

Ciało wiersza, ciało poetki w *Znikopisie* Urszuli Koziół

Katarzyna Majca-Lipa  <https://orcid.org/0000-0002-2640-4551>

Uniwersytet im. Komisji Edukacji Narodowej

Summary: This article attempts to analyse Urszula Koziół's volume *Znikopis*, first published as part of the collection *Ucieczki* (2016) and then as a separate poetry collection (2019). The text of the volume can be read as an elegiac document of gradual departure, an auto-record of the experience of fading away in the physical, emotional and creative dimensions. Aware of the limitations of age, the poet plays with poetic convention: she deconstructs traditional stylistic devices, engages in self-referential reflection on the condition of the poem, and uses irony as a strategy for coming to terms with transience. Koziół's works intensify meaning in an economical and subtly nuanced form, revolving around the experience of loss, integration, the physical stitching together of fragments, resistance to passing, departure, the fading of memory, physical and creative abilities. The analysis will conclude that the poet creates an autothematic portrait of the poet's body and the body of poetry in decay. The works contained in *Znikopis* are an attempt to organise scattered fragments of language into a coherent whole, and at the same time a gesture of opposition to complete disappearance – of the writing body and the material body.

Keywords: Urszula Koziół, Polish contemporary poetry, women's poetry, metapoetics, self-thematization, irony

Wydany najpierw jako część tomu *Ucieczki* w 2016 roku, później osobno, w 2019 roku, już jako zamknięta całość, tom *Znikopis* Urszuli Koziół jest lirycznym dokumentem powolnego odchodzenia dojrzałej twórczo i sędziwej wiekowo poetki¹, która ma świadomość swojej starzejącej się cielesności i towarzyszących temu doświadczeń, stanów, emocji, fizycznych i intelektualnych ograniczeń: „książka Koziół to zapis znikania: już nie zapisem wydarzeń zajmuje się poetka, zapisem upływającego czasu, ale stopniowego własnego umierania, które w tle ma znikanie bliskich ludzi, spraw, zdarzeń”².

Jak sama zapisuje w wierszu *Moje sylwestry* „[n]ikogutko samiutka a do śmierci bliziutko –”³ (Z, 33). Tym samym wydawałoby się, iż poetka postanawia, jak przed nią w duchu *non omnis moriar* postępowało wielu, sprzeciwić się upływającemu czasowi. Koziół pisze jednak ironicznie: „co ciekawe/ nawet zapisane słowa/ potrafią wyparować z drukarskiej farby/ i przepełznąć z papieru do nigdzie”

1 Urszula Koziół w chwili wydania *Znikopisu* miała 87 lat.

2 A. Marchewka, *Jeszcze poszeleszczę*, „ArtPapier” 2019, nr 1, <https://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=383&artykul=7644> [dostęp: 26.08.2025].

3 Wszystkie cytaty w artykule oznaczone skrótem literowym i oznaczeniem odpowiedniej strony pochodzą z tomu: U. Koziół, *Znikopis*, Kraków 2019.

(Z, 19) i dodaje, bezpośrednio nawiązując do frazy: nie wszystek umrę, „więc umrę cała a wraz ze mną/ zemrą wiersze” (Z, 20). Poetka zaznacza jeszcze: „pisanym na kartkach słowem/ sobie poszeleszczę” (Z, 20) – próbując zintegrować semantykę egzystencji, zdarzenia, które dzieją się i działają jako rozproszone w czasie i przestrzeni, pragnie skrzętnie wychwycić i poukładać w spójną – lub heterogeniczną – całość, zamknąć znaczenie w lirycznej strukturze (lub jej markowanym braku). Jest dla niej ważnym dokonywanie tego tu i teraz, nie poniewczasie, „dla potomnych”, bowiem sceptycznie traktuje wiarę w nieśmiertelność poezji.

Znikopis to tom-paradoks: osobista „zemsta ręki śmiertelnej”⁴ jednak dokonywana z zastrzeżeniem: moje ciało, jeśli nie będzie dawać oznak życia, obumrze, zniknie. Moja poezja, jeśli nieczytana, również. Tematyczne pokrewieństwo z poezją Wisławy Szymborskiej nie jest zresztą jedyne – Kozioł w tomie przyjmuje postawę (auto)ironicznej, często metajęzykowej i metapoetyckiej komentatorki, która zaskakuje błyskotliwą puentą. Rozpoczyna lingwistyczną szaradę już w tytule: neologizm *Znikopis* wywołuje asocjacje z wyrazami, które mają tę samą podstawę słowotwórczą (–pis) i dodany przed nią formant, takimi jak: brudnopis, czystopis, maszynopis, opis, odpis, przypis, napis. Można domniemywać, iż poezja zawarta w *Znikopisie* będzie lingwistyczną refleksją nad tym, jakimi sposobami przy pełnej świadomości, dotkliwym odczuwaniu braku – języka, emocji, obecności innych ludzi, sprawności ciała, czasu, przestrzeni – można konstruować siebie i świat za pomocą materii twórczej, posługując się przy tym strategią ironii.

Poetka dokonuje twórczej refleksji nad wariantywnością znikania, zanikania, „znikliwości”⁵ w wymiarze somatycznym, cielesnym. Namysł ten powodowany jest postępującym w wieku ciałem, doświadczaniem samotności, ale też uświadomieniem sobie zanikania twórczej konsystencji, konsekwencji, lirycznej intensyfikacji – co wynika z różnych czynników. Lakoniczny, acz wewnętrznie skomplikowany, jednowyrazowy tytuł tomu kryje w sobie dwie części: zniko- oraz –pis, a zatem zachowując logikę Kozioł, znikanie zostanie ukazane zarówno jako metafora atrofii, niemocy ciała, jak i przetransponowanie tej świadomości na język metaforyzacji poetyckiej.

Znakomity wiersz *Znikopis*, tytułowy i zarazem otwierający tomik, jest zapowiedzią i kwintesencją poetyki niknięcia, niekompletności, rozproszenia, poszukiwań odpowiedniego brzmienia i ułożenia słów, ubierającym sensy w formy urywanych niedopowiedzeń, niedookreśleń. Kozioł pisze:

wiersze mi się porozpra-
szały w proch spro-

4 W. Szymborska, *Radość pisania*, [w:] *Wiersze wszystkie*, Kraków 2023.

5 Fragment *blurbu* wydawniczego zamieszczonego na tylnej okładce *Znikopisu*.

szyły mi się szer-
sze mi się popro- (Z, 5).

Utwór jest metaautoironiczną⁶ diagnozą stanu własnej, poetyckiej dykcji – w której następuje paradoksalna, gdyż od początku sygnalizująca przewrotność frazy poetyckiej rekonfiguracja, będąca „niemożliwym gestem skoncentrowania przez rozproszenie”⁷. Poetka niejako antropomorfizuje wiersz, bierze go „na obserwację”, niczym niedomagającego człowieka zabiera go do szpitala, by zbadać stan pacjenta, podjąć ewentualne leczenie. Przeprowadza wywiad środowiskowy z defektowym, „chorym” utworem, który jest strukturalnie połamany (każde zakończenie wersu okazuje się być złamaniem otwartym: „porozpra-”, „spro-”, „szer-”, „popro-”). Ponadto, utwór brzmi mamrocząco, charkotliwie, szeleszcząco, niewyraźnie (liczne aliteracje z głoskami szczelinowymi: „szały”, „szyły”, „spro-/szyły”), imituje mowę osoby skrajnie wyczerpanej. Co więcej, jeśli potraktować tekst jako przejaw wersyfikacyjnej tendencji nawiązującej do poezji graficznej, można dostrzec, że jego kształt imituje zwężający się ku końcowi wykres „życia”. Kolejne wersy sprawiają wrażenie coraz krótszego wydechu, jakby wiersz przy każdym z nich „łapał zadyszkę” (motyw obecny również w treści utworu *Ze zgiełku*, gdzie podmiot konstatuje: „Słowo ze zgiełku wreszcie dobrnęło / do progu słowa / zziajane” Z, 22). Wrażenie to potęguje rytmiczne urywanie fraz, które nie pozwala na wypowiedzenie całego zamierzonego komunikatu w jednym oddechu. Artykulacja każdego słowa, a nawet sylaby, wydaje się okupiona ogromnym wysiłkiem, czego dowodem są delimitacyjnie rwane wersy – choćby inicjalny: „wiersze mi się porozpra- / szały” czy finałowy, rozpoczynający się i kończący bezradnym zlepkim sylab: „sze mi się popro-”.

Liryczna zadyszka może być również aluzją do dynamiki czasów, w których przyszło tworzyć poetce – pospiesznego tempa życia, przebudźcowania, uwikłania człowieka w wielość kanałów komunikacyjnych i powierzchowność przekazu. *Znikopis* byłby wówczas namową do „odśpieszania”⁸, pozwolenia odbiorcy na chwilę namysłu, potowarzyszenia tekstowi, chwilę logocentrycznego milczenia i ciszy, która implikuje przestrzeń mentalną na kontemplację znaczeń, a co najważniejsze, wyciągnięcie wniosków z podejmowanych przemysłów (jak

6 Posługuję się terminem Tomasza Zalasieńskiego, który definiuje go w ten sposób: „[m]etaautoironia to zatem autoironia (pewna właściwość stylu), która posługuje się samą sobą do analizowania (bezpośrednio) samej siebie i (pośrednio) tekstu literackiego, a która stanowi wyraz „samoświadomości tekstu” już nie tylko na poziomie samej wypowiedzi, ale i na poziomie meta- (na poziomie wypowiedzi o wypowiedzi, dokładniej: o środkach kształtujących tę wypowiedź jako taką a nie inną)”. Zob. T. Zalasieński, *Metaautoironia jako język podmiotu – tezy wstępne (na przykładzie wierszy Adama Wiedemanna)*, [w:] *Poezja polska po roku 2000. Diagnozy – problemy – interpretacje*, red. T. Zalasieński, A. Szwagrzyk, P. Tański, Toruń 2015, s. 100.

7 K. Bartczak, *Od wiersza jako organizmu mówiącego po wiersz jako formalne pole wielkościowe*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 2, s. 38.

8 Zob. W. Sztumski, *Turboświat i zasada odśpieszania*, „Problemy ekorozwoju” 2006, nr 1, s. 49–57.

można przeczytać w lirycznej „instrukcji” traktowania słowa w puencie wiersza *Ze zgiełku*: „dajże mu się wysapać/ przykryj je ciszą” (Z, 22).

Zakończenie, złamanie wersu zawsze „pozostaje swoistą instrukcją, ale trwale związaną z ryzykiem błędnego odczytania”⁹, z czym Kozioł wydaje się podejmować w wierszu *Znikopis* twórczą grę: celowo nie łamie, lecz zaledwie obtłukuje frazę, by zaznaczyć jej niejednoznaczność – niedokończenie myśli, które skutkuje ironicznym wprowadzeniem czytelnika w wariację na temat słynnego dylematu, co poetka „miała na myśli”. Nie idzie tu jednak o odczytywanie intencji gotowej już, lirycznej całości, lecz zgadywanie, domyślanie się rozwinięcia, końca wersu, gdyż autorka nie umieściła swojej intencji w tekście liryku, co związane jest z silnie zaznaczoną figurą aposjopezy wieńczącą każdy z wersów.

Technika ta ujawniałaby się w odwróceniu epiforycznego kierunku myślowego, który Miron Białoszewski zasugerował w neologizmie „końcówkuję”¹⁰, obecnym także w jego metapoetyckim, autoironicznym wierszu powstałym „z niepisaniowości”. Kozioł myśli anaforycznie: „początkowuje” – gwałtownie, z impetem rozpoczyna myśl, lecz nagle ją przerywa, urywając w pół słowa. Poetka próbuje jednak nanizać na szkielet struktury wiersza kolejne znaczenia – nie zawsze w sposób słownikowo uprawniony (np. neologizm „spro- / szyły”) – kontynuując porzuconą wcześniej delimitację wersów („porozpra- / szaly”, „szer- / sze”). Kozioł zdaje się również wpisywać w tę strategię poetycką autotematyczną refleksję: mimo przeszkód i zakłóceń proces twórczy nie ustaje. Puente czy rozpęd wiersza mogą na chwilę spowolnić, osunąć się w niepamięć, zaniknąć, lecz ostatecznie – po chwili namysłu – wywód zostaje podjęty na nowo, a ton utworu odzyskuje wewnętrzną spójność. Poetka dodaje przy tym z ironią, że przywilejem poezji jest nieuchwytność: nigdy bowiem nie wiadomo w pełni, co dokładnie, w sensie mimetycznym, „poeta ma na myśli” – i nie to powinno stanowić główny przedmiot rozważań nad wierszem.

Utwór *Znikopis* ciągle oscyluje wokół brzmienia czasowników w pierwszej osobie liczby pojedynczej: „proszę”, „poproszę” i w bezokoliczniku: „poprosić”. Tak jakby poetka prosiła o pomoc: muzy, swoich wielkich poprzedników, być może samą siebie (współczesną procesowi twórczemu? Siebie z przeszłości, kiedy utwory poetyckie „szyły się szer- / sze”?). Wiersz mógłby być wtedy odczytany jako figura retoryczna z pogranicza narracyjności lirycznej i apostroficzności: strofa zbudowana na nagłych zamknięciach jest niejako próbą nawiązania kontaktu z czytelnikiem, przedstawieniem sytuacji lirycznej, w której spotyka poetkę i prezentowany przez nią wiersz – sytuację po różewiczowsku „rozrzuconą”, pełną wielogłosowości, nieładu, roztargnienia, być może twórczego zastoju,

9 Ch. Thomas, *Line Breaks in America: the Odds and Ends of Poetry*, „Transatlantica” 2021, nr 1, [za:] A.S. Małkowski, W. Pietras, *Wokół (teorii) wiersza*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2024, nr 12, s. 15.

10 M. Białoszewski, *Namuzowanie*, [w:] tegoż, *Wiersze*, Warszawa 2003.

być może różnokierunkowego, niespójnego wielosłowa. Metaforę „wiersze mi się porozpra-/szały” można też zrozumieć jako próbę personifikacji utworów poetyckich, tak jakby każdy z nich żył własnym życiem, na wzór swojej twórczyni – był rozproszony. Być może wiersze rozproszyły się, gdyż czegoś się obawiały? Może – z różnych powodów – obróciły i obracają się w proch – przemijają wraz z poetką? Z rozproszenia wyłania się zatem apostrofa – jako środek pozwalający odnaleźć się w chaotyczności chwil, jako dowód „naturalnej reakcji językowej na gwałtowne uczucie albo silne wzruszenie”¹¹, a zarazem element spójny z emotywną fragmentarycznością elegijnej poetyki Kozioł. Elegijność z jednej strony „buduje temat przemijania i nostalgiczno-melancholijne, a niekiedy depresyjne samopoczucie podmiotu”¹², z drugiej, wyraźnie łączona z ironiczną ostrością frazy, konstruuje strukturę dykcji precyzyjnej, poprzedzonej długą rafinacją myśli. Apostrofa *Znikopisu* jawi się więc jako pozornie rozwichrzona, dukana, przerywana i niepełna, pozbawiona wyraźnego, bezpośredniego zwrotu do adresata. W istocie jednak jest zaplanowana i przemyślana, tworzona według określonego konceptu jako ironiczny wyraz braku wzniosłości, sprawiający jedynie wrażenie wypowiedzi powstałej mimochodem. Apostroficzne wzruszenie może dotyczyć także samego, domyślnego istnienia czytelnika wiersza, który jest przywoływany poprzez medium poezji. Twórczyni dzięki tej metapoetyckiej obecności Innego nie znika, jej akt komunikacji twórczej ma sens: nie pisze w samotności i „do” samotności, której niejedenkrotnie daje wyraz w tomie.

O nawiązaniu fatycznego kontaktu, apostroficzności utworu *Znikopis* przekonywać może metapoetycka obecność „ja” lirycznego zaznaczona bezpośrednio w tekście, która przybiera funkcję parabazy – Kozioł w ten sposób zaznacza meta-komunikatywność, introspektywność liryczną, która będzie obecna w całym tomie. Wspiera tę intuicję także fakt, iż tom *Znikopis* zawiera wiersze o charakterze intertekstualnym. Twórczyni wchodzi w dialog, poświęcając swoim „rozmówcom”, określone wiersze, czasem wraz z mottami zaczerpniętymi z ich utworów. Lirycznie polemizuje, rozprawia, empatyzuje, a nawet spotyka się w marzeniach sennych z poetami: Horacym (*Bez monumentu*, który to tytuł jest ironiczną trawestacją słynnej horacjańskiej frazy *exegi monumentum*), Janem Kochanowskim (poetka poświęciła mu aż trzy liryki: *Na odjeźdźnym*, *Skrajem zmierzchu*, *Nutka spod lipki*), Cyprianem Kamilem Norwidem (*Z przyśnięć*), Adamem Mickiewiczem (*Okno*), Gottfriedem Bennem (*Z Benną*). Kozioł nawiązuje poetycką rozmowę również ze swoim zmarłym kilka lat wcześniej mężem, Feliksem Przybylakiem (w nawiązującym do zawodu męża wierszu: *Twoje kobiety*)¹³.

11 W. Ryczek, *Metabasis: kilka słów o apostrofie*, „Napis” 2016, nr 22, s. 37.

12 A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 17.

13 O intertekstualnych nawiązaniach w swojej poezji Kozioł opowiada w wywiadzie z Anną Augustyniak: „nie czuję dzielących nas epok, ani odległości w przestrzeni, ani odległości w języku. Słowa ich wierszy znoszą dystans między dala a pobliżem, między «teraz» a «wtedy», przywracają obecność temu, co Nieobecne,

Dzięki tego rodzaju działaniom – jak zauważa Jolanta Sławek – „uaktywnia się [...] cała seria znaczeń dodatkowych, które są uwarunkowane związkami języka i kultury”¹⁴. Koziół najczęściej wprowadza określone motto bądź nazwisko poety zawarte w tytule lub treści wiersza, czyniąc z niego diachroniczny punkt odniesienia, od którego rozpoczyna swoje rozmyślenia, medytacje, wyznania o emocjonalnych wrażeniach, stanach. Polemizuje z wielkimi poprzednikami, podejmuje refleksje nad współczesnością i własną filozofią poetycką. Poetka posługuje się zatem ironią intertekstualną, która według Umberto Eco: „polega nie na mówieniu przeciwieństwa prawdy, ale przeciwieństwie tego, co, jak się przypuszcza, interlokutor uważa za prawdę”¹⁵.

Kontynuując analizę utworu *Znikopis* jako specyficznej apostrofy, warto również zauważyć, iż: „czas apostroficzny to mityczny czas dyskursu (mówienia), zwrotu usytuowanego poza i ponad czasem, wyzwolonego mocą retoryki spod władzy surowego Chronosa”¹⁶. Figura retoryczna pozwala więc na zatrzymanie umykających, znikających chwil, zatrzymanie własnego przemijania, znikania – to jeden ze sposobów na kontynuowanie twórczego istnienia.

Poetka wielokrotnie powtarza „mi się” – tak jakby tłumaczyła się, usprawiedliwiała, próbowała wyjaśnić sens swojego tworzenia – być może samej sobie, lecz również – w nieporadnej retorycznie parabazie – czytelnikowi. Możliwość zatrzymania czasu poprzez mityczny czas poetycki koresponduje z wypowiedzią samej Koziół, która opowiada:

jedynie za pomocą słów wiersza mogę wydostać się na zewnątrz i tylko dzięki wierszom, jak za sprawą magicznej formuły, także ja sama mogę wyjść poza własny obrys, własny kontur, poza przydzielony mi metrykalny czas: zaistnieć poza sobą o chwilę dłużej. I zostać w kondensacie, w zgęszczonej mowie, która mieści się na niewielkiej przestrzeni kartki, a która potrafi czytającego wprowadzić w stan, jaki zazwyczaj osiąga się po długich medytacjach¹⁷.

Koziół nie tylko wyzyskuje i trawestuje figury retoryczne, w których „znikają” niektóre ich elementy (jak wyraźny zwrot do adresata w apostrofie), lecz podejmuje się również twórczej dekonstrukcji poszczególnych, utrwalonych tradycją literacką środków stylistycznych. Można w wierszu zaobserwować specyficzną przerzutnio-podobność. Koziół przenosi bowiem element składający

lub temu, który jest Nieobecny”. A. Augustyniak, U. Koziół, *Urszula Koziół. Jedną rozmową jesteście*, „Więź” 2015, nr 2, <https://wiesz.pl/2015/06/20/urszula-koziol-jedna-rozmowa-jestesmy/> [dostęp: 23.08.2025].

14 J. Sławek, „Zagęszczenia wieloznaczeń” – gry językowe w poezji Urszuli Koziół, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza” 2021, nr 2, s. 355.

15 U. Eco, *O literaturze*, tłum. J. Ugniewska, A. Wasilewska, Warszawa 2003, s. 217.

16 W. Ryzek, *Metabasis...*, s. 40.

17 A. Augustyniak, U. Koziół, *Urszula Koziół...*

się na wyrazową całość znaczeniową do kolejnej linijki, tak, iż można ją czytać jednym tchem, z sygnalizującą zawieszeniem głosu pauzą: „wiersze mi się porozpra-/szały”. Wciąż jest to jednak markowana „pół” przerzutnia, nieporadna, desperacka, zaledwie pretendująca do środka poetyckiego, którego chętnie używał, choćby aluzyjnie wspomniany np. w *Nutce spod lipki*, Jan Kochanowski. Koziół prezentuje zatem autoironiczną postawę pokory, jakby deklarowała: moja twórczość to jedynie próba, zaledwie dotknięcie sensu, desperackie pragnienie harmonii. To także – choć niepozbawiony polemicznego tonu – swoisty hołd składany wielkim mistrzom, połączony z przyznaniem się do lirycznej niedoskonałości oraz odrzuceniem pokusy „zbrązowienia” własnego nazwiska.

Joanna Grądział-Wójcik oprócz podkreślania za Anną Legeżyńską, iż ukrytym bohaterem poezji Koziół jest właśnie wiersz, jego poetologiczna struktura, retoryka, stylistyka, zadaje również pytanie o „koncepcję podmiotu, który w tej poezji okazuje się wybitnie psychosomatyczny, myślący, ale też cielesnie zdeterminowany, postrzegający świat z indywidualnej, sensualnej perspektywy”¹⁸.

Somatyżacja wiersza widoczna jest zarówno w strukturze, jak i treści wiersza. Koziół pisze: „szyły mi się szer-/sze”, czym nawiązuje do swojej poprzedniej twórczości, ale też do swojej cielesnej sprawności: młode ciało poruszało się sprawniej, szybciej, połączenia neuronalne, które warunkują efektywność kreatywnego myślenia, działały lepiej. Twórczyni wydaje się odwoływać do środowiskowej, aktorskiej odmiany języka: szyć można „podczas występu teatralnego lub innego, zapomniawszy tekstu, improwizować, starając się, aby widzowie lub słuchacze tego nie zauważyli”¹⁹. Opisuje zatem proces twórczy, podczas którego mogła stworzyć wiersz nawet *ad hoc*, pod wpływem chwilowego natchnienia, bez wysiłku, bez rwanej frazy, bez trudu, z dynamicznością i buńczucznością improwizacji właściwej ludziom młodym.

Szyć, zszywać można jednak również ciało: „łączyć za pomocą nici chirurgicznych brzegi rany, uszkodzone mięśnie np.; też: poddawać kogoś takiemu zabiegowi”²⁰. Poetka zdaje się poddawać temu zabiegowi swój wiersz: zszywać zakończenia jego wersów niczym zszywa się ciało. Jakub Skurtys zauważa: „[z] poszywanego ciała treść wycieknie tak samo, jak z odsłoniętego grzbietu tomu – jakby z rozprutej, niedostatecznie zasklepionej książki”²¹. Obserwacje badacza, dotyczące hiperonimicznej relacji zszywanych nicią stron z całością książki, można zastosować również do hiponimicznej zależności pomiędzy

18 J. Grądział-Wójcik, *Znikopis Urszuli Koziół, czyli arspoetyka jednorazowego użytku*, „Forum Poetyki” 2017, nr 1, s. 47.

19 Hasło: szyć, [w:] *Wielki słownik języka polskiego*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/7082/szyc/5237095/w-czasie-wystepu> [dostęp: 20.08.2025].

20 Hasło: szyć, [w:] *Słownik języka polskiego*, https://sjp.pwn.pl/slowniki/szy%C4%87.html#google_vignette [dostęp: 20.08.2025].

21 J. Skurtys, *Co robi niteczka? O kilku (neo)awangardowych projektach książek poetyckich*, „Forum Poetyki” 2024, nr 36, s. 110.

poszczególnymi wersami z „grzbietem” wiersza. Wówczas utwór jawiłby się nie tylko jako zraniony, lecz sam stawałby się raną – wychodząc z wulnerybilnego centrum ranliwości poezji Koziół.: graficzny znak: „-” naśladowałby zaś obraz szwu, potocznie: szycia. Poetka, by nie wyciekło to, co chciała w nim zawrzeć, musi ratować się zszywaniem, przebijaniem struktur wersowych igłą, szwem, spinającym wszystko w całość narracji lirycznej.

Niegdyś wiersze szyły się szersze, gdyż „jeśli sam tekst uznamy za teksturę czy tkaninę, pisanie zaś za sprzęganie i zszywanie rozpadającej się rzeczywistości”²², nasuwa się wniosek, iż tkanina semantyczna wiersza w późnej poezji Koziół jest eteryczna, przenicowana, skromniejsza, wręcz „pół na pół” (Z, 37) znikoma. Poetka nie ocenia jednak natężenia semantycznego swojej twórczości, wyrzucając sobie brak wewnętrznie spójnej, skondensowanej formy – tak „gęstej” od znaczeń, jak niegdyś. Komentuje raczej rzeczywistość, która ją otacza. Ludzie i świat, których istnienie było jej dotąd znane, ulegają dysocjacji i bezpowrotnemu rozpadowi. Poetka w wierszu *Z przeinaczeń* konstatuje krytycznie: „Piszę grochem o ścianę nie czytają” (Z, 17), „zalani radio-falą od/ człowieczają się” (Z, 18), a zatem twórczyni nie jest pewna, czy nadal ma do czynienia z ludźmi, czy już z postludźmi, w rozumieniu Koziół: trans-humanoidalnymi, robotycznymi wersjami prawdziwych ludzi: „niektórzy już mają wykute na blachę/ jak być jak stać się wycwilizowanym do połysku/ robotem” (Z, 18). Nie wie, jak koncepcyjnie organizować i porządkować elementy rzeczywistości, widzi zagrożenie w postępującej technicyzacji nowoczesności, gdyż „[n]ajwiększą siłą, która obecnie działa i przekształca oblicze ziemi oraz człowieka, depersonalizuje go i dehumanizuje, jest nie kapitalizm jako system ekonomiczny, ale technika i jej cuda. Człowiek znalazł się we władzy własnego wynalazku – maszyny”²³.

Koziół, jako twórczyni poetycka, zdaje się być przytłoczona – jak bowiem tkąć delikatną, somatyczną strukturę wiersza, gdy substancją, z którą konceptualnie kojarzą się jej współcześni odbiorcy-cyborgi i ich cielesność, stają się metal, blacha, szkło ekranów, kable czy „sznurki, troki, wtyczki do uszu” (Z, 17). Poetka pesymistycznie docieka, czy tkanina, struktura i faktura jej poezji, poszczególne wersologiczne sploty, nie „sfatygowały” się pod wpływem czasów wymagających ciągłej aktualizacji. Zastanawia się, czy jej „znikopisy” zdołają wytrzymać napór współczesnych, mentalnych „zapisów” – dokonywanych synchronicznie, lecz automatycznie, jednym gestem, niczym kliknięcie kombinacji klawiszy w mechanice gier komputerowych.

„Przenicowanie”, łamanie frazy wynikać może również z efektu niedoskonałości przywoływania określonego doświadczenia, nieco zatartych śladów

22 H. Marciniak, *Tadeusza Różewicza architektonika doświadczenia*, „Wielogłos” 2007, nr 2, s. 77.

23 A. Zwoliński, *Transhumanizm*, Poznań 2018, s. 268.

pamięciowych – ich połączeń, które odtwarzają przeszłość, jak pisze Małgorzata Rygielska w kontekście poezji Bogusławy Latawiec:

[w]ieleść zdarzeń oraz natłok bodźców powodują, że przy próbie retrospekcji i opisanía kolei własnego życia „zszywamy” różne jego fragmenty, tak, by stanowiły jednolitą, spójną całość, łapiemy i łączymy (a czasem gubimy) rozmaite wątki, starając się w tej sieci odnaleźć oraz scalić nas samych, dawnych i obecnych²⁴.

Łączenie wersów: „szer-/sze” również nawiązuje do odnajdywania siebie i odpowiedniego języka wyrażania świata – przypomina francuski czasownik *chercher*, który oznacza „szukać, poszukiwać”. Tym samym Koziół zdaje się translینگwistycznie – najpierw jedynie w warstwie brzmieniowej, subtelnie, później już transparentnie, poprzez zapożyczenia z innych języków, np. z włoskiego: *amarrezza / lontanezza / tristezza* (Z, 26) czy francuskiego: *trompe l'oeil* (Z, 36) – poszukiwać odpowiedniego, najbardziej ekspresywnego słownictwa do wypowiedzania swoich przemyśleń. Szuka języka, który fonicznie najpełniej odda sens transponowanych w materię wiersza myśli. Podkreśla tym samym wagę akustycznej dykcji swojej poezji – bardzo pragnie, by jej głos był słyszany, rezonował, szeleścił (Z, 20), a być może także odbijał się echem, aby mogła go usłyszeć ona sama jako potwierdzenie własnego istnienia. Ten głos dochodzi bowiem z różnych miejsc, stanów i obserwacji: ze zgiełku, z przyśnięć, z przeinaczeń, z bezwiersza, a czasem rozbrzmiewa nawet w środku nocy.

Koziół przyznaje, że jej dojrzała poezja tworzona jest z ogromnym wysiłkiem. Pisze, oddając niejako tekstom cielesną autonomię: „poczułam niepowstrzymane stopy/ pierzchającego wiersza/ który znów mnie porzucił” (Z, 13). Dodaje później: „trudno mi się uładzić ze słowem” (Z, 16), a w „hagiograficznym” liryku *Męczeństwo Urszuli* notuje: „Już mnie powlekli na tarpejską skałę” (Z, 47). Kreacja oznacza trud, czasem mordęgę, które przeczą wyobrażeniom o wzniosłym wymiarze procesu twórczego. I chociaż metaforycznej konceptualizacji wiersza w utworach *Znikopisu* często towarzyszą przenośnie powietrzne, zwykle kończą się one aktem rozczarowania – pomysłem, który nagle rozpiezcha się w niebyt. Podobnie jak Szymborska, która czasem mozolnie „wspinała się”²⁵ do wiersza, Koziół próbuje go zintegrować, zinternalizować i zorganizować – ułożyć w całość z wielu wyimków, fragmentów, a nawet krótkich brzmień głosek, starając się stworzyć spójny utwór. Poetka, mimo zawodności przemijającej materii słowa, pozostaje konsekwentna w trwaniu przy poezji: „uczepiłam się słowa/ żeby nie

24 M. Rygielska, *Rytmy czasu, meandry pamięci. O poezji Bogusławy Latawiec*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2018, nr 2, s. 298.

25 W. Szymborska, *Trudno jest wspinać się do wiersza*, rozm. J. Szczęsna, „Gazeta Wyborcza”, nr 203, z dn. 31.08.2002, s. 7, [za:] L. Marinelli, *Szymborska Zen?*, „Wielogłos” 2016, nr 3, s. 43.

upaść” (Z, 12). Jak sama pisze: „odwracam się do słów/ uciekam się pod ich obro-
nę” (Z, 38). Ma świadomość, że wobec śmierci język, poezja i akt tworzenia stają
się dla niej sposobem zachowania witalności, a zarazem formą pocieszenia.

Rozproszona, niejednorodna jest także struktura tomu *Koziół*. Wydaje się
to być odbiciem „płynnej nowoczesności”²⁶, pękniętej, deformującej, zmusza-
jącej do fragmentarycznego odbioru. Tym samym twórczyni wskazuje także
na kondycję współczesnego człowieka, jego dylematy tożsamościowe, koniecz-
ność przełączania się pomiędzy wieloma modalnościami, życie na pograniczu
świata wirtualnego, który określa mianem równoległego wobec realnego. Poetka
zdaje się jednak stwierdzać: dla wszystkich czas płynie tak samo:

Tempus fugit

Czas zawczasu
pogrążyć się w sobie

czas
zdążyć na czas

czas mieć czas
zanim
strąci nas w beczas

bo poniewczasie
będzie za późno na cokolwiek. (Z, 56)

Znikający, uciekający czas, który staje się lejtymotywyem wiersza, nie jest jed-
nak nawoływaniem do ciągłej gonitwy za doświadczeniem i chłonięciem świa-
ta. Poetka pisze przekornie „[c]zas zawczasu/ pogrążyć się w sobie” – pokazując,
iż tym, co jest w jej pojmowaniu najcenniejsze, to własna podmiotowość, tożsa-
mość. W warstwie brzmieniowej liczne powtórzenia wyrazu „czas” wydają się
próbą jego wydłużenia, a zarazem tworzą melodię przypominającą dźwięk ty-
kającego zegara. Ostatni wers jednak wybija się z tego rytmu: „będzie za póź-
no na cokolwiek” – poetka zdaje się w nim dokonywać gestu zatrzymania *dan-
se macabre*. Koniec brzmienia i rezonowania staje się w filozofii twórczej *Koziół*
równoznaczny z końcem życia.

Jednym z najbardziej przejmujących obrazów samotności w jesieni życia jest
wiersz *Okno*:

26 Zob. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006.

Znajomi już odbiegli do weselszych osób
ani im w głowie zapytać jak żyję

Moi umarli zżyli się ze sobą
ja do niczego już im nie jestem potrzebna

Wcale nie muszę odejść na pustynię
żeby zamyślać się nad swoim losem

Moją pustynią są te cztery ściany
drzwi, w które nikt nie puka
zamilkły telefon

Moją pustynią miasto pełne zgiełku
odwrócone ode mnie drapaczami chmur
(które mi odebrały horyzont
jeszcze wczoraj widoczny przez kuchenne okno)

Mickiewiczowska *Wielka Improwizacja*, z której cytat „Samotność, cóż po ludziach,/ czym śpiewak dla ludzi...”²⁷ został użyty jako motto wiersza, stanowi jedynie punkt odniesienia. Ironia obecna w utworze nie ma charakteru romantycznego – staje się kolejnym, pretekstowym nawiązaniem do idealizmu romantycznego, wyrafinowaną grą z konwencją. Natura dająca pozory eskapizmu, której niegdyś hołdowała Koziół, nie istnieje już: zastąpiły ją drapacze chmur. Ironia poetki bliższa jest pojęciu ironii opanowanej, która „jest wstępnym etapem procesu obronnego”²⁸ – przekorą, pomagającą jej zachować poetologiczną równowagę.

Tytułowe okno wydaje się być zamknięte, podmiot uwięziony, krępowany własną cielesnością, stłumiony ograniczoną przestrzenią, spragniony słów, ludzi, a jednocześnie przytłoczony tym, co ogląda za szybą okienną. Poetka nie buntuje się. Nie idzie jej, jak w *Dziadach* Mickiewicza, o sprawy wielkie, wyzwolenie, lecz o codzienną wiwisekcję twórczą, pasowanie z samotnością, być może także poetyckim marazmem. Koziół stwierdza ironicznie: „wcale nie muszę odejść na pustynię/ żeby zamyślać się nad własnym losem” – nie potrzebuje odosobnienia, gdyż już go doznaje. Stara pogodzić się z własną przemijalnością, poczuciem anachroniczności. Antropomorfizowany, „zamilkły telefon” jest świadectwem ostracyzmu komunikacyjnego, nie tylko twórczej, lecz przede wszystkim, ludzkiej samotności.

27 A. Mickiewicz, *Dziady część III*, [w:] tegoż, *Dziela*, Warszawa 1959, s. 158.

28 A. Bielik-Robson, *Granice ironii*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 181.

Wieńczący tomik wiersz *Z niczym tu przyszłam* stanowi zarówno doskonałe podsumowanie *Znikopisu*, jak i kwintesencję jego gorzkiej, lecz nie zgorzkniałej ironii. Poetka stwierdza: „wkrótce będzie jakby mnie nie było” (Z, 61) – poddaje się i godzi z własną „znikliwością”, ograniczającą i śmiertelną cielesnością. *Znikopis* – co może sugerować już sam tytuł – został niejako zapisany atramentem sympatycznym. Tak jak atrament potrzebuje ogrzania, by stać się widocznym, tak wiersz wymaga dodatkowego czynnika: czytelnika trzymającego tom w ręku. Dopiero gdy ciało i umysł odbiorcy zaangażują się w lekturę, ciało wiersza ożywa.

Bibliografia

- Augustyniak A., Koziół U., *Urszula Koziół. Jedną rozmową jesteśmy*, „Więź” 2015, nr 2, [https://wi-
ez.pl/2015/06/20/urszula-koziol-jedna-rozmowa-jestesmy/](https://wi-
ez.pl/2015/06/20/urszula-koziol-jedna-rozmowa-jestesmy/) [dostęp: 23.08.2025].
- Bartczak K., *Od wiersza jako organizmu mówiącego po wiersz jako formalne pole wielkościowe*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 2, s. 25–40.
- Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006.
- Białoszewski M., *Wiersze*, Warszawa 2003.
- Bielik-Robson A., *Granice ironii*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 166–182.
- Eco U., *O literaturze*, tłum. J. Ugniewska, A. Wasilewska, Warszawa 2003.
- Grądział-Wójcik J., *Znikopis Urszuli Koziół, czyli arspoetyka jednorazowego użytku*, „Forum Poetyki” 2017, nr 1, s. 58–71.
- Koziół U., *Znikopis*, Kraków 2019.
- Legeżyńska A., *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.
- Marchewka A., *Jeszcze poszeleszczę*, „ArtPapier” 2019, nr 1, [https://artpapier.com/index.php?pa-
ge=artykul&wydanie=383&artykul=7644](https://artpapier.com/index.php?pa-
ge=artykul&wydanie=383&artykul=7644) [dostęp: 26.08.2025].
- Marciniak H., *Tadeusza Różewicza architektonika doświadczenia*, „Wielogłos” 2007, nr 2, s. 63–82.
- Marinelli L., *Szyborska Zen?*, „Wielogłos” 2016, nr 3, s. 41–54.
- Mastalski A.S., Pietras W., *Wokół (teorii) wiersza*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2024, nr 12, s. 3–24.
- Mickiewicz A., *Dziady część III*, [w:] *Dziela*, Warszawa 1959.
- Rydzek W., *Metabasis: kilka słów o apostrofie*, „Napis” 2016, nr 22, s. 27–51.
- Rygielska M., *Rytm czasu, meandry pamięci. O poezji Bogusławy Latawiec*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2018, nr 2, s. 285–305.
- Skurtys J., *Co robi niteczka? O kilku (neo)awangardowych projektach książek poetyckich*, „Forum Poetyki” 2024, nr 36, s. 96–115.
- Sławek J., *„Zagęszczenia wieloznaczeń” – gry językowe w poezji Urszuli Koziół*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza” 2021, nr 2, s. 353–369.
- Słownik języka polskiego*, <https://sjp.pwn.pl> [dostęp: 20.08.2025].
- Sztumski W., *Turboświat i zasada odśpieszania*, „Problemy Ekorozwoju” 2006, nr 1, s. 49–57.
- Szyborska W., *Trudno jest wspinać się do wiersza*, rozm. J. Szczęsna, „Gazeta Wyborcza”, nr 203, z dn. 31.08.2002.
- Szyborska W., *Wiersze wszystkie*, Kraków 2023.

Thomas Ch., *Line Breaks in America: the Odds and Ends of Poetry*, „Transatlantica” 2021, nr 1, s. 1–9.

Wielki słownik języka polskiego, <https://wsjp.pl> [dostęp: 20.08.2025].

Zalasiński T., *Metaautoironia jako język podmiotu – tezy wstępne (na przykładzie wierszy Adama Wiedemanna)*, [w:] *Poezja polska po roku 2000. Diagnozy – problemy – interpretacje*, red.

T. Dalasiński, A. Szwagrzyk, P. Tański, Toruń 2015, s. 94–113.

Zwoliński A., *Transhumanizm*, Poznań 2018.