- Mikoś E. „Zgadując przyszłość ciebie myślę czasem”. Urszuli Koziół *dyskurs o ludzkiej egzystencji*, „Język polski w szkole średniej” 1990/1991, z. 2, s. 61–71.
- Misiak I. *Zewnętrzna i wewnętrzna przestrzeń, czyli o wzajemnych relacjach natury i poezji w wierszach Urszuli Koziół*, „Odra” 1996, nr 3, s. 63–67.
- Pieszczachowicz J. *W rytmie słońca i cienia*, w: *Pegaz na rozdrożu. Szkice o poezji współczesnej*, Łódź 1991, s. 385–382.

- Pieszczachowicz J. *Żalnik naszego czasu*, „Literatura” 1990, nr 5, s. 32–33.
- Przyboś J. *Poetka prawdziwa*, „Tygodnik Kulturalny” 1965, nr 49, s. 6.
- Przybylski R. *W rytmie słowa*, „Nurt” 1978, nr 2, s. 29–31.
- Rogosiński J. *Wyobrażenia przeciw marzeniu*, „Tygodnik Kulturalny” 1985, nr 13, s. 3.
- Sobkowiak Cz. *Znaki obecności*, „Odra” 1977, nr 10, s. 37–42.
- Szajnert D. „Kukulcze jajo z myśli przodków”? O „*Noli me tangere*” Urszuli Koziół, Łódź 1995.
- Szewc P. [recenzja *Wielkiej pauzy*], „Pomosty” 1996, nr 1, s. 163–164.
- Szymańska A. *Wiersz – dowód na istnienie chwili*, „Przegląd Powszechny” 1997, nr 2, s. 298–300.
- Szymański W. P. *Urszula Koziół, „Skazy znaków” (analiza)*, „Poezja” 1972, nr 4, s. 68–76.
- Szymura J. *Pierwotność i racjonalizm czyli rzecz o poezji Urszuli Koziół*, „Ruch Literacki” 1974, z. 5, 303–313.
- Ślósarska J. O „*Ptakach dla myśli*”, w: *Rozum, transcendencja i zło w literaturze*, Warszawa 1992, s. 130–151.
- Trznadel J. „...powtórzę ciębie dalej...” w: *Róże trzecie. Szkice o poezji współczesnej*, Warszawa 1966, s. 267–274.
- Wiśniewski W. *Tęgo nie dowiecie się w szkole*, Warszawa 1983, s. 121–132.
- Witko-Dłuska A. „*Przyszlłam na świat w dzikim skansenie*”. O poezji Urszuli Koziół, „Akcent” 1996, nr 4, s. 25–28.
- Zacharska J. *Azyl ostateczny*, „Poezja” 1969, nr 2, s. 35–40.
- Zacharska J. *Obecność w biocenozie*, „Poezja” 1968, nr 2, s. 94–95.
- Zawada A. *Autoportret z czasem*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 18.
- Zawada A. *Nowe wiersze Urszuli Koziół*, „Odra” 1989, nr 10, 99–100.
- Zawada A. [recenzja *Wielkiej pauzy*], „Pomosty” 1996, nr 1, s. 164–165.

Indeks nazwisk

- Achmatowa Anna 148
Aetius 28
Andrzejewski Bolesław 59, 100,
101, 105
Arystoteles 39

Bach Johann Sebastian 196
Baczyński Krzysztof Kamil (ps.
Jan Bugaj) 66, 235
Balbus Stanisław 21, 125, 210,
215
Balcerzan Edward 117, 140, 195,
209, 210, 228, 242, 249, 257,
262
Baran Bogdan 35
Barańczak Anna 260, 261
Barańczak Stanisław 8–10, 22, 23,
27, 28, 74, 132, 155, 186, 265
Barczyński Janusz 47
Bem Józef 135, 230
Bereś Stanisław 239
Bergson Henri 17, 22, 27, 31, 48,
49, 94, 109, 112, 149
Białoszewski Miron 117, 125,
131

Błoński Jan 16, 31, 114, 149,
198, 199
Brodzka Alina 17
Bryll Ernest 14
Bugaj Jan – patrz: Baczyński
Krzysztof Kamil
Burkot Stanisław 12, 37, 43

Camus Albert 32, 71, 78, 93
Cichowicz Stanisław 209
Coleridge Samuel Taylor 100,
106, 107
Culler Jonatan 210
Czechowicz Józef 51, 56, 203,
230, 246

Dan Stanisław 8, 27
Dante Alighieri 70, 81
Dąbrowski Mieczysław 53, 141
Deleuze Gilles 49
Dietrich Marlena 13
Dłuska Maria 151, 205
Domin Hilde 116
Du Bartas 122
Du Monine 122

- Dutka Czesław P. 23, 258
 Dybciak Krzysztof 64
- Eliade Mircea 15, 64
 Eliot Thomas S. 15–18, 70, 148, 155, 184
 Eska Donata 46, 86, 111, 114, 122, 148, 245
- Faliccy K. i J. 211
 Feliksiak Elżbieta 116, 245
 Flaubert Gustave 13
 Frazer James George 247
 Friedrich Heinrich 116, 245
 Frybesowa Aleksandra – patrz: Olędzka-Frybesowa Aleksandra
 Fuller Benjamin Apothorp Gould 39
- Gadamer Hans Georg 98, 134
 Gajcy Tadeusz 239
 Gajda Janina 28
 Gaudi Antonio 217
 Genette Gérard 209–211, 230, 231
 Gide André 205
 Glinka Zygmunt 39
 Głowiński Michał 17, 23, 31, 52, 57, 58, 114, 136, 140, 149, 177, 195, 210–212, 218, 231, 234, 242, 252, 262–266
 Goethe Johann Wolfgang von 29, 37
 Gombrowicz Witold 30, 31
 Gorlińska Maria 40, 69
 Grądział Joanna 12, 62, 97, 104
 Grimm (bracia Jacob i Wilhelm) 242
- Grochowiak Stanisław 14, 131, 170, 239
 Gromska Daniela 39
 Gusdorf Georges 47, 52
 Guze Joanna 32
- Handke Ryszard 138
 Heidegger Martin 32, 34, 35, 78, 79, 134
 Heraklit z Efezu 28, 39
 Herbert Zbigniew 14, 16, 45, 74, 117, 180
 Herder Johann Gottfried von 100, 105, 109
 Herling-Grudziński Gustaw 30, Hernas Czesław 17
 Homer 215, 229
 Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 162, 212, 217
 Hölderlin Friedrich 59, 60, 105, 134
 Hulme Thomas Ernest 16
- Iłakowiczówna Kazimiera 246
- Jachimczak Krzysztof 213
 Jan św. 124, 229
 Janicki Klemens 219, 220
 Jarośniński Zbigniew 17, 119, 206, 238, 249
 Jasnorzewska Maria – patrz: Pawlikowska-Jasnorzewska Maria
 Jastrun Mieczysław 12, 19
 Jaworski Stanisław 12
 Jenny L. 211
 Jung Carl Gustav 15, 17, 64, 70

- Kajtoch Jacek 12, 28, 150
Kamionkowa Janina 100
Karpowicz Tymoteusz 117, 125, 180
Karrer Wolfgang 213, 222
Kłak Tadeusz 56, 203, 247, 248
Kochanowski Jan 12, 14, 165
Konopka Feliks 37
Kopernik Mikołaj 70
Kornhauser Julian 125
Kostkiewiczowa Teresa 239
Kowalczykowa Alina 100
Krzemieniowa Krystyna 60, 100
Krzyżanowski Julian 17
Kubacki Wacław 28
Kufel Sławomir 23
Kulawik Adam 232
Kulczycka Dorota 23
Kwiatkowski Jerzy 15, 16, 23, 27, 34, 38, 43, 47–49, 64, 67, 84, 87
Labuda Aleksander Wit 243
Lang Andrew 247
Legeżyńska Anna 9, 33
Leśmian Bolesław 12, 14, 28, 31, 52, 65, 107, 110, 114, 147, 149, 218, 235, 247
Lipska Ewa 7
Ludorowski Lech 21, 72, 73, 85, 195, 196
Łukasiewicz Jacek 9, 10, 23, 51, 79, 118, 127, 161
Łukasiewicz Małgorzata 210, 211
Maciejewska Irena 12, 14, 132
Mallarme Stéphane 200, 245
Manet Édouard 13, 62
Markiewicz Henryk 141, 210, 211
Markowska Wanda 59
Matuszewski Ryszard 9, 27, 96, 205
Mayenowa Maria Renata 138
Michalski Krzysztof 98, 134
Michałowski Piotr 23, 116, 180, 206, 224, 237, 252
Mickiewicz Adam 81, 169, 170, 231
Milewska Anna 59
Miłosz Czesław 176
Minasowicz Józef Epifani 170
Mizera Janusz 32
Mocarski Tadeusz 180
Mochnecki Maurycy 18
Monet Claude 13, 62
Musil Robert 71
Naborowski Daniel 19
Namowicz Ewa 100, 109
Namowicz Tadeusz 100, 105
Naruszewicz Adam Stanisław 170
Nasiłowska Anna 17
Niemcewicz Julian Ursyn 170
Niemojewska Maria 148
Nietzsche Fryderyk 148
Norwid Cyprian Kamil 12, 14, 106, 116, 128, 167, 169, 170, 217, 228, 230, 258
Novalis (właśc. Friedrich Leopold von Hardenberg) 95, 100, 105, 108, 109
Nowak Tadeusz 65, 70, 238, 247
Nycz Ryszard 212, 215, 264, 265
Nyczek Tadeusz 125

- Okopień-Sławińska Aleksandra 23, 168, 169, 171, 239, 265
 Olędzka-Frybesowa Aleksandra 148, 149, 236, 237
 Opacka-Walasek Danuta 117
 Opacki Ireneusz 23, 31, 37, 114, 149
 Ostrowska Ewa 180
 Ożóg Jan Bolesław 65, 70, 247
 Paracelsus (właśc. Theophrastus Bombastus von Hohenheim) 114
 Pawelec Dariusz 265
 Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 12, 14, 35, 246
 Pessoa Fernando 70, 71, 139
 Petelenz-Łukasiewicz Jacek – patrz: Łukasiewicz Jacek
 Pfister Max 211, 213
 Picasso Pablo 13
 Pieszczachowicz Jan 40, 205, 206
 Pięczka Bogdan 23
 Piętak Stanisław 247
 Piłat Poncjusz 155
 Płaczkowska Barbara 100, 105
 Pociąg Bogdan 196
 Podraza-Kwiatkowska Maria 31, 120
 Porębowicz Edward 81
 Poświatowska Halina 7
 Poulet Georges 29, 46, 86, 88, 114, 122, 123
 Prokopiuk Jerzy 70, 100
 Proust Marcel 52
 Przyboś Julian 8, 115, 150
 Przybylski Ryszard 14–17, 53, 70, 104, 148
 Pszczołowska Lucylla 23, 161, 170, 176, 178
 Puchalska M. 17
 Pustkowski Henryk 265
 Renoir Auguste 13, 62
 Reszke Robert 15
 Riffeaterre M. 231
 Rimbaud Jean Arthur 70, 71, 112, 116, 125, 130, 139, 141, 142, 186, 245
 Rogoziński Julian 27
 Ronsard Pierre 18
 Rosner Katarzyna 210
 Rousseau Jean Jacques 59, 117
 Rowiński Cezary 149, 247
 Różewicz Tadeusz 12
 Rybicka Elżbieta 85
 Rymkiewicz Jarosław Marek 14–19, 27, 53, 70, 131
 Rzakowska Ewa 59
 Safona 14, 19, 35, 70, 71, 126, 135, 139, 140, 185, 207, 212, 222, 223
 Sandauer Artur 31, 57, 119
 Sartre Jean-Paul 78, 81, 86
 Sawicki Stefan 113, 169, 170, 211
 Sceve Maurice 122
 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von 60, 100, 105, 107
 Schiller Friedrich 148
 Schlegel August Wilhelm 40, 105
 Schopenhauer Arthur 63, 93
 Schulz Bruno 119
 Semczuk M. 17
 Sęp-Szarzyński Mikołaj 132
 Shakespeare William 229

- Shelley Percy Bysshe 88
Siemek Andrzej 122
Sinko Tadeusz 215
Sisley Alfred 13, 62
Skoneczny Stanisław 247
Skórnicki Jerzy 12, 28, 149
Skwarczyńska Stefania 134, 195, 265
Sławiński Janusz 14, 31, 125, 149, 211, 239, 262
Słowacki Juliusz 169, 170
Sobolewska Anna 17, 116
Spitzer Leo 138
Staff Leopold 12, 58
Stala Marian 115
Stankowska Agata 239
Szary-Matywiecka Ewa 17
Szczepańska Anita 49
Szekspir – patrz: Shakespeare William
Szewc Piotr 39, 114
Szymańska Adrianna 72, 76
Szymański Wiesław Paweł 248, 253
Szymborska Wisława 7, 12, 21, 44, 45, 186, 187, 253

Święch Jerzy 66
Świrszczynska Anna 7

Taranczewski Paweł 29, 88
Tarnowska Krystyna 100
Tatarkiewicz Władysław 78, 200
Taylor E. B. 247
Tischner Józef 32
Todorov Tzvetan 209, 243

Trznadel Jacek 8, 31, 65, 86, 107, 149, 248
Trzynadłowski Jan 168
Tu Fu 58, 59, 76, 203
Tuwim Julian 234, 263
Twardowski Samuel 33

Urbańska Dorota 194

Valéry Paul 11, 17, 111, 148, 245
Vermeer van Delf 30, 62
Voltaire (właśc. François Marie Arouet) 264
Vossler Karl 138

Wat Aleksander 45
Wierusz-Kowalski Jan 64
Wiśniewski Wojciech 13, 19, 50, 114, 116, 223, 235
Witkowski Tadeusz 17
Wittgenstein Ludwig 13
Wojacek Rafał 117, 246
Wojda Dorota 21, 125
Wordsworth William 100, 101, 104
Wójcik Tomasz 149
Wyka Kazimierz 14, 235

Zacharska Julia 89
Zadura Bohdan 16
Zawada Andrzej 50, 51
Zgorzelski Czesław 23, 45, 140, 149, 151, 180, 181, 198, 201, 249–251, 254
Znaniecki Florian 109

Żuławski-Umeda Andrzej 238

Spis treści

WPROWADZENIE. Próba rozpoznania idiolektu poetyckiego	
Urszuli Koziół	7
1. „Anekumena podejrzanych planet”	7
2. Podjęty dialog	11
2.1 „Cudze głosy”	11
2.2 W stronę neoklasycyzmu	13
2.3 „Lękam się wypowiedzieć imię twoje różo...”	18
3. Podsumowanie i szkic perspektyw badawczych	20

CZĘŚĆ PIERWSZA

Podmiot i język

Rozdział I. „Partia ze światem i czasem” (światopogląd poetycki)	27
1. Zmienne postoje	27
2. Oswoic przemijanie	34
3. Pragnienie całości	39
4. Pomiędzy wczoraj i dziś	47
4.1 Wizerunek niegotowy	47
4.2 Dzieciństwo, natura, kultura	50
4.3 Wejście w sferę mitu	63
4.4 Wygnanie z mitu – szarowiersze	72
Rozdział II. „Jak wypowiadać...” (teoria języka poetyckiego) ...	95
1. Rola refleksji autotematycznej	95
2. Dziedzictwo romantyczne	99

2.1	Wiara w możliwości słowa poetyckiego	99
2.2	Ograniczenia słowa – język niewerbalny	104
3.	Wiersz idealny – poszukiwania	112
3.1	Pochwycić zmienność	112
3.2	Pestki deszczu – zaproszenie do milczenia	114
4.	Kreacje podmiotu	117
4.1	Demiurg słowa	119
4.2	Artysta owładnięty twórczą niemocą	123
5.	Sposoby leczenia języka	128
5.1	Rola warstwy brzmieniowej	128
5.2	Zabiegi leksykalne i frazeologiczne	129
5.3	Mieszanie stylów	131
5.4	Tradycja barokowa	131
6.	Słowo w dialogu	134

CZĘŚĆ DRUGA

Rytm i gatunek

Rozdział III. Wokół rytmu	147
1. Rytmiczność jako dominanta stylotwórcza	147
2. Urytmizowany świat przedstawiony wierszy	151
3. Metody rytmizacji	154
3.1 Aktualizacje tradycyjnych modeli wiersza	154
3.1.1 Tonizm	155
3.1.2 Sylabizm	159
3.1.3 Sylabotonizm	163
3.1.4 Strofika	165
3.2 Modyfikacje schematów wersyfikacyjnych	168
3.2.1 Mieszanie formatów	169
3.2.2 Przełamywanie wersów	171
3.2.3 Cytaty rytmiczne	178
3.3 Nowy typ wzorca rytmicznego	180
3.3.1 Pierścień	183
3.3.2 Labirynt	190
4. Ku prozie – konsekwencje zaniechania rytmu	204
Rozdział IV. Wokół gatunku	209
1. Archetekt, architekstualność	209
2. Archeteksty klasycystyczne	212

3.	Archeteksty romantyczne i ludowe	229
4.	Haiku	235
5.	Transformacje gatunkowe	238
6.	Gatunkopodobne formy wypowiedzi	242
6.1	Archeteksty magiczne	244
6.2	Archeteksty naukowe	249
6.2.1	Pytania-koncepty	250
6.2.2	Definicje-pytania	254
6.2.3	Definicje właściwe	257
6.3	Archeteksty użytkowe i dziennikarskie	259
SŁOWO NA ZAKOŃCZENIE		267
BIBLIOGRAFIA		269
1.	Bibliografia podmiotowa	269
1.1	Twórczość poetycka	269
1.2	Proza	269
1.3	Dramaty	270
1.4	Sztuki dla dzieci	270
1.5	Felietony	270
2.	Wybrana bibliografia przedmiotowa	270
INDEKS NAZWISK		273

Przedstawiamy pierwszą tak obszerną monografię poezji Urszuli Koziół, poetki, która tworzy wypowiedzi o rozpoznawalnej oryginalności i niezwykle pięknie, trudne do przypisania konkretnej „szkole”. „Zjawisko osobne”, jakim jest ta poezja, nie wyklucza oczywiście jej związków zarówno z tradycją, jak i ze współczesną mapą tendencji poetyckich. W monografii Małgorzaty Mikołajczak opis ewolucji poglądów i artystycznego warsztatu Urszuli Koziół został ciekawie spleciony z przeobrażeniami dwudziestowiecznej twórczości poetyckiej. Rekonstrukcji światopoglądu poetyckiego towarzyszą interesujące analizy szczegółowe z zakresu poetyki (teorii języka poetyckiego, koncepcji rytmu, wzorów wersyfikacyjnych i gatunkowych).

