

Jolanta Sławek

Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## „Zagęszczenia wieloznaczeń” – gry językowe w poezji Urszuli Koziół

*aż chciałoby się napisać  
lingwo  
ojczyzno moja –  
stale  
noszę ją w sobie [...]  
[H, Lingwa: 14]<sup>1</sup>*

### 1. Wprowadzenie

Urszula Koziół jest autorką kilkunastu tomików wierszy, a także utworów prozatorskich i dramatycznych, opublikowała również kilkanaście książek dla dzieci. Zaliczano ją do grona najciekawszych debiutantów w polskiej poezji po październiku 1956 roku [Legeżyńska, dostęp: 2021]. Jej pierwszy tomik wierszy, zatytułowany *Gumowe klocki*, ukazał się w 1957 roku, jednak pozostał niemal niezauważony. Dopiero kolejne zbiory poetyckie – *W rytmie korzeni* (1963) oraz *Smuga i promień* (1965) – zwróciły uwagę czytelników oraz zyskały przychylną krytykę, którzy określali twórczość poetki mianem „interesującej” czy wręcz „rewelacyjnej” [Mikołajczak 2000: 8–11].

Jej wcześniejsze utwory poetyckie, z lat 60. i 70., cechuje względna jednorodność tematyczna i formalna. Motywy biograficzne przenikają się z tematyką filozoficzną oraz poetycką awangardą. Obecne są w nich refleksje dotyczące uniwersaliów, kosmicznej wizji świata, mocno osadzonych w wyobraźni tel-

---

1 W tekście przyjmuję następującą formę zapisu przywoływanych wierszy Urszuli Koziół: skrót tytułu tomiku, tytuł wiersza oraz numer strony (wykaz skrótów – zob. Bibliografia na końcu artykułu).

lirycznej. Poetycka czasoprzestrzeń jest zdominowana przez żywioły, które wyznaczają jej archaiczne parametry. Pod koniec lat 70. zmienia się częstotliwość publikowania tekstów, a wraz z tym typ dominującej konstrukcji monologu lirycznego. Krajobraz poetycki powszedniejsze, wcześniejsze kosmogoniczne i telluryczne motywy ustępują miejsca przestrzeni zwykłego ogrodu, lasu czy łąki. Jednocześnie coraz silniej zaznaczają się wątki autobiograficzne, świat poetycki mocno dotyka codziennej rzeczywistości, naznaczonej pesymistycznym, nieraz depresyjnym samopoczuciem podmiotu lirycznego [Legeżyńska, dostęp: 2021]. Jednymi z ważniejszych dla późniejszej liryki Kozioł motywów stają się przemijanie, starość, poczucie zagrożenia i osaczenia wyrażające się „w pragnieniu bycia stale «pomiędzy»; istnienia nieuchwytnego i nie dającego się utrwalić w żadnych kształtach i formach, ale jednocześnie docenianie powszednich okrucich życia, codzienności i prostoty chwili” [Mikołajczak 2000: 9–10].

Rezygnacja z perspektywy kosmicznej na rzecz autobiograficznej, skupienie na detalu, zmiana sposobu postrzegania otaczającego świata wpłynęły na jakość języka poetyckiego oraz formę późniejszych utworów. Pozwoliły autorce *Znikopisu*, jak zauważa Anna Legeżyńska, nie tylko wyostrzyć poetycki ton, ale też odnaleźć bardziej indywidualne sposoby rejestracji przeżyć na temat osobliwości bytu ludzkiego [Legeżyńska, dostęp: 2021]. Utwory z późniejszego okresu twórczości poetki charakteryzuje wydłużenie i sprozaizowanie formy, obok długich poematów pojawiają się formy bardzo krótkie, zminiaturyzowane. Wyrafinowane, rozbudowane metafory ustępują miejsca kolokwialnym porównaniom i potocznym frazeologizmom, wielosłowie zamienia się w oszczędność słowa, a dialog podmiotu lirycznego często przypomina codzienną rozmowę.

Ważną cechą języka tekstów poetyckich Urszuli Kozioł jest szczególne wyczulenie na nośność znaczeniową słowa, jego warianty semantyczne (homonię, wieloznaczność), etymologiczne czy frazeologiczne. W swoich wierszach poetka stara się przywrócić słowom ich właściwy sens, ponieważ wyrazy nadużywane stają się nieżytecznymi dźwiękami, pozbawionymi pierwotnych znaczeń. Autorka *Horrendum* odkrywa utajoną nośność znaczeniową słów, poprzez skojarzenia wydobywa ich wieloznaczność i „ukryte podskórnie sensy” [Łukasiewicz 1993: 175; Mikołajczak 2000: 128]. Wprowadza tym samym w zagmatwany świat znaczeń, stwarzając przestrzeń, w której uruchamia się swoista gra językowa z czytelnikiem.

## 2. Poetyckie gry językowe

Celem tego artykułu jest pokazanie, w jaki sposób autorka *Znikopisu* tworzy świat wtórnych znaczeń, a także za pomocą jakich środków uruchamia poetyckie gry językowe z odbiorcą swoich wierszy<sup>2</sup>. W tym miejscu należałoby odnieść się do samego pojęcia *gry językowej*, które jest przez badaczy definiowane w różny sposób. Z jednej strony grę językową traktuje się jako osobisty sposób używania języka, tworzenia lub kwestionowania własnego słownika, komunikowania za pomocą języka [Okulska 2011: 38], z drugiej zaś jako zespół zabiegów stylistycznych przekraczających reguły językowe [Niesporek-Szamburska 2011: 365; Sokólska 2015: 303]<sup>3</sup>. Jednak, jak słusznie zauważa Urszula Sokólska, w definicji gry językowej należałoby uwzględnić również istotne dla współczesnych badań zjawiska z zakresu semantyki językoznawczej oraz lingwistyki kulturowej. Dzięki nawiązaniom intertekstualnym i intersemiotycznym, asocjacom semantycznym oraz kulturowym w polisystemie uaktywnia się bowiem cała seria znaczeń dodatkowych, które są uwarunkowane związkami języka i kultury [Jędrzejko 1997: 61]. W utworach poetyckich – sięgających po odpowiedni repertuar środków gramatycznych oraz odnoszących się do rozmaitych kontekstów semiotycznych i kulturowych – gra językowa staje się szczególnie wyrafinowana. Jak stwierdza Anna Pajdzińska, w poezji konstrukcje gramatyczne znaczą wyraźniej niż w innych, niekreatywnych tekstach, pozwalają „dotrzeć do nasemantyzowanej formy języka, do zaklętych w morfologii potencji semantycznych, do sensów oferowanych przez schematy semantyczne – do obrazu świata wyłaniającego się z systemu gramatycznego” [Pajdzińska 2001: 247–248]<sup>4</sup>. W poezji Urszuli

2 Jako materiał posłużyły mi następujące zbiory wierszy poetki: *Horrendum* (2010); *Przełotem* (2007); *Stany nieoczywistości* (1999); *Ucieczki* (2016); *Znikopis* (2019).

3 Na przykład Aleksandra Okopień-Sławińska grę językową utożsamia z grą słów, którą definiuje jako „wykorzystanie brzmieniowego podobieństwa między słowami do uwydatnienia ich znaczeń i wieloznaczności, wzajemnych pokrewieństw, podobieństw i kontrastów. Gra słów bywa realizowana na wiele sposobów. Najważniejszym z nich jest kalambur, inne to np. amfibologia, anagram, antymetabola, diafora, figura etymologiczna, figura pseudo-etymologiczna, kontaminacja, metagram, paragram, parechesis, paronomazja, poliptoton i pewne odmiany powtórzenia” [cyt. za: Okulska 2011: 38]. Takie rozumienie poetyckiej gry językowej ma swoje źródło w arystotelesowskiej retoryce, znacznie zawęży repertuar środków językowych, pomija sferę konotacji semantycznych słów, modyfikacje frazeologicznych, nietypowe łączyłości czy ironię [Okulska 2011: 39].

4 Ryszard Tokarski zwraca szczególną uwagę na rolę semantycznych pól pojęciowych w konstruowaniu znaczeń w tekście poetyckim. Ów tekst, jak pisze badacz, może być „zbudowany na zasadzie dwóch równoległych «spiętych» leksemem, który na skutek polisemii czy właściwych mu konotacji łączy dwa, pozornie różne ciągi leksykalne” [Tokarski 2009: 78].

Koziół widoczna jest nie tylko szczególna odpowiedzialność za słowo i jego znaczenie. Autorka *Gumowych klocków*, mając świadomość ułomności języka [„To jest/ no jakie to jest/ może ciekłe...”], nieustannie poszukuje słów przystających do znaczeń, by przywrócić światu pierwotną harmonię [Mikołajczak 2000: 117]. Jak pisze sama poetka:

Obcując z wielką poezją, odnosi się wrażenie, że język powierza wierszowi swoje najgłębsze sekrety, choć właściwie powinno powiedzieć się odwrotnie, a mianowicie, że to właśnie wiersz jest bezustannym dobieraniem się do sedna słowa, jako że jego tworzenie jest chyba najbardziej aktywnym stosunkiem do mowy, do języka. Jest stale ponawianą próbą pochwycenia owych wibracji międzysłownych w procesie ich dziania się, kiedy słowo sprzężone z kolejnym słowem zarówno znaczy, jak dźwięczy, dźwięczy i znaczy. [Kozioł 1999: 363]

### 3. Liryczne brzmienie słów

W swoich wierszach Urszula Kozioł często wykorzystuje środki organizujące najniższe warstwy stylu. Należy do nich m.in. instrumentacja głoskowa. Ten zabieg stylistyczny polega na nagromadzeniu i doborze takich wyrazów, w których określone głoski pojawiają się z większą niż przeciętna częstotliwością w bliskim sąsiedztwie lub porządku [Sławiński, red. 1988: 26]. Do najbardziej znanych rodzajów instrumentacji głoskowej należy aliteracja (harmonia głoskowa), będąca nagromadzeniem lub powtarzaniem konkretnych głosek bądź ich grup. Zastosowanie aliteracji może być przejawem ekspresji, popisem warsztatowego kunsztu autora lub służyć wytworzeniu określonego nastroju. Może również wskazywać na pewien rodzaj gry językowej, zabawę nie tylko samym brzmieniem słów, ale też ich znaczeniem, jak np. w wierszu *Adoracja przedwiośnia*:

Wielka Matka pra-  
Matka matek

Ma Amma wy-  
mamrotana w wodach Nilu  
Ma  
mmamma Ma

---

Na temat roli konotacji oraz kontekstu w interpretacji słowa poetyckiego zob. także: Kowalewska-Dąbrowska 2009: 81–95; Sławek 2018: 23–31; Sławkowska 2009: 25–44.

Magma Prima Ma-  
teria Prima A-  
nima

biała w mlecznej przędzy niebios  
czarna w czarnym padole

mmm [...].

[SN, *Adoracja przedwiośnia*: 241]

Konstrukcja stylistyczna została tutaj oparta na aliteracji głoski sonornej [m]<sup>5</sup>, która dwukrotnie występuje w słowie *mama*. Poetka, wykorzystując etymologiczną podstawę tego wyrazu, podkreśla mityczny charakter tytułowego przedwiośnia – czasu, w którym budzi się do życia Matka Ziemia, „wielka Matka Pramatek” [Mikołajczak 2000: 129]. Aliteracja służy też tutaj zacieraniu znaczeń – „mamrotanie”, swoisty bełkot wyraża trudny, niemożliwy wręcz do zwerbalizowania rytm odradzającego się życia [Mikołajczak 2000: 202].

W innym utworze, pochodzącym z tomu *Żalnik*, aliteracja pełni funkcje kompozycyjną oraz semantyczną:

Mroczone  
nagłe  
nie do nazwania  
dławi cię za gardło.

[...] A –  
aa –  
aaa –

tysiąc i jedna spirala grozy  
zwija się w trąbkę tej jednej  
tej najpierwszej głoski

od której rozpoczął się świat.

[SN, \*\*\*: 214]

5 Głoska ta, na co warto zwrócić uwagę, jako jedna z pierwszych pojawia się w systemie fonologicznym małych dzieci.

Przywołana w tekście samogłoska [a] jest symbolem początku, pierwotnego dźwięku, który może być zarówno płaczem, jak i krzykiem, swoistym „pra-słowem”.

Z kolei we fragmencie wiersza zatytułowanego *Z przyrody* w wygłosie oraz śródgłosie wyrazów widoczne są regularne powtórzenia głoski [ń]:

[...] Przystosuj się zamień wywiń  
ani chwili do stracenia. Ani  
butli tchu do nabrania  
Ani – [...].  
[SN, *Z przyrody*: 109]

Aliteracje pełnią tutaj zarówno funkcję ekspresywną, jak też funkcję metryczną, stając się dodatkowym sposobem rytmizowania wypowiedzi. Wykorzystanie form trybu rozkazującego 2. os. lp. czasowników *zamienić* oraz *wywinąć* – *zamień*, *wywiń* – podkreśla konieczność dostosowania się do przemijającej w szybkim tempie chwili. Trzykrotne powtórzenie modulantu przeczącego *ani*, wyrażającego tutaj silne zaprzeczenie sądu, dodatkowo wzmacnia dynamikę przekazu. Wiersz ten jest bowiem zapisem strumienia świadomości, naśladującym gorączkową formę wypowiedzi. Zastosowany w nim tok przerzutniowy wydobywa i eksponuje płynność i ciągłość zjawisk [Mikołajczak 2000: 192].

Często głoskowość staje się dominantą utworu, przenikając wszystkie jego elementy. Prowadzi to do powstania muzyczności słów, zdań i całych strof wierszy – komponentu, który w sposób synestezyjny nakłada się na całość obrazowania. Taki zabieg można zaobserwować np. w wierszu *Sprzed wiosny*:

Kłodo daj ognia  
przydaj nocy dnia  
Kłodo ogniowi jasnego dnia daj. [...]  
[SN, *Sprzed wiosny*: 26]

Nagromadzenie samogłoski [o], przez łagodną muzyczność i melodyjność, podkreśla harmonię przedstawianego świata i jego dodatnią wartość, „ewokuje łagodną dźwięczność, ma charakter zaklinający, inkatacyjny i działa na rzeczywistość w sposób magiczny” [Mikołajczak 2000: 203]. Charakterystyczne brzmienie zostało tutaj uzyskane także dzięki rytmicznym powtórzeniom o typie anaforycznym (*kłodo*) oraz rymom żeńskim, kończącym pierwsze dwa wersy.

Wiele utworów poetyckich Urszuli Koziół poprzez wyrazisty rytm i rym wręcz uwodzi swą melodyką, wprowadzając jednocześnie odmienny porządek semiotyczny. „To wiersze – jak pisze Danuta Opacka-Walasek – w których uderza rytm, stanowiący nieraz zasadniczą tkankę tekstu, uwydatniającą [...] słuchanie języka, jego tkaniny fonetycznej, artykulacji logicznej” [Opacka-Walasek 2013: 178]. Można to usłyszeć m.in. w wierszu *Czaty* z tomu *Lista obecności*:

Co tak pulsuje –  
słuch.

Czyje ucho pulsuje słuchaniem  
komu to jest  
co pulsuje i słucha  
komu jest to łączące słuchanie.

Ucho nieba  
przy uchu ziemi  
nasłuch kosmiczny  
zostawia ciszę.

Co tak plasnęło –  
dech.  
Co tak dyszy w powietrzu mlaskaniem  
co tak dyszy młascze i czeka  
komu jest  
to łączące czekanie.  
[SN, *Czaty*: 110]

Rytmizowanie w tym wierszu opiera się na powtarzalności budowy składniowej oraz konturu intonacyjnego<sup>6</sup>. Dominantę kompozycyjną utworu stanowi układ pytań i krótkich, jedno- lub dwuwyrzowych odpowiedzi, które mają charakter refreniczny. Taki sposób organizacji tekstu poetyckiego nie tylko nadaje mu określony rytm, ale też wpływa na jego dynamikę. Uwagę zwraca dobór słownictwa, które oczywiście nie jest przypadkowe. Kilkukrot-

6 Małgorzata Mikołajczak zauważa, że „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” [Mikołajczak 2000: 181].

nie powtórzone czasowniki *pulsować, słuchać, piasnąć, mlasnąć, dyszeć* ze względu na swoje cechy onomatopieczne sugestywnie oddziałują na zmysł słuchu odbiorcy.

#### 4. W kręgu wieloznaczeń

Autorka *Klangoru* często zestawia w swych utworach brzmiące podobnie słowa, które różnią się zaledwie jedną, czasem dwoma głoskami, a czasem ich kolejnością, mające jednak odmienną etymologię i znaczenie. Zabieg ten, określany mianem paronomazji, z jednej strony wpływa na brzmieniową organizację tekstu, z drugiej kieruje uwagę odbiorcy w stronę ukrytych zależności między zjawiskami nazywanymi przez słowa, np.

Jak strony świata stronimy od siebie  
[SN, *Kwestie otwarte*: 101]

O burzy śni się czarnej chmurze  
rzeki z dorzeczem morze czeka  
rzekę ku morzu jej nurt wlecze  
i księżyc w pełni  
ją dopełnia  
[H, *Gamy IV*: 61]

chmura gniewnie się nachmurza  
ciemnieje  
góra jednak się rozwzgórza  
bo dnieje.  
[H, *Gamy IV*: 62]

W przywołanych wierszach słowa tworzą gęstą sieć znaczeń, już sama ich forma zaprasza odbiorcę do gry, wręcz zmuszając go do doszukiwania się „podskórnych”, niewypowiedzianych sensów, ponieważ trudno pozostać obojętnym wobec tak połączonych i dobranych słów. W pierwszym fragmencie wykorzystano grę znaczeń między rzeczownikiem *strona* (w znaczeniu ‘punkt, miejsce, kierunek’) a czasownikiem *stronić*, czyli ‘trzymać się z daleka od kogoś, czegoś, unikać czyjegoś towarzystwa, nie chcieć podejmować jakichś działań’ [Dubisz, red. 2003, t. 3: 1419]. Oba określenia, mimo różnej etymologii, łączą skojarzenia związane z odległością i dystansem. Dwa kolejne liryki należą do cyklu miniatur poetyckich (wcześniejsze były *Pestki deszczu*), zatytułowanych *Gamy*. Są to krótkie, nastrojowe impresje na temat przyrody. W pierwszym

z nich znakomicie zostały wykorzystane podobieństwa brzmieniowe słów – nagromadzenie głosek [ž] i [č] nadaje tej lapidarnej formie charakterystyczne rytym i melodię. Natomiast w kończących wiersz dwóch ostatnich wersach poetka połączyła podobne pod względem fonetycznym słowa *dopełnić* (w znaczeniu ‘dolać, dodać, dołożyć, dosypać do pełna’ [Dubisz, red. 2003, t. 1: 661]) i *pełnia* (księżycyca), wykorzystując towarzyszące im asocjacje: księżyc, którego okrągły, doskonały kształt odbija się światłem w nurcie rzeki, dopełnia poetycki obraz wody. Ostatnia z zacytowanych miniatur to również ciekawy przykład paronomazji. Gra słowna polega w tym wypadku na zestawieniu dwóch par leksemów: *chmura – nachmurzać* i *góra – rozwzgorzać*. W pierwszym połączeniu za pomocą prefiksu *na-* zostało zmodyfikowane znaczenie czasownika *chmurzyć się*, czyli ‘zaciągać się chmurami’ [Dubisz, red. 2003, t. 1: 421]. Powstały neologizm słowotwórczy *nachmurzać* można by interpretować, zgodnie ze znaczeniem dodanego przedrostka, jako ‘nachodzący, nakładający się na chmurę’. Jednocześnie poetka wykorzystwała metaforyczne znaczenie czasownika *chmurzyć/nachmurzyć się*: ‘wyrazem twarzy okazać zły humor, smutek, niezadowolenie; posmutnieć’ [Dubisz, red. 2003, t. 2: 764]. Ten zabieg pozwolił na przywołanie towarzyszących mu konotacji smutku i przygnębienia, budując metaforyczny obraz zbliżającego się deszczu – chmura deszczowa jest ciemna i ciężka, podobnie jak zachmurzona twarz (por. *chmurne oblicze*). W nieco odmienny sposób został utworzony zwrot *góra rozwzgorza*. Popularny w języku polskim przedrostek *roz-* oznacza m. in. ‘uwolnienie od czegoś krępującego ruchu’ [Dubisz, red. 2003, t. 3: 975]. Czasownik *rozwzgorzać* powstał, drogą derywacji prefiksально-sufiksальной, bezpośrednio od rzeczownika *wzgórze*. Innowacyjność tego neologizmu polega na jednoczesnym działaniu na poziomie formy i treści: *wzgórze – rozwzgorzać się*. A zatem *góra*, która się *rozwzgorza*, to góra, która odsłania się w świetle wstającego o świcie słońca, ukazując swój pełny kształt i obraz (analogicznie do znaczenia czasownika *rozpogadzać się*).

Wiersz *Znikopis*, pochodzący z tomu o tym samym tytule, zwraca uwagę swoją niejednorodną, „poszarpaną” formą:

wiersze mi się porozpra-  
 szwały w proch spro-  
 szyły mi się szer-  
 sze mi się popro-  
 [Z, *Znikopis*: 5]

W pierwszej lekturze tego tekstu uderza jego fragmentaryczność i niezrozumiałość słów, które jakby się wymykały spod kontroli podmiotu mówiącego. W całości ocalało zaledwie kilka wyrazów: *wiersze, w proch, mi, się*. W efekcie można odnieść wrażenie, że – jak zauważa Joanna Grądział-Wójcik – ten krótki utwór obumiera, traci swój kontur i ramy, rozprasza się [Grądział-Wójcik 2017: 64]. Zwykle marginalnie traktowane zaimki *mi* oraz *się*, usytuowane tutaj w centrum tekstu oraz dwukrotnie powtórzone, nabierają specjalnego, odmiennego znaczenia, podkreślając niemoc i bezradność podmiotu lirycznego wobec czynności tworzenia. Warto przyjrzeć się bliżej pojawiającym się w wierszu czasownikom i ich specyficznej strukturze morfologicznej. Pierwszy z nich *porozpra-szały* oznacza ‘rozrzucać, rozsypywać, rozprzestrzeniać, rozpuszczać się, zanikać, rozdrabniać, rozdzielać na części’, konotując rozkład i rozpad czegoś [Dubisz, red. 2003, t. 3: 1039]. Występujące w nim przedrostki *po-*, *roz-*, *pra-* mogą równocześnie odnosić się do kategorii czasu i przestrzeni – bycie przed i po, odśrodkowy i destrukcyjny, niszczący ruch. Czasownik *rozproszyć* może też oznaczać ‘dekoncentrować się, zajmować się kilkoma sprawami jednocześnie’ [Dubisz, red. 2003, t. 3: 1039]. Z kolei leksem *spro-szyły* może przywoływać skojarzenia związane zarówno z *roz-proszyć* – ‘rozsypać, rozrzucić, roznieść na wszystkie strony’, jak też z neologizmem *sproszyć* – ‘obrócić w proch, unicestwić’ (analogicznie do czasownika *sproszkować* – ‘zetrzeć, przetworzyć coś na proszek’) [Dubisz, red. 2003, t. 3: 1353]. Jednocześnie paronomastyczne *sproszyć* bliskie jest *spłoszeniu*, czyli ucieczce wywołanej strachem [Grądział-Wójcik 2017: 64]. Wykorzystane w wierszu *Znikopis* słowoformy przywołują konotacje związane z destrukcją, degradacją i unicestwieniem, jednocześnie uruchamiając znaczenia intertekstualne w postaci biblijnego kontekstu: „Z prochu powstałeś i w proch się obrócisz”. Jednak, jak zauważa Grądział-Wójcik,

[k]ulturowe skojarzenia przegrywają z materialnym, dosłownym rozumieniem: to ciało zostaje naznaczone rozpadem. A mogło być inaczej – wiersze „szyły mi się szer-/sze” – wydawały się większe, dłuższe, „szyły się” same (tkwały tekst) zanim się „mi się” „poproszyły”, rozdrobniły, popsuły. [Grądział-Wójcik 2017: 64]

Warto też zwrócić uwagę na puentę wiersza, którą tworzy urwana fraza *popro-*, mogąca oznaczać ‘poproszę o wiersze’ lub ‘poproszę o jeszcze’. Takie otwarte zakończenie wskazuje na brak ciągłości procesu tworzenia – powstaje tekst, który pisze się i zanika jednocześnie, przy czym wyeksponowane zostało tutaj to, co czyni ten proces miałym i ulotnym jak proch [Grądział-Wójcik 2017: 64].

Urszula Koziół bawi się nie tylko brzmieniem słów, ale też ich formą i znaczeniami. Trudno nieraz zresztą te zjawiska jednoznacznie rozgraniczyć, gdyż najczęściej wzajemnie się przenikają i uzupełniają, stwarzając znakomitą przestrzeń do wyrafinowanej gry prowadzonej z czytelnikiem. Szczególnie chętnie autorka *Znikopisu* tworzy nowe konstrukcje wyrazowe, dodając do istniejących już form przedrostki, które odpowiednio modyfikują pierwotne znaczenia. Neologizmy bowiem, jak zauważa Urszula Sokólska, odzwierciedlają „skomplikowaną, wieloznaczeniową siatkę relacji morfologiczno-fonologiczno-semantycznych, które dzięki zagęszczeniu i spoistości sensu wyrazów oraz konotacji stylistycznych wywołują preferowane w danej chwili przez odbiorcę skojarzenia” [Sokólska 2015: 310]. Widoczne jest to np. w wierszu *Zanim*:

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 przypomnianych,  
i z tych w domyśle gestów, co są prawie.  
– Pamiętająca i zapamiętana. [...]  
[SN, *Zanim*: 58]

Dominantą kompozycyjną zacytowanego wiersza jest pojęcie czasu i związanego z nim przemijania. Słowami kluczami są tutaj *pamięć* oraz *pamiętać*. Wykorzystując formy pokrewne oraz znane mechanizmy słowotwórcze, poetka tworzy nowe słowa i nowe znaczenia. Część z nich, jak *przypomniany*, *pamiętająca* czy *zapamiętana*, to formy powszechnie znane i utrwalone w języku, wiele jednak jest efektem poetyckich eksperymentów, poszukiwania nowych sensów, próbą wysłowienia tego, co niewyraźalne. Urszula Koziół osiąga to w bardzo prosty sposób – dodając do określonego czasownika czy rzeczownika przedrostki, które modyfikują ich znaczenie<sup>7</sup>. Pojawiają się zatem nowe

7 Derywacja przedrostkowa, jak zauważa Hanna Jadacka, należy do typowych, tradycyjnych i automatycznych sposobów tworzenia neologizmów czasownikowych [Jadacka 2001: 110].

konstrukcje z kategorii neologizmów słowotwórczych, takie jak: *przedpamięć* (a więc coś, co było wcześniej, przed pamięcią), *nadpamiętać* (coś, co znajduje się ponad pamięcią) czy *dowspominam* (dokończenie wcześniejszej czynności, czyli wspomniania)<sup>8</sup>. Użycie tych form podkreśla ulotność chwili, nieuchronny upływ czasu i pragnienie podmiotu lirycznego, by ten czas zatrzymać, a może raczej wydłużyć jego trwanie, zapisując w pamięci zdarzenia, które jeszcze się nie wydarzyły.

Podobną grę słowną zastosowała poetka w wierszu *Zapatrzenie*:

jestem bezmowna bezimienna  
 jest mi dalekosięźnie  
 bezbrzeżnie  
 ponieważ jest mi bezgniewnie i bezgranicznie

wypełnia mnie nieistnienie  
 i bezistotność.

[U, *Zapatrzenie*: 20]

W tej krótkiej formie poetyckiej uwagę zwracają formy wyrazowe z przedrostkiem *bez-*. Niektóre z nich, jak *bezimienna* czy *bezgranicznie*, są stale obecne w języku, ale już *bezmowna*, *bezgniewnie* czy *bezystotność* to określenia nowe, utworzone na potrzeby wiersza. Wykorzystany tutaj prefiks *bez-* komunikuje brak czegoś lub fakt, że nie dzieje się to, do czego odnosi się wyraz podstawowy [Dubisz, red. 2003, t. 1: 225]. Skupienie w bliskim sąsiedztwie kilku leksemów rozpoczynających się od *bez-* nie tylko wpływa na organizację brzmieniową całego utworu, ale również doprecyzowuje stan podmiotu mówiącego, który znalazł się w przestrzeni „pomiędzy”, w swoistym stanie nieważkości, bez obciążeń ograniczającej rzeczywistości. Trudno jednak jednoznacznie określić, czy ów stan jest pożądanym poczuciem wolności i spełnienia, czy też może efektem pustki i samotności.

Przykładem wykorzystania możliwości słowotwórczych polszczyzny jest również wiersz z tomu *Ucieczki*:

<sup>8</sup> Przedrostek *przed-* zawiera komponent znaczeniowy wyprzedzania w przestrzeni, w czasie czy w kolejności [Dubisz, red. 2003, t. 3: 641]; przedrostek *nad-* oznacza m.in. zmniejszenie lub zwiększenie zasobu czegoś, a także wykraczanie poza normę, poza zwykły stan tego, co oznacza wyraz podstawowy [Dubisz, red. 2003, t. 2: 769]; przedrostek *do-* wskazuje m.in. na osiągnięcie jakiegoś celu, doprowadzenie jakiejś czynności do końca, a także wykonanie czynności dodatkowej, uzupełniającej całość [Dubisz, red. 2003, t. 1: 623].

[...] kupczyków nie da się epatować  
 nikt niczym nigdy nie zdoła  
 takiego zepatować  
 są nieepatowalni! [...]  
 [U, \*\*\*: 52]

Słowem organizującym warstwę brzmieniową i semantyczną zacytowanego fragmentu jest czasownik *epatować*, czyli ‘wywoływać silne wrażenie, zadziwiać, zdumiewać, szokować czymś’ [Dubisz, red. 2003, t. 1: 840]. Dodając do niego przedrostek *z-*, poetka tworzy neologizm *zepatować* (analogicznie np. do czasownika *zreformować*). Znaczenie czasownika *epatować*, któremu przypisany jest aspekt niedokonany, wskazujący na ciągłość czynności, zostało tutaj wzmocnione przez zmianę aspektu na dokonany. Podkreślono w ten sposób bezsensowność i bezcelowość prowadzonych działań, czyli prób zadziwienia, zszokowania kupczyków (skomercjalizowanych poetów). Tę modyfikację semantyczną wzmacnia dodatkowo użycie kolejnego neologizmu w ekspresywnej frazie *są nieepatowalni!* (analogicznie do *niereformowalni*), a także skumulowanych w jednym wersie określeń o znaczeniu negującym: *nikt niczym nigdy nie*.

Innym, ciekawym przykładem innowacji brzmieniowych i słowotwórczych jest wiersz z tomu *Przelotem*:

jest mi miałko niemojo nijako  
 jest mi czczo  
 same myśli myślą się beze mnie [...]

obły obłok obła  
 mgła jak pakunkowy papier  
 spowija przestrzeń byle jak [...]

dzień także jakby na czczo  
 dżdży i mży

obłość obłazi mnie obłomawia mnie  
 do zobłomowienia  
 na wylot.  
 [P, \*\*\*: 35]

W tekście uwagę zwracają liczne aliteracje głosek [o], [m], [u], [i] oraz (w mniejszym zakresie) [č], [ž] i [ž], które organizują warstwę muzyczną

utworu, tworząc charakterystyczną linię melodyczną, odzwierciedlającą stan psychofizyczny podmiotu mówiącego – stan zubożenia, bylejakości i pustki. Znaczenia czasowników *dździ* i *mży*, odnoszące się do miarowego, jednostajnego deszczu, przywołują skojarzenia z jesienną, ponurą pogodą, wywołującą nastrój smutku i nostalgii. Z kolei zastosowane w wierszu liczne paronomaże są przykładem znakomitej, wyrafinowanej gry językowej z czytelnikiem. Szczególnie ciekawie zostały tutaj wykorzystane przymiotnik *obły* ‘mający kształt podłużny i zaokrąglony’ [Dubisz, red. 2003, t. 2: 1065] oraz towarzyszące mu konotacje czegoś nieprzyjemnego, śliskiego, wilgotnego, ale też bezkształtnego (por. *oble* robaki, *obły* kształt glisty ludzkiej). Zatem *obły oblok* czy *obła mgła* to obiekty pozbawione konturów, rozmyte i nijakie. Kulminacją podjętej gry słownej z określeniem *obły* są ostatnie trzy wersy utworu, gdzie – wykorzystując podstawę słowotwórczą *obl-* – poetka tworzy charakterystyczne neologizmy *obłość*, *oblomawia* oraz *zoblomowienia*. Można powiedzieć, że przywołana w wierszu kategoria *obłości* (i związanych z nią znaczeń) ostatecznie zdominowała stan psychiczny podmiotu mówiącego. *Obłość*, traktowana tutaj jako synonim nijakości i bezkształtności, jest wszędzie. Wskazuje na to już samo znaczenie czasownika *obleźć* – ‘wejść wchodzić na kogoś lub na coś w dużej ilości (zwykle w odniesieniu do robaków lub insektów)’ [Dubisz, red. 2003, t. 2: 1060], ale także słowoform *oblomawia* i *zoblomowienia*, które – choć trudno przypisać im sprecyzowane znaczenie – przywodzą na myśl skojarzenia związane z takimi określeniami, jak np. *obmawiać* czy *oblapiać* (dodanie przedrostka *z-* do ostatniej z nich wprowadza dodatkowo aspekt dokonany). W omawianym wierszu w innowacyjny sposób wykorzystuje poetka również kategorie gramatyczne. Czasownik *myśleć* pojawia się tutaj w stronie zwrotnej, podczas gdy systemowo jest to forma nieprzechodnia, o ściśle określonej łączliwości (‘myśleć o kimś/o czymś’). Frazę *same myśli myślą się beze mnie* można zatem interpretować jako stan swoistej bierności, bezwładności i obojętności, w którym niemożliwe staje się nawet samodzielne, aktywne myślenie – myśli myślą się same. Odczucia monotonii i jednostajności dodatkowo potęgują zastosowane w tym wersie aliteracje głosek [s] i [ś].

\* \* \*

Podjęmowane przez Urszulę Koziół gry językowe często opierają się na złożonych mechanizmach etymologiczno-słowotwórczych, niespodziewanych, niejednoznacznych słowoformach, które zaskakują odbiorcę swoją nieskrępowaną formą morfologiczną i fonetyczną, często o niesprecyzowanym i niejasnym znaczeniu. W efekcie deformowania i rozbijania słów, łączenia ich w nowe kombinacje strukturalne powstają „nowobrzmienia” i „zagęszczone wielo-

znaczenia” [Sokólska 2015: 307–311]. Ale słowa w poezji autorki *Gumowych klocek* nie ograniczają się tylko do poziomu *langue*. Są one jednocześnie somatyczne, silnie spersonalizowane. Jak zauważa Grądziel-Wójcik,

słowa, litery, głoski w jej wierszach miewają płęć, głos, spojrzenie, uśmiech – „wypowiedziane niskim tonem/ z powściąganą wibracją/ dźwięczne”, „otwarcię furkotliwe na wskroś” istnieją realnie, jak ich podmiot (*Przelotem*, PS 425). [Grądziel-Wójcik 2017: 65]

## Bibliografia

*Źródła (wraz ze stosowanymi skrótami)*

H – Koziół Urszula (2010), *Horrendum*, Kraków.

P – Koziół Urszula (2007), *Przelotem*, Kraków.

SN – Koziół Urszula (1999), *Stany nieoczywistości*, Warszawa.

U – Koziół Urszula (2016), *Ucieczki*, Kraków.

Z – Koziół Urszula (2019), *Znikopis*, Kraków.

## Literatura

Dubisz Stanisław, red. (2003), *Uniwersalny słownik języka polskiego*, t. 1–4, Warszawa.

Grądziel-Wójcik Joanna (2017), „*Znikopis*” Urszuli Koziół, czyli *arspoetyka jednorozowego użytku*, „Forum Poetyki”, nr 7, s. 58–71.

Jadacka Hanna (2001), *System słowotwórczy polszczyzny (1945–2000)*, Warszawa.

Jędrzejko Ewa (1997), *Strategia tekstotwórcza a gry językowe w literackich nazwach własnych*, w: *Gry w języku, literaturze i kulturze*, red. Ewa Jędrzejko, Urszula Żydek-Bednarczuk, Warszawa, s. 65–76.

Kowalewska-Dąbrowska Jolanta (2009), *Rola konotacji semantycznych słowa w interpretacji tekstu poetyckiego (na przykładzie analizy leksemu serce w wybranych utworach Haliny Poświatowskiej, Anny Kamińskiej i Jana Twardowskiego)*, w: *Język pisarzy jako problem lingwistyki*, t. 2, red. Tomasz Korpysz, Anna Kozłowska, Warszawa, s. 81–96.

Legeżyńska Anna, [przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/urszula-koziol/](http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/urszula-koziol/) [dostęp: 20 kwietnia 2021].

Łukasiewicz Jacek (1993), *Żalnik*, w: tenże, *Rytm, czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*, Wrocław, s. 173–179.

Mikołajczak Małgorzata (2000), *Podjąć przerwany dialog. O poezji Urszuli Koziół*, Kraków.

- Niesporek-Szamburska Bernadetta (2011), *Zabawy słowem we współczesnych wierszach dla dzieci*, w: *Język pisarzy. Problemy słownictwa*, t. 3, red. Tomasz Korpysz, Anna Kozłowska, Warszawa, s. 365–369.
- Okulska Inez (2011), *Język (wy)grywa. Gry językowe poezji Andrzeja Sosnowskiego w przekładzie*, „Kwartalnik Językoznawczy”, z. 1, s. 33–68.
- Opacka-Walasek Danuta (2013), *Pasaże liryczne*, Katowice.
- Pajdzińska Anna (2001), *Językowy obraz świata a poetyckie gry z gramatyką*, w: *Semantyka tekstu artystycznego*, red. Anna Pajdzińska, Ryszard Tokarski, Lublin, s. 247–259.
- Sławek Jolanta (2018), *Poetyckie żywioły sacrum. Obrazy świętości w utworach Janusza Stanisława Pasierba, Karola Wojtyły/Jana Pawła II, Anny Kamińskiej i Zbigniewa Jankowskiego*, Poznań.
- Sławiński Janusz, red. (1988), *Słownik terminów literackich*, wyd. 3 poszerz. i popr., Wrocław.
- Sławkowa Ewa (2009), *O różnych sposobach językoznawczej refleksji nad językiem artystycznym*, w: *Język pisarzy jako problem lingwistyki*, t. 2, red. Tomasz Korpysz, Anna Kozłowska, Warszawa, s. 25–44.
- Sokołska Urszula (2015), *Od gier językowych po bunt przeciw tradycji w polskiej poezji XX wieku*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 63, z. 6, s. 303–315.

Jolanta Sławek

### “Concentrations of Ambiguities” – Linguistic Games in Urszula Koziol’s Poetry

The article presents the linguistic mechanisms used by the poet Urszula Koziol to play poetic linguistic games with her readers. Based on selected poems, the article discusses the ways of employing means from various levels of the language system, including the phonetic, morphological, inflection, syntactic and semantic systems. It is pointed out that U. Koziol’s linguistic games are often based on complex etymological and word-building mechanisms. As a result of these, the poetry is full of unexpected, often ambiguous word forms that surprise the readers with their unconstricted morphological and phonetic form with frequently unspecified and unclear meaning, making room for new, often non-standard interpretations.

**KEYWORDS:** poetry; linguistic games; sound instrumentation; syntactic parallelism; paronomasia; neologism; semantic connotations.

**dr hab. Jolanta Sławek** [ORCID: 0000-0002-8100-9829] – Pracownia Leksykologii i Logopedii, Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; zainteresowania badawcze: sposoby oddziaływania społecznego we współczesnej komunikacji medialnej, językowy obraz świata we współczesnej poezji polskiej, językowe kreacje kształtowania przestrzeni *sacrum* we współczesnej polskiej poezji religijnej, analiza tekstologiczna tekstów religijnych, a także: problemy diagnostyczne i terapeutyczne dotyczące zaburzeń mowy u dzieci (wynikających m.in. z uszkodzeń OUN), diagnoza i terapia dzieci z zaburzeniami ze spektrum autyzmu, dysfunkcje połykania u dzieci i dorosłych, alternatywne i wspomagające metody komunikowania.