

ZBIGNIEW JAZIENICKI Uniwersytet Warszawski

O ZAPOMNIANYCH WIERSZACH KUBY KOZIOŁA

O mało którym znaczącym przedstawicielu polskiej literatury najnowszej wiadomo tak niewiele jak o Kubie Koziole. Potwierdzone informacje na jego temat są tak rzadkie, że można mieć wątpliwości, czy Kuba Kozioł w ogóle istniał, czy nie funkcjonuje wyłącznie jako sygnatura, za którą ukrywają się personalia kogoś innego. Nazwisko powraca jednak w polu literackim czasów transformacji ustrojowej. Podpisany jest tym nazwiskiem wydany przez Miejski Dom Kultury w Łomży tom poezji, zgodnie z zapowiedzią tytułu zawierający tylko „trochę wierszy”¹. Pojawia się ono także na okładce *Domu bez kantów*, zbioru przygotowanego przez Kozioła razem z Andrzejem Sosnowskim i Tadeuszem Pióro, opublikowanego za oceanem w chicagowskiej oficynie wydawniczej² (po latach zostanie wznowiony w innej formie, bez utworów przypisywanych Koziołowi, którego zastępuje niejaki „Fantomas”, być może fantomowe przypomnienie jego niegdysiejszej obecności³). Nazwiskiem Kozioł sygnowane zostają wreszcie – nawet jeżeli nieliczne, to domagające się historyczno-literackiego przypomnienia i powtórnej lektury – wiersze ogłoszone w prasie literackiej, m.in. w tak rozpoznawalnych tytułach, jak „Twórczość”⁴, „Odra”⁵, „Kresy”⁶, „Akcent”⁷, „Nowy Nurt”⁸ czy prestiżowa „Literatura na Świecie”. Poeta był jednym ze stałych współpracowników miesięcznika, a zarazem autorem przekładów z literatury angielskiej publikowanych na jego łamach. Chodzi o utwory przedstawicieli wysokiego modernizmu, czytywanych przez niego od czasów studenckich, np. Ezry Pounda czy Wallace’a Stevensa, ale również teksty wykorzystujących literatu-

¹ K. Kozioł, *trochę wierszy*, Łomża 1987.

² K. Kozioł, T. Pióro, A. Sosnowski, *Dom bez kantów*. Chicago 1992. Za udostępnienie skanów tego zbioru dziękuję Rafałowi Wawrzyńcykowi. Dalej do pozycji tej odsyłam skrótem D. Ponadto stosuję w artykule skrót P = A. Sosnowski, *Pozytywki i marienbadki (1987–2007)*. Wrocław 2009. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

³ T. Pióro, *Fantomas*, A. Sosnowski, *Dom bez kantów*. Legnica 1998.

⁴ K. Kozioł: *Definicje; Prawdę mówiąc; Przyczynek do historii sportów strzeleckich; Czarna poczta*. „Twórczość” 1993, nr 3.

⁵ K. Kozioł: *Życie poradnik użytkownika; Po pierwsze po drugie; Płatekstopionegowosku (ashberyzm)*. „Odra” 1996, nr 10; *Wiersz o kamyku; Zdjęcie A. P. Jw.*, 2012, nr 6.

⁶ K. Kozioł: *Zdjęcie A. P.; Do i od; Wspólny pień; Kątem oka*. „Kresy” 1993, nr 16; *Mineta: tłumacz przysięgły; Wiersz o zwierzętach, ludziach i rzeczach*. Jw., 1995, nr 21.

⁷ K. Kozioł: *W tej poezji... (poemat)*. „Akcent” 1995, nr 1.

⁸ K. Kozioł: *W życiu*. „Nowy Nurt” 1995, nr 2; *Nowy nurt*. Jw., 1996, nr 13.

rę kombinatoryczną reprezentantów OuLiPo, jak Harry Mathews, który był zresztą szczególnie ceniony przez autora *Definicji*⁹.

Na początku dekady transformacyjnej postać Kuby Koziola (a właściwie Jakuba Macieja Koziola, jak udało mi się dowiedzieć dzięki dokumentacji studenckiej Instytutu Anglistyki Uniwersytetu Warszawskiego) z pewnością nie była anonimowa. Nawet jeżeli dzisiaj jedynie sporadycznie nazwisko twórcy powraca – czy to jako autora piosenek-aranżowanych przez muzyków niegdyś z nim zaprzyjaźnionych¹⁰, czy jako niekonwencjonalnego inspiratora, którym stał się dla autorów z kręgu Cyc Gada animujących dyskusje o poecie; czy wreszcie jako awangardowego konceptyisty, którego przypomniano w antologii prezentującej polską awangardę¹¹ – pozostaje on pisarzem niemal zupełnie nieznanym. W najbliższym czasie „koziologia” nie będzie modnym nurtem badawczym, choćby ukazały się od dawna zapowiadane w kuluarach wiersze zebrane poety zmarłego w 2011 roku. Nawet w historycznoliterackich podsumowaniach Koziół jest tylko enigmatyczną sygnaturą, jednym z wielu reprezentantów liryki przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, nie zadbawszy o pozaśrodowiskową rozpoznawalność, do dzisiaj pozostał on widmem w polu (literackim), jak określił to – upominający się o jego wiersze – Rafał Wawrzyńczyk. Osoba o tak niepewnym statusie, że uzyskanie choćby szcątkowych informacji na jej temat okazuje się zadaniem karkołomnym, wymagającym nawet nie tyle sumiennych kwerend bibliotecznych, ile zaangażowania siatki kontaktów. Słusznie przed laty zauważył Sosnowski: „Ponieważ postać jest tajemnicza, cóż zrobić”¹²; wobec tajemniczego Koziola jest się skazanym na formułowanie niepewnych interpretacji i na uprawianie szeptanej historii literatury.

Zrekonstruowanie biografii Koziola i zaprezentowanie jego dorobku artystycznego wydaje się tym trudniejsze, że poeta zachowywał dyskrecję i z reguły nie mówił o sobie. Nie udało mi się odnaleźć żadnej jego wypowiedzi otwarcie autotematycznej, żadnego wywiadu, w którym wyjawiałby szczegóły prywatności lub zasugerował kierunki lektury swojej poezji. Pozostają za to wspomnienia innych z kręgu osób bliskich Koziolowi, w tym głównie przyjaciół z warszawskiej anglistyki, dzielających jego fascynacje lekturowe: Sosnowskiego i Pióry. Na przełomie

⁹ Zob. E. Pound: *Wielka nauka Konfucjusza (Ta Hsio)*. Przeł. K. Koziół, A. Sosnowski. „Akcent” 1989, nr 3; *Pieśni*. Wybór, posł. A. Sosnowski. Przeł. K. Koziół [i in.]. Warszawa 1996. – W. Stevens, *Anegdota o stoju*. Przeł. K. Koziół. „Literatura na Świecie” 2000, nr 12. – H. Mathews: *Osobne przyjemności*. Przeł. K. Koziół, T. Pióro, A. Sosnowski. Wrocław 2008; *Powrót do domu*. Przeł. K. Koziół. „Literatura na Świecie” 1994, nr 3. Zob. też komentarz translologiczny – K. Koziół, *Czarno na białym. Osobne przyjemności pisania/czytania*. Jw. Warto zauważyć, że Koziół odwołuje się do Mathewsa także w wierszach *Rzecz jasna* (z *Harry'ego Mathewsa*) – jak głosi podtytuł) i *Czarna poczta* (motto).

¹⁰ Chodzi o płytę *Witraże*, na której znalazły się kompozycje przygotowane do napisanych przez Koziola wierszy – zob. *Poezja jest nauką świadomego oddechu*. Z M. Zapalą rozmawia A. Szary. Na stronie: <https://kozirynek.online/blog/2023/06/05/poezja-jest-nauka-swiadomego-oddechu-z-michalem-zapala-rozmawia-adrian-szary/> (data dostępu: 5 V 2024).

¹¹ Zob. K. Koziół: *W tej poezji... (poemat)*. W zb.: *Awangarda jest rewolucyjna albo Nie ma jej wcale*. Red. J. Orska, A. Sosnowski. Poznań 2019; *Bay city blues (smartoferyzm)*. W zb.: jw.

¹² *Lzy w oczach nie przestanią liter*. Z A. Sosnowskim rozmawiają Ł. Grodziński i M. Larek. W zb.: *Trop w trop. Rozmowy z Andrzejem Sosnowskim*. Wybór, oprac., wstęp G. Jankowicz. Wrocław 2010, s. 140.

lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych tworzyli oni rozpoznawalny tercet, swoimi przekładami i kompetentnymi komentarzami lansowali współczesną literaturę amerykańską i francuską, starali się również wypracować nowy głos w polszczyźnie literackiej. Mam wrażenie, że to Sosnowski, o wiele chętniej udzielający wywiadów i wypowiadający się na palące tematy literatury nowoczesnej, stał się jednym z głównych promotorów Koziola stroniącego od publiczności. Trudno stwierdzić, jak bardzo informacje kolportowane przez Sosnowskiego są prawdziwe, ile zaś mają z literackich konfabulacji – w jego wczesnych wypowiedziach postać Kuby Koziola (a właściwie takim mianem określana) powraca przecież regularnie. Nic w tym dziwnego, skoro począwszy od lat osiemdziesiątych przyjaciele wymieniali się wrażeniami lekturowymi i komentowali wzajemne próby poetyckie. Wspominał Sosnowski: „W latach 80. dużo z tego, co pisałem, czytał od razu Kuba Koziół [...]. [...] W tamtych czasach bardzo często czytaliśmy swoje rzeczy i radziliśmy się sobie nawzajem”¹³; „W poezję bawiliśmy się w drugiej połowie lat 80. z Kubą Koziółem. I pisaliśmy właściwie dla siebie, czasami coś publikując”¹⁴.

Koziół powraca chociażby w *Nouvelles impressions d'Amérique*, prozach poetyckich napisanych przez Sosnowskiego jeszcze podczas pobytu w Ameryce Północnej. Otóż pod koniec lat osiemdziesiątych po drugiej stronie Atlantyku w ramach programów stypendialnych znalazło się trzech studentów warszawskiej anglistyki: Sosnowski w Kanadzie na Western University of London (Ontario), by pod pieczę wybitnych poundologów Leona Surette'a i Stephana Adamsa przygotowywać pracę doktorską poświęconą autorowi *Pieśni*; Pióro w Stanach Zjednoczonych na University of California, Berkeley, gdzie z sukcesem obroni doktorat poświęcony Jamesowi Joyce'owi; Koziół zaś na University of Chicago (Illinois), w mieście polskiej emigracji, które stało się również przestrzenią spotkań anglistycznej polonii trzech przyjaciół. Być może, odbywały się one na rogu „Irving Park / i Broadway”, gdzie zostaje ulokowany jeden z chicagowskich wierszy Koziola *Mineta: tłumacz przysięgły* (róg wierszowy, zauważmy, wyznacza tu zarazem róg stroficzny, istniejący na styku dwóch wersów). Jak wspominał po latach Sosnowski:

Spotykaliśmy się w Chicago, gadaliśmy, czytaliśmy swoje nowe kawałki, piliśmy wyśmienite alkohole. Nad ranem ja składałem dziewczynę swoich marzeń z parasolki i statywu fotograficznego, Kuba włączał magnetofon, Tadeusz przyrządzał dzbanek Bloody Mary. I zaczynaliśmy wszystko od początku. Sceny z życia niedosłej wielkiej emigracji. Wszystko gdzieś tam opisane. Mogę cytować¹⁵.

I rzeczywiście, z „nowych impresji” Sosnowskiego „można cytować” obficie. Takie fragmenty, w których Koziół jest co najwyżej wzmiankowany: „A wieczorem dzwoni Kuba i mówi, że przy ping-pongowym stole można grać nawet w brydża”¹⁶. Ale również takie, w których mówi się o nim zdecydowanie obszerniej:

¹³ *Wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca*. Z A. Sosnowskim rozmawiają M. Grzebalski i D. Sośnicki. W zb.: jw., s. 13.

¹⁴ *Łzy w oczach nie przesłonią liter*, s. 140. O tym, jaki wpływ miał Koziół na A. Sosnowskiego, może świadczyć zadedykowanie mu (i B. Zadurze) tomu eseistycznego „*Najrzykowniej*” (Wrocław 2007).

¹⁵ *W stronę snu, w stronę śmierci*. Z A. Sosnowskim rozmawia T. Majeran. W zb.: *Trop w trop*, s. 44–45.

¹⁶ A. Sosnowski, *XXVI Dwóch graczy w domino – jeden trzyma w palcach, gotowe do gry, podwójne mydło*, P 88.

I tak czujnie spaliśmy w Chicago, śniąc rozbój i strzelaniny, i budziliśmy się z duszą na karku, żeby posłuchać tego miasta w agonii i chrobotania wielkich szczurów w podłodze, odpornych na galony oleju. I przesiadywaliśmy całymi dniami na podwórku u Przemysława, jedząc pękate burritos i zakochując się w Margaricie po uszy. I przyszedł Kuba Kozioł, podkochujący się w Gusanito, i byliśmy szczęśliwi o zmierzchu pod niebem czerwonym jak twarz proboszcza w Zaduszki, kiedy szare koty przynosiły nam cykady w kształcie radzieckich czołgów, a pomruk okolicznych górali rósł niczym żabia pieśń¹⁷.

Kim jest owa „Margarita”? Otóż – jak to u Sosnowskiego, który posługuje się aluzjami i igra znaczącymi – okazuje się ona nie tyle piękną latynoską dziewczyną, ile drinkiem na bazie meksykańskiej tequilli, ochocho wypijanym przez warszawskich anglistów. Do tequilli Sosnowski nawiązuje także wtedy, gdy mowa o „Gusanicie”, chodzi bowiem o umieszczaną w butelce alkoholu hiszpańską „gąsieniczkę”, jaką spotyka się najczęściej w wysokowym meskalu zwanym „tequila z gąsienicą” (gąsieniczki to w rzeczywistości larwy „gusano”, żerujące na liściach agawy, wykorzystywanych w produkcji tego mocnego alkoholu). Wątek płynnego (alkoholowego) złota stanowi lejtymotyw wczesnych wierszy Sosnowskiego, ale również – jak jeszcze zobaczymy – antypoundowskich, rozliczających się z protokołem symbolistycznym poezji Kozioła. Dodajmy od razu, że doświadczenia amerykańskie także naznaczyły jego wiersze z okresu chicagowskiego. Wprawdzie zachowuje w nich autotematyczną dyskreję i nie epatuje prywatnymi wspomnieniami, naprowadza jednak na chicagowskie realia i posługuje się kolorytem lokalnym. Napisany w Chicago *Wiersz o zwierzętach, ludziach i rzeczach* nie jest konwencjonalnym amerykańskim landsaftem ani konfesyjną pocztówką z USA, stanowi raczej grę poetycką między ogólnością języka a pojedynczością doświadczenia, w utworze pojawiają się wszakże znani z chicagowskich ulic „pijani śliwownicą Jugosłowianie” czy Ukraincy z „Ukrainian Village”¹⁸. Dość powiedzieć, że dla trzech przyjaciół epizod amerykański był czasem wyjątkowo produktywnym i nawet jeżeli doprowadził do poluzowania związków z akademią (odstępca okazał się robiący błyskotliwą karierę uniwersytecką Pióro), to zaprocentował wydaniem tomu *Dom bez kantów* w dość tajemniczej oficynie, gdzie znalazły się młodzieńcze wiersze całej trójki.

Przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych to z pewnością okres najintensywniejszych kontaktów Sosnowskiego, Pióry i Kozioła, którzy wprawdzie nie przemawiali jednym głosem, ale jednak pozostali poetami o korespondujących ze sobą preferencjach artystycznych. W tym gronie tylko Kozioł nie doczekał się szerokiej recepcji swojej twórczości. A ponieważ jego wiersze można uznać za inspirowane tradycjami poezji anglosaskiej i za nawiązujące do zachodnich mód teoretyczno-literackich, pojawia się pokusa, aby wobec próżni recepcyjnej, która również dotyczy jego poezji, zastosować klucz interpretacyjny sprawdzony w lekturze dzieł pozostającej dwójki, identyfikowanych z – nowym na polskim gruncie – poststrukturalizmem. Także bowiem Kozioła, który wymienia się uwagami warsztatowymi z autorem *Sezonu na Helu* i który jest czytany w zachodnich teoretykach literatury, można byłoby potraktować jako jednego z prekursorów literackiego postmo-

17 A. Sosnowski, *XVIII Fontanna w parku (nikogo)*, P 75.

18 Kozioł, *Wiersz o zwierzętach, ludziach, rzeczach*, s. 38–39.

dernizmu, twórcę poezji hermetycznych¹⁹, demaskujących własne ograniczenia przedstawieniowe. Przypomnijmy, że w pierwszej fazie recepcji Sosnowski był czytany jako poeta językowej samozwrotności, a w *performance*ach swoich utworów ukazywał referencjalne granice języka dystansującego się od rzeczywistości. Taki nurt interpretacyjny zdominował „sosnologię”, skutecznie blokując przez kolejne lata inne perspektywy lekturowe. Jak we wprowadzeniu do monografii poświęconej Sosnowskiemu stwierdza Marta Koronkiewicz:

dla ufnego czytelnika pierwszych recenzji i szkiców poświęconych twórczości warszawskiego poety, afirmujących niezrozumiałość, odsyłających do słownika dekonstrukcji i dekonstrukcjonizmu, pełnych przekonania o językowej samodzielności, czy wręcz samowystarczalności tych wierszy, owo rzeczywiście oderwanie było narzucającym się wnioskiem²⁰.

Takie pojęcia ze słownika współczesnych teorii, jak „pęczniejące od znaczeń zdania”, „zamarkować przedstawienie”²¹, „inflacja» językowego znaku” i „nadmiar słów”²², stały się szlagwortami krytyki literackiej powracającymi w odczytaniach Sosnowskiego.

Chociaż w odniesieniu do późnego Sosnowskiego ów język krytycznoliteracki okazuje się już zawodny, nie znaczy to, że nie zachowuje on aktualności wobec wczesnych wierszy Koziola, które powstawały wtedy, kiedy poststrukturalizm był w polskiej humanistyce paradygmatem jeszcze niewyeksplorowanym, dopiero popularyzującym się z wolna na fali kolejnych przekładów (ręcznikiem amerykańskiego dekonstrukcjonizmu stał się m.in. Sosnowski, tłumacz flagowych tekstów Paula de Mana²³). Aby określić miejsce poezji Koziola wśród zjawisk literackich okresu transformacji – ze względu na problematyzowaną przez niego tropologiczność języka, wadliwość jego możliwości semantycznych – należałoby tę poezję zbliżyć do bieguny hermetycznego utworów koncentrujących się na materii *stricte* językowej. A tym samym trzeba by umieścić nazwisko Koziola obok takich poetów, jak Bohdan Zadura, Piotr Sommer, Darek Foks czy Adam Wiedemann i wielu innych, którzy nawiązując do tendencji w humanistyce zachodniej (ale niekoniecznie będąc pod jej bezpośrednim wpływem), poddawali namysłowi mechanizmy znaczenia, „sprężyne”²⁴ językowych automatyzmów, jak określił to już Koziół. Korzystając z krytycznoliterackiej formuły, wyszydzonej zresztą przez samego poeetę, można byłoby powiedzieć: w jego wierszach „uporczywie powraca pytanie o język – jest oczywiste, że poeta językowi nie dowierza, boi się jego nieprzystawalności do rzeczywistego świata [...]”²⁵. Bo jeżeli nie wiadomo, o czym mowa w nieczytelnych utworach Koziola, to dlatego, iż mowa w nich o samym mówieniu.

19 Zob. M. P. Markowski, *Poezja i nowoczesność*. W: *Życie na miarę literatury. Eseje*. Kraków 2009. Pierwodruk: „Res Publica Nowa” 2001, nr 8.

20 M. Koronkiewicz, *Poszukiwanie życia*. W: *„I jest moc odległego życia w tej elegii”*. Uwagi o wierszach Andrzeja Sosnowskiego. Wrocław 2019, s. 7–8.

21 G. Jankowicz, *Otwarcie: hasos*. W zb.: *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*. Red. G. Jankowicz. Kraków 2003, s. 7, 10.

22 G. Jankowicz, *Sosnowski i nowoczesność*. W zb.: *iw.*, s. 15–16.

23 Zob. np. P. de Man, *Pojęcie ironii*. Przeł. A. Sosnowski. „Literatura na Świecie” 1999, nr 10/11.

24 Koziół, *Przyczynek do historii sportów strzeleckich*, s. 47.

25 Koziół, *W tej poezji... (poemat)*, s. 104.

Na potwierdzenie takich wyjaśnień autor dostarcza obfitego materiału interpretacyjnego. Właściwie poczynając od utworów debiutanckich, przygląda się codziennej komunikacji, która w minimalistycznych wierszach Kozioła na ogół pozbawiana jest charakteryzującej ją przezroczystości. W debiutanckim tomie znalazło się może tylko „trochę wierszy”, wystarczająco mocno zarysowuje się w nich jednak główny przedmiot refleksji, jaki stanowi samonapędzający się język. Już będąc studentem anglistyki, poeta okazuje się sceptyczny wobec lotnych frazesów, karuzeli ich przezroczystej „obecności”, a jego juvenilia cechuje nieufność względem językowej „gadki szmatki” – powielanych werbalizmów, które stały się materiałem konstrukcyjnym jego utworów. Reprezentatywny dla takiej tendencji wiersz *W życiu* jest niczym innym, jak zestawem idiomów, powtarzanych bezrefleksyjnie zbitek językowych:

Skąd mogę wiedzieć. Sama sobie winna.
A coś ty myślał. Krótko, węzłowato.
Nie ma tak dobrze. Co się będę szczypał.
Nie kuma bazy. Jeszcze nie zajarzył.

Brał mnie na spytki. Pieczywko, maselko.
Nie twój interes. Jeszcze się doigra.
Zrobisz jak zechcesz. Wiesz gdzie mnie pocałuj.
Nie moja wina. A co ona na to?

Nie nasza broszka. Może mu naskoczyć.
A nie mówiłam? Co ich to obchodzi.
Będą się śmieli. To nie takie proste
Odwróć się tyłem. Pomału, pomału.

Łatwo ci mówić. Potem będzie na mnie.
Ale go wzięło. Z takimi nie wygrasz.
Idziesz o zakład? Będziesz się tłumaczył.
Wystarczy z wierzchu. Do kogo ta mowa²⁶.

Składający się z czterech strof wiersz to katalog sformułowań pozbawianych przezroczystości: kolokwialnych powiedzeń („Pieczywko, maselko”), związków frazeologicznych („Krótko, węzłowato”), niezauważanych pleonazmów („Odwróć się tyłem”), slangowych anachronizmów („Nie kuma bazy”, „Jeszcze nie zajarzył”, „Brał mnie na spytki”), a nawet niewybrednych gróźb („Będziesz się tłumaczył”) czy wulgarnych ripost („Wiesz gdzie mnie pocałuj”). Tak oto Kozioł podejmuje namysł nad konwencjonalizacją języka zamykającego się w reprodukowanych grepsach. Kolekcjonując je w wierszu i koncentrując się na czynności mówienia („A nie mówiłam?”, „Łatwo ci mówić”, „Będziesz się tłumaczył”), aby doprowadzić do dezautomatyzacji „odpозnawanego” w ten sposób języka, ukazanego w całej krasie swojej generycznej powtarzalności. W takiej dekonstrukcjonistycznej perspektywie tytuł wiersza okazuje się dwuznaczny, bo owszem – *W życiu* można czytać jako wiersz prezentujący językowy obraz świata, który za pomocą frazesów pozwala się uchwycić w zwyczajnej rozmowie; tytuł można rozumieć jednak przewrotnie – jako kolokwialne ‘nigdy’, sygnał niemożliwości językowego dotarcia do życia, od którego dystansujemy się ulegając komunałom codziennej komunikacji.

²⁶ Kozioł, *W życiu*, s. 1.

„O tak, życie jest takie dynamiczne – / napijmy się z tego źródła!” – ironizuje Koziół w jednym ze swoich wczesnych wierszy²⁷, by w znakomitej większości kolejnych ukazywać nieprzystawalność idiomu poetyckiego do owego źródła. Przykładowo – zapyta w transformacyjnym utworze – jak opisać chmury zmieniające swoje kształty? Jak oznakować w dyskursie słownym referenta, który w istocie pozostaje niestabilizowany, przybierając raz za razem nowe kształty. A zatem obłoki ukazywane przez Koziola układają się w jednym momencie w kształt nosorożca tratującego inne chmury, by już za moment przybrać formę kreta ryjącego w nich tunele:

Więc, prawdę mówiąc, ta chmura
podobna jest raczej do kreta,
wielkiego kreta, który

niczego nie tratuje, przeciwnie:
draży podniebny korytarz
w żywej glebie powietrza!²⁸

Jakby w dekonstrukcjonistycznym elementarzu język pozostaje wiecznie spóźniony w stosunku do przedmiotu opisu, pozwala jedynie na podjęcie – z konieczności niepełnej czy nieudanej – próby. Dodajmy, że na temat możliwości deskrypcyjnych Koziół ironizuje już w imiesłowowym tytule wiersza: „Prawdę mówiąc”?, ale o jaką prawdę chodzi w utworze, którego język nieustannie i w sposób demonstracyjny odkleja się od swojego odniesienia, wzlatującego daleko w nieboskłon, w formie kolejnych zmieniających się kształtów. Ponadto wiersz zadedykował autor Poloniuszowi, jednemu z najbardziej ambiwalentnych, by nie powiedzieć – dwulicowych, bohaterów teatru Szekspirowskiego, tutaj: figurze samego języka, którego znaczenia wciąż są płynne.

Tak więc obiektem zainteresowania poezji Koziola pozostaje sam język, a ten wydaje się – jak to się dzieje choćby w cytowanym już krótkim fragmencie wiersza *Mineta: tłumacz przysięgły* – niemal jej antropomorfizowanym bohaterem powracającym. Czy znajdujemy się w porządku tekstualnym, czy w porządku anatomicznym, czy może w porządku erotycznym, jaki sugeruje tytuł wiersza – tego nie wiadomo – język Koziola okazuje się zawsze organem zawodnym, który skazany jest na porażkę, ilekroć usiłuje się za jego pomocą wypowiedzieć i przełożyć codzienne doświadczenia. Kiedy język jawi się potrzebny, gubi się „go w gębie”, zapomina o słowach pozwalających odnieść się bezpośrednio do świata. Chociaż znaczenia powinny być usystematyzowane („Nigdy nie używaj słów / których znaczenia nie jesteś pewien”²⁹), w konfrontacji z rzeczywistością pozajęzykową okazują się zawodne, zbyt ruchliwe, żeby – jak w próbie „translacji” chicagowskich przeżyć Koziola – dokonało się ich pełne przedstawienie. Być może, słownik języka polskiego powinien rozpoczynać się słowem „pantałyk” zdającym się wyjawiać podstawowy modus nie tylko literackiej polszczyzny, ale systemu językowego jako takiego, w którym proces znakowania z konieczności jedynie muska próżnia. Bo wreszcie „co to jest ten

²⁷ K. Koziół, *Agnieszka. W: trochę wierszy*, [s. 9].

²⁸ K. Koziół, *Prawdę mówiąc*, D 44.

²⁹ Koziół, *Mineta: tłumacz przysięgły*, s. 38.

»pantałyk«³⁰? – jest to pusty leksem, niemający definicji i funkcjonujący wyłącznie w zapożyczonym w XIX wieku z języka rosyjskiego związku frazeologicznym „zbić z pantałyku”, czyli ‘zdezorientować kogoś, stropić go, pozbawić pewności siebie’ (rosyjskie wyrażenie skontaminowało się z takimi staropolskimi związkami frazeologicznymi, jak „zbić kogoś z terminu” lub „zbić kogoś z tropu”)³¹. Jeżeli wyciągnąć ostateczne konsekwencje z tej pozoru niewinnej uwagi, okaże się, że „pantałyk” jest słowem wyjawiającym naturę języka, który w przekonaniu Koziola stanowi zdereferencjalizowany ciąg proteuszowych znaczących.

Ale czy na pewno? Czy rzeczywiście bez cienia wątpliwości należałoby zaliczyć poetę w poczet rodzimych dekonstrukcjonistów, których twórczość sprowadzała się wyłącznie do demaskowania nieprzystawalności języka do świata? Nawet jeżeli taki sposób prezentowania wierszy Koziola wydawać może się poręcznym punktem wyjścia, nie powinien pozostawać jednak punktem dojścia, który okazać się może o wiele bardziej zdialektyzowany niż do tej pory. Przyznaje: opisywałem ową twórczość z własnej wygody interpretacyjnej. Owszem, poezje Koziola relacjonują własne ograniczenia semantyczne i można je bezrefleksyjnie wpisać w kanon polskiego dekonstrukcjonizmu, ale równocześnie ich idiom wychyla się w stronę życia samego. Chociaż nieuchronnie pozostaje ono nieuchwytnie, wyznacza horyzont autotematycznego przedsięwzięcia Koziola, które choćby w minimalnym stopniu nieprzerwanie nasycane jest jego osobistym doświadczeniem. Mimo że poeta podejrzliwie ukazuje, jak dalekie od jego przeżyć jest słowo, nie ustaje w wysiłkach, aby próby ich „wyjęzyczenia” wciąż na nowo podejmować. Ukazuje, jak system językowy z konieczności pozbawia jakiegokolwiek pojedynczości, ale Koziół robi to po to, aby o ową pojedynczość się mimo wszystko upominać. „Przecież ja żyję!”, czytamy w funeralnym wierszu z tomu debiutanckiego, którego podmiot raczej nieprzypadkowo nosi imię „Kuba”³².

Wypracowany przez Koziola idiom poetycki nie poddaje się zbyt pospieszным ani zbyt prostym historycznoliterackim klasyfikacjom, pozostaje bowiem jednym z najbardziej osobistych idiomów na rodzimej scenie poetyckiej wczesnych lat dziewięćdziesiątych. Trudno powiedzieć, czy tak unikatowy język pojawiłby się w liryce polskiej, gdyby nie ogromne zadłużenie Koziola u jednego z największych poetów minionego stulecia, jakim był Pound, reprezentujący anglosaskie tradycje wysokiego modernizmu. Chociaż w przeważającej mierze był to wpływ negatywny, wyznaczający problematyczny kontrapunkt dla literackiego przedsięwzięcia Koziola. W pierwszym odruchu można by wręcz zaliczyć Koziola do grona nadwiślańskich „poundystów”, którzy wielkiego poprzednika we własnych, często kongenialnych przekładach prezentowali i opatrywali jego wiersze fachowymi komentarzami. Koziół znalazł się w wąskim gronie poetów, którzy podjęli się karkołomnego zadania przetłumaczenia wybranych pieśni Pounda, ale również jego przekładów kla-

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Zbić kogoś z pantałyku*. Hasło na stronie: https://www.nck.pl/projekty-kulturalne/projekty/ojczysty-dodaj-do-ulubionych/ciekawostki-jezykowe/ZBIC_KOGOS_Z_PANTALYKU,c,50007 (data dostępu: 24 V 2024).

³² K. Koziół, inc. „Kuba miał straszny sen”. W: *trochę wierszy*, [s. 12].

sycznych pism Konfucjańskich na angielszczyznę, w tym spolszczonej w tandemie z Sosnowskim i opatrzonej kompetentnym wstępem *Wielkiej nauki*. Wpływ Amerykanina na młodych poetów, inspirujących się raczej anglosaskimi niż nadwiślańskimi tradycjami, nie można przecenić, pozostają one zresztą oczywiste dla „sosnologów” od dawna wskazujących na takie filiacje. W błyskotliwy sposób debiutujący Sosnowski, czerpał bowiem obficie z rozwiązań technicznych stosowanych przez Pounda, które autor *Sezonu na Helu* zaadaptował do własnej poetyki, w tym choćby – jak szeroko wylicza Jerzy Jarniewicz –

wiele Poundowi zawdzięcza [Sosnowski] [...]: przestrzenną, kolażową kompozycję wiersza, fascynację wielojęzycznością i wewnątrzpoetyckim przekładem, operowanie autonomicznym fragmentem, otwarcie wiersza na to, co osobiste i autobiograficzne, jednak bez śladów konfesyjności czy popadania w pułapkę wiersza środowiskowego, a także antysymbolistyczną podstawę poetyckiego obrazowania, w którym każdy element wypowiedzi wskazuje tylko na siebie, wchodząc w zmienne układy z innymi, pochodzącymi z rozmaitych źródeł i kontekstów fragmentami [...]³³.

Pytanie: jak mocno i czy w ogóle poetyką Pounda i jego sposobem uprawiania poezji zainspirował się Koziół? O tym, że odpowiedź na tak postawione pytanie powinna być twierdząca, wydadają się dowodzić już wczesne zainteresowania badawcze Koziola, zdradzającego ambicje naukowe, który obronioną na stołecznej anglistyce pracę magisterską poświęcił nie komu innemu, ale właśnie autorowi *Pieśni* (*Cantos*) kontynuowanych przez dziesięciolecia³⁴. A mówiąc konkretniej – jego metodzie poetyckiej, której genealogię w sposób biegły i świadczący o gruntowanej znajomości tematu wyprowadził Koziół najpierw z ruchu imagistycznego, następnie zaś z ruchu wortycystycznego, dynamizującego jego program. Poetykę Pounda osadzał również czy to w kontekstach śródziemnomorskich (Safona), czy też w kontekstach daleko-wschodnich, w tym – studiowanych przez anglosaskiego poetę – tradycji chińskiej (pismo ideograficzne) i tradycji japońskiej (teatr *nō*, haiku). Jeżeli Koziół prezentuje odrębność poezji Pounda na tle romantyzującej liryki angielskiej z przełomu wieków XIX i XX, jest tak dlatego, że poeta okazuje się odnowicielem angielszczyzny poetyckiej i jej innowatorem formalnym, który swoją uwagę przekierował na kwestie „sprawności technicznej” („*technical skill*”) i „żywego obrazowania” („*vivid imagery*”), aby wyprowadzić lirykę angielską z diagnozowanego przez siebie kryzysu przedstawienia.

I rzeczywiście, magisterium Koziola może się zrazu wydawać akademickim holdem złożonym „większemu kowaczowi”³⁵ poezji anglosaskiej, autorowi metody ideogramicznej, zrealizowanej na imponującą skalę w – kontynuowanym przez dekady – projekcie *Pieśni*. Poprzez sprzeciw wobec tradycji symbolistycznej Pound usiłował mianowicie przekształcić język poetycki, aby nie był on dłużej związany z doświadczeniami abstrakcyjnymi, ale z materialnym konkretem rzeczywistości,

³³ J. Jarniewicz, *Bestia, czyli jak Pound poszedł na okręt*. W: *Od pieśni do skowytu. Szkice o poetach amerykańskich*. Wrocław 2008, s. 42.

³⁴ M. J. Koziół, *From Imagism to the Ideogrammic Method: A Study of Chosen Aspects of the Theoretical and Technical Background of the Poetry of Ezra Pound*. Praca magisterska przygotowana pod opieką Z. Lewickiego. Mpis. Warszawa 1987.

³⁵ Th. S. Eliot, *Ziemia jałowa*. W: *W moim początku jest mój kres*. Przekł., koment., przypisy A. Pomorski. Warszawa 2007, s. 53.

podporządkowanej reformowanemu przez Pounda warsztatowi poetyckiemu. Jak ukazuje Koziół, takie motywacje stały za wprowadzoną przez amerykańskiego pisarza i analizowaną w pracy magisterskiej metodą ideogramiczną, w której materia poetycka, mówiąc w uproszczeniu, ma zostać zorganizowana na wzór pisma ideograficznego, aby tym sposobem stała się możliwie najdokładniejszym odtworzeniem doświadczeń rzeczywistych. W celu zobrazowania ich w przestrzeni wiersza swoje pieśni-ideogramy Pound układał na zasadzie jukstapozycji: łączył w nich najróżniejsze i najodleglejsze elementy (cytaty poetyckie, aluzje literackie, nawiązania historyczne, wtręty obcojęzyczne, wzmianki autobiograficzne itp.). I znów – na zasadzie ideogramu – stawać się one miały sfragmentaryzowanym, bo sfragmentaryzowanym, ale jednak obrazem rzeczywistości pozajęzykowej.

Takim sposobem w kontrze do zastanych tradycji poetyckich Pound miał wypracować metodę poezji hiperreferencjalnej, wykraczającej poza przedstawieniowe ograniczenia krytykowanej przez siebie konsekwentnie poezji symbolistycznej. Na tej specyficznej metodzie zapisu opiera się wreszcie struktura *Pieśni*, które owszem – mogą się wydawać utworem arcynowoczesnym i drastycznie zdefragmentaryzowanym, zapowiadającym już poetykę ruin późniejszej literatury postmodernistycznej. W rzeczywistości jednak *Pieśni* stanowią, symptomatyczny dla wysokiego modernizmu, powrót do kategorii całości. W ideogramicznych *Pieśniach* – wskazuje Koziół – Pound posługuje się poetyką fragmentu i na zasadzie jukstapozycji zestawia „*luminous details* [światliste detale]”, ale czyni to po to, aby mogła przez nie przeświecać rekonstruowana przez poetę prawda. Sztandarowa dla projektu Poundowskiego precyzja idiomu polega w tym sensie na poszukiwaniu „słowa sprawiedliwego” („*le mot juste*”), za pomocą którego stanie się osiągalne uchwycenie istoty rzeczy. Tak więc, aby opowiedzieć o miłości, Pound powściąga swoją kreatywność językową i oddaje głos Guido Cavalcantiemu, cytowanemu w jednej ze swoich kanzon. Któż bowiem w historii literatury precyzyjniej od niego, klasyka *dolce still nouvo*, uchwycił sens miłości?

Z perspektywy literatury przełomu transformacyjnego poetyka Pounda mogła zachwycać nowatorstwem technicznym i stać się inspiracją dla młodych twórców, którzy równie ekscytujących zjawisk nie potrafili odnaleźć w poezji rodzimej. Jego metoda okazuje się jednak, koniec końców, niesatysfakcjonującym zerwaniem z symbolistycznym protokołem języka lirycznego. Chociaż Pound, ujawniając materię języka, wydaje się demaskować, wręcz z dekonstrukcjonistycznym zapalem, jego przedstawieniowe limity, w rzeczywistości jest autorem przedsięwzięcia hiperreferencjalnego, w którym wszystkie znaczenia podporządkowane zostają kategorii całości. Także Koziół nie przeocza tego aspektu metody poetyckiej Pounda, przypomnijmy: twórcy nie tylko wiążącego swoje „pieśni” z ideałem prawdy, ale entuzjastycznie uznającego za jej realizację „ziemską” faszystowskie Włochy, wspierane przez niego od lat dwudziestych XX wieku³⁶. Jak zauważa Koziół, za konceptami poetologicznymi Pounda kryje się jeszcze bardziej kontrowersyjna koncepcja epistemiczna, wyrażająca się w specyficznej wizji historii: „W przekonaniu Pounda

³⁶ Zob. np. P. Morrison, *The Poetics of Fascism. Ezra Pound, T. S. Eliot, Paul de Man*. New York 1996.

znana nam historia składa się wyłącznie z przejawów przestrzegania lub nieprze-
strzegania uniwersalnych praw³⁷.

Zsubiektywizowana do granic możliwości, transcendująca poziom języka prawa-
da staje się bowiem dla Pounda probierzem i ocen historycznych (w tym jego kryty-
ki ekonomii żydowskiej i instytucji *usury*, dewastującej obieg pieniędzy niechrześci-
jańskiej lichwy), i jego osławionych wyborów politycznych. Taki Pound okazuje się
zaś kanonicznym przedstawicielem wysokiego modernizmu, autorem gigantycznego
projektu poetyckiego, w którym usiłuje hierarchizować świat pozajęzykowy, co pro-
wadzi do jego homogenizacji w pieśniach, aby tym sposobem zamknąć go po raz
kolejny w ramach całości i przywrócić mu przednowoczesny porządek.

Magisterium Koziola, w którym dostrzec można wyraz fascynacji poetyką „wiel-
kiego poprzednika”, tak oto staje się gorzkim rozliczeniem z koncepcjami teoretycz-
no-literackimi i z samą praktyką poetycką tego twórcy. Ze względu na analogiczne
przesłanki również Sosnowski zdystansował się od autora *Pieśni*, w dramatycznych
okolicznościach jeszcze podczas wyjazdu stypendialnego zarzucając pomysł obro-
ny pracy doktorskiej, która miała być poświęcona temu pisarzowi („tak się niefor-
tunnie złożyło, że właśnie wtedy Pound przestał mnie interesować” – podsumuje
były doktorant³⁸). Jak przyznał w jednym z wierszy osobistych, gdy tylko rozcza-
rował się monotonością *Pieśni*, wyrzucił:

[...] czarny plastikowy worek
pełen nader ezoterycznych notatek
Do pracy doktorskiej [...] ³⁹.

W rozliczeniowym artykule z łamów prestiżowego, poundologicznego czasopisma
„Paideuma”, następnie zaś na łamach „Literatury na Świecie”, Sosnowski zwrócił
uwagę na problemy z poetyką Pounda analogiczne do tych, o których pisał w pra-
cy dyplomowej Koziol, a mianowicie – na powracający u, bądź co bądź, wielkiego
modernisty, protokół symbolistyczny⁴⁰. Doprowadzony on zostaje do radykalnie
zrreferencjalizowanej postaci, gdy każde słowo wyraża centralną prawdę, ów prze-
kraczający je ponadjęzykowy *logos*. To z tym aspektem twórczości Pounda wej-
dą w polemikę rozczarowani powrotem do poetyki symbolistycznej polscy „ekspoun-
dyści”, we własnych wierszach w sposób demonstracyjny eksponujący nieprzysta-
walność języka do rzeczy.

Przedmiotem krytyki projektu Pounda stała się przy tym, będąca metaforą
jego stosunku do funkcjonowania języka, „poetyka pieniądza”⁴¹, w której wyraża
się bezkonkurencyjna wręcz niechęć autora *Pieśni* do lichwiarskiego namnażania się
znaczących. Pound, osławiony przeciwnik żydowskiej *usury* – toposu wielokrotnie

³⁷ Koziol, *From Imagism to the Ideogrammic Method*, s. 38.

³⁸ *Warto komplikować*. Z A. Sosnowskim rozmawia K. Mikurda. „biBLioteka”. Na stronie:
<https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/warto-komplikowac/> (data dostępu: 5 V 2024).

³⁹ A. Sosnowski, *Wiersz dla J. S.*, P 229.

⁴⁰ Zob. A. Sosnowski: *Pound's Imagism and Emanuel Swedenborg*. „Paideuma” 1991, nr 3; *Z genealogii modernizmu. Poezja trzeciego nieba*. „Literatura na Świecie” 1995, nr 1/2.

⁴¹ R. Sieburth, *Ezra Pound. Ekonomia poezji / poezja ekonomii*. Przeł. A. Zapałowski. Jw., s. 270.

powracającego w jego najbardziej skandalicznych, rażąco antysemickich utworach – domaga się bowiem języka doskonale precyzyjnego, jak pieniądź mającego ustaloną wartość. W takiej koncepcji poezji nie ma miejsca na dodatkowe oprocentowanie niekontrolowanych znaczących, na odsetki w postaci pomnażających się sensów. Dokładnie ta koncepcja języka znajdzie odpór w wierszach młodych anglistów, którzy złoto (symbol wartości) wprawiają w płynny ruch. Tak stało się u „konwojenta” złota – Sosnowskiego, którego wiersze przypominają ziszczenie się antysemickich koszmarów Pounda, ale również stało się tak u Koziola. Najdosadniej może w wierszu *Dzieci kapitana Granta*, w którym z wdziękiem wykorzystuje ten poudowski motyw:

Jak ktoś, kto chciałby wiedzieć co jest grane;
co znaczą stoły ping-pongowe w pracowniach krawieckich
Mazowska i Podlasia. Nie znaczą wiele – mówi ktoś, kto wie.
Jednakże już nie: „co jest grane”, ale – „co się kroi”.

Pod całkiem już zatartą szachownicą nieba
ktoś wali do ciebie jak w dym, pijanym ruchem
konika szachowego, szczęśliwy w dym, o bladym świecie,
mijając klony i kamienice, żeby powiedzieć: JAK

SIE MASZ, powiedzieć ci, że nieźle
obłoki mają w Ekwadorze, że Grant i Synowie
dobry bimber pędzą w dolinie Glenfiddich, Glenfiddich;

powiedzieć ci to wszystko albo wyciągnąć wiersz –
jak to się nieraz w domu wyciągało
wykrochmaloną pościel zniesioną ze strychu⁴².

Koziół tylko z pozoru odwołuje się do klasycznej prozy przygodowej Jules’a Verne’a. W rzeczywistości tytuł wiersza stanowi nawiązanie do pędzącej „dobry bimber” szkockiej destylarni (Grant & Sons), owego „płynnego złota” przechwyconego od Pounda. Również wspomniana dwukrotnie dolina Glenfiddich (czyli dosłownie ‘dolina jeleni’) to nie nazwa szkockiej krainy, ale znów odmiana *single malta* destylowanej przez rodzinę Grantów. W korespondującym z wierszem Koziola fragmencie z tomu *Nouvelles impressions d’Amérique* – fragmencie, w którym poeta cytuje utwór Koziola (zadedykował on swój wiersz „A. S.”, czyli najpewniej Sosnowskiemu) – Sosnowski przywołuje ten sam motyw, kolejne *blends whisky* opisując jak szkockie landszafty lub celtyckie nimfy i igrając w taki sposób z językowymi wieloznacznosciami:

I tańczy, Po trzy, cztery gwiazdy w wonnych włosach, Glenkinchie, słodycz traw i woń dymu w złotych włosach. Glissando twoich smaków, Dalwhinnie, wpięć wrzos, wrzos i miód, ścięta trawa i tusz torfu. Kto potrafi znieść eksplozję w ustach Talisker, gorącej jak lawa dramatycznych wzgórz Skye, kto oprze się bursztynowej Oban, pachnącej morzem, o palcach głodnych i gładkich jak kamyki na plaży? Cragganmore, Lagavulin, pamiętam ten ogień⁴³.

⁴² K. Koziół, *Dzieci kapitana Granta*, D 39.

⁴³ A. Sosnowski, *Wilhelm Tell mierzący w jabłko umieszczone na głowie syna (żadnych innych ludzi)*, P 108.

Równocześnie, niczym w polemice z anglosaskim prekursorem – Koziół z Sosnowskim nadają „bursztynowi” swojego języka odpowiednią płynność, uwalniają go spod kontroli jednego znaczenia. Jeżeli znaczyć, to tylko „pijackim ruchem / konika szachowego [...]”. Czy „stoły ping-pongowe” mają jakiegokolwiek odniesienie, czy naprowadzają na jakiś biograficzny detal? „Nie znaczą wiele [...]” – zaledwie coś, czego nie sposób poddać intencji autorskiej. Nie wiadomo, co się w wierszu wydarza („co jest grane” czy „co się kroi”, jak pisze Koziół wykorzystujący metaforykę tekstualną lub właśnie tekstylną). Coś się wydarza na pewno, ale co? – trudno powiedzieć, język zyskuje tu bowiem niekontrolowaną samodzielność.

Jeżeli w impresjach Sosnowskiego okazuje się Pound koneserem wyłącznie ginu w krystalicznym szkłe („*never gin in cut glass has such clarity* [gin nigdy nie ma takiej klarowności w krystalicznym szkłe]”⁴⁴), to Koziół mógłby powtórzyć za przyjaciелеm: „chyba jednak wolę whisky”⁴⁵. Dysponujący potencjałem agonicznym motyw „płynnego złota” regularnie powraca w jego poezjach i zdaje się wręcz układać je w alkoholowy cykl tematyzujących swoją płynność antypoundowskich wierszy. Motyw ten pojawia się w utworze bez tytułu znajdującym się w tomiku *Dom bez kantów*, zaraz po *Dzieciach kapitana Granta*:

Późny powrót z proszonej kolacji, gdzie sączył z lubością
płynne złoto, Jamesona, i patrzył z dziecinna łatwością
na czarne welony w świetlistozielonej

wodzie akwarium [...]⁴⁶.

Wiersz ten mógłby przypominać autobiograficzną relację z proszonej kolacji, gdyby jednocześnie nie podawał w wątpliwość własnego przedstawienia. Wreszcie, jak czytamy dalej:

A friend of mine – powiedział mu sąsiad po lewej
pijący gin – *keeps in his garden pool goldfish*
worth 30,000 pounds [...].

– czy i w tym fragmencie także znajduje się odwołanie do Pounda, znanego konesera ginu? Poetę chętnie cytującego w swoich wierszach języki obce – i co więcej – trzymającego w ogrodzie złotą rybkę wartą astronomiczną sumę *30,000 pounds*?

Do zestawu utworów „alkoholowych” wypada również zaliczyć wiersz wchodzący w dialog z tradycją książkowych „noirów”, a konkretnie wiersz z antologii dedykowanej Raymondowi Chandlerowi, klasykowi gatunku. Cóż to jest za utwór! Trafniej byłoby powiedzieć, że to wierszowany koncept poetycki, w którym naprzemiennie Koziół czy to cytuje lub parafrazuje Chandlerowskie kryminały, czy to opowiada o whisky lejącej się w nich strumieniami: „pędem przebiegłem do / najbliższej knajpy, gdzie zafundowałem sobie butelkę whisky”, „wróciłem do saloniku, gdzie zwilżyłem gardło miarką szkockiej”, „pociągnąłem łyk whisky i rozejrzałem się po

⁴⁴ A. Sosnowski, *Płocący dom otoczony przez strażaków gramolących się na drabiny*, P 52.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ K. Koziół, inc. „Zielone – żółte – czerwone”, D 40.

pokoju” – „mały człowieczek o wielkim sercu nalał mi whisky do szklanki”...⁴⁷ Interesująca jest również forma „wiersza”, którego kolejne części rozpoczynają się spójnikiem „bo”. Logika gramatki języka polskiego sugerowałaby, że opisywane przez Koziola wydarzenia to przyczyny, pytanie jednak – przyczyny czego? Na wzór czarnego kryminału Koziół sugeruje istnienie zagadki – centralnego wydarzenia, którego wszakże nie wyjawia. Pozostaje ono pustym znaczącym, próżnią semantyczną. Wokół niej, niczym u bohatera Chandlera, Philipa Marlowe’a, przemierzającego na alkoholowym rauszu ulice Los Angeles, zorganizowane zostają wierszowe znaczące.

W poezjach Koziola więcej jest pytań niż odpowiedzi, które zastępują strumienie lejącego się złota:

Do szerokiej szklanki
typu Old Fashioned
wrzucamy garść lodu

Wlewamy kieliszek Krupniku
(Polmos Zielona Góra
ul. Jedności 59, Old

Polish Honey Liqueur)
i trzy szklanki Dark Whisky
(a fine, superior whisky
distilled, blended and bottled

by Polmos, Zielona Góra
Jedności 59) Mieszmamy! (albo coś w tym stylu)
Na koniec do szklanki wrzucamy plasterek
starannie obranej pomarańczy:⁴⁸

– czytamy w wierszu *Nowy nurt* opublikowanym w piśmie... „Nowy Nurt”, w którym Koziół, jak łatwo zauważyć, w ironiczny sposób udosławia nazwę tej prasowej transformacyjnej efemerydy. To kolejny utwór pseudogatunkowy, utrzymany w poetyce przepisu kulinarnego, a właściwie – przepisu na mocnego drinka. Znów: drinka połyskującego swoją bursztynowością. Koziół niczym Pound wprowadza do wiersza obcą angielszczyznę (choć jest to angielszczyzna nie z dramatu elżbietańskiego, ale z etykiety alkoholu), równocześnie jednak lokalizuje go w rodzimym kontekście bursztynowego, miodowego krupniku, który wyprodukowany został przez zielonogórski Polmos. Lektura utworu okazuje się jeszcze bardziej intrygująca, jeżeli przeczytać go z perspektywy kategorii referencji. Opisuje się w nim bowiem nie tyle nieuchwytny przedmiot odniesienia, ile raczej przedmiot odniesienia dopiero nadchodzący. Wiersz w konwencjonalny sposób demaskuje areferencyjność języka, przede wszystkim jednak wychyla go ku przyszłości. Zauważmy – utwór zostaje zakończony niedefinitywnie dwukropkiem, składającym obietnicę dalszego ciągu. Tak więc chociaż mowa tu o płynności, to o płynności mającej się zmaterializować w nadchodzącym tu i teraz czasie przyszlým.

⁴⁷ K. Koziół, *Bay City Blues (smartoferyzm)*. W: *Wiersze noir. Długie pożegnanie. Tribute to Raymond Chandler*. Kraków 2010, s. 74–75.

⁴⁸ Koziół, *Nowy nurt*, s. 11.

Jeżeli Koziola warto przywrócić historii literatury najnowszej, to przede wszystkim ze względu na krótki wiersz z cyklu *Definicje*, w którym autorowi w kapitalny sposób udało się zamknąć daleką od oczywistości instrukcję poetycką:

Słowa są klasycyzmem.

Wiersz to ten konfucjański
ukłon Goethego w Toeplitz⁴⁹.

Zaproponowana tu formuła definicyjna pozostaje mocno niejasna. Czy stwierdzenie, że słowa lub nawet sama poezja „są klasycyzmem”, nie jest zbyt redukcyjną konstatacją, w której cała produkcja literacka zostaje zawężona do jednej tradycji poetyckiej? W takim porównaniu Koziolowi zdaje się chodzić nie tyle o problem historycznoliteracki, ile, jak to się działo w analizowanych wcześniej poezjach, o sposób funkcjonowania języka składającego się ze słów. Jeżeli jest on klasycyzmem, znaczy to, że podporządkowano go zestawowi ustalonych reguł. Że stanowi realizację systemu mającego opierać się na ścisłych, dobrze znanych i niezmiennych zasadach semantycznych.

Takie wyjaśnienie wydawać się może niezbyt przekonujące, dlatego swoją wierszową „definicję” Koziol poszerza o dowód anegdotyczny, w którym przywołuje słynną historię spotkania dwóch prominentnych postaci, czyli Johanna Wolfganga Goethego i Ludwiga van Beethovena, goszczących w tym samym czasie (lipiec 1812) w uzdrowisku w Toeplitz. Spotkanie stało się warte uwagi Koziola głównie ze względu na jeden epizod. Otóż przechadzający się parkowymi alejkami genialny poeta i równie genialny kompozytor natknęli się na orszak dworski, w którym znalazły się osobistości tak wpływowe, jak cesarz Franciszek, cesarzowa Austrii Maria Luiza czy król Saksonii Karol August. Reakcje Goethego i Beethovena były jednak skrajnie odmienne. Autor *Fausta* włączył się bowiem do świty cesarskiej, zaskakując tym swojego partnera. Złożył przed nią ceremonialny, wpisujący się w etykietę dworską ukłon. Korny gest Goethego, wykorzystany w „definicji” przez Koziola, okazuje się gestem o niebagatelnym znaczeniu. W ukłonie tym nie tylko wyraża się stosunek do, spersonifikowanej w orszaku, idei władzy, którą weimarski klasyk ewidentnie respektował. Jego ukłon wiązał się z czymś jeszcze – z figurą specyficznego sposobu funkcjonowania języka. Co za tym zaś idzie – samej poezji, zajmującej Koziola najmocniej, która podporządkowana zostaje „zmasowanemu symbolowi” monarchicznego znaczenia⁵⁰. Gest Goethego jest w tym sensie gestem grzecznościowym czy raczej gestem „grzecznym”, tj. „k r z e c z n y m”⁵¹, kieruje się bowiem ku istocie rzeczy.

W lapidarnej acz niezwykle gęstej formule Koziola nieprzypadkowy wydaje się zarazem epitet, jakim opatruje on ów poddańczy gest Goethego. Nazwanie tego gestu „konfucjańskim” prowadzi wprost do – będącej podstawą cesarskiej administracji w Chinach – filozofii Konfucjusza, którą studiował sumiennie i na której

⁴⁹ K. Koziol, *Definicje*, D 51.

⁵⁰ A. Sosnowski, *Jeszcze o konfucjańskim ukłonie Goethego w Cieplicach*. W: „Najrzykowniej”, s. 39.

⁵¹ *Ibidem*, s. 38.

opierał się w swojej koncepcji poezji nie kto inny, jak powracający w moich rozważaniach Pound (przypomnijmy zaś, że Poundowskie przekłady chińskiego filozofa przetłumaczyli z kolei Sosnowski i Koziół). Dla anglosaskiego modernisty myśl konfucjańska stanowiła bowiem modelowy sposób uporządkowania życia, zasadzającego się na „punkcie spoczynku (podstawie)”⁵². Czerpiący z konfucjańskich założeń Pound w rezultacie wypracował analizowaną już wcześniej metodę poetycką, w której (zupełnie jak u Konfucjusza) każda z *Pieśni*, każdy z ich fragmentów, każde z ich słów podporządkowane zostają owej podstawie i składają jej one wiernopoddarczy ukłon – odwołajmy się do definicji Koziola. Mogłoby się więc wydawać, że polskiemu poecie wchodzącemu w zawody z Poundem zdecydowanie bliższy byłby chyba gest Beethovena, który odmówił złożenia takiego ukłonu. Skoro wiersz hołdujący tej koncepcji języka, gdzie zostaje on skierowany ku rzeczy samej w sobie, jest klasycyzmem, to czy należałoby rozumieć, że swoimi poezjami Koziół rozpoczyna kampanię antyklasycystyczną? I na wzór Beethovena-odmawia on kłaniania się owemu monarszemu znaczeniu? W takiej interpretacji autor *Definicji* okazywałby się jednak wyłącznie „podawcą dykcji” zwróconej przeciwko sobie samej, zgodnie z poststrukturalistyczną modą, która eksponuje nieprzystawalność do „zmasowanego symbolu”, podczas gdy stawka liryki Koziola wydaje się bardziej zdialektyzowana. Cóż po dąsie Beethovena, jeżeli byłby to gest wyłącznie negatywny, sprowadzający się li tylko do antytezy gestu Goethego? A zatem wiersze Koziola zdają się czekać na lekturę, podczas której odczytane zostaną w owej przestrzeni dialektycznej, otwierającej się między Goethem a Beethovenem; między odmową języka symbolistycznego a nieusatisfakcjonowaniem językiem alegorycznym; między wetem wobec centralnego sensu a pragnieniem nasycenia nim języka.

W repertuarze Koziola znalazło się parę wierszy „definicyjnych”, w których poeta eksperymentuje z możliwościami zamknięcia życia, a wraz z nim również samej literatury w zestawie poręcznych formuł. Tak dzieje się w *Definicjach*, z których zacytowałem wyłącznie jedną; za ich pomocą Koziół ukazuje, jak niewystarczający jest język kategoriałny, poza który z konieczności wypada jakaś niezdefiniowana „resztką”. Tak dzieje się w przywołującym tradycje OuLiPo utworze *Życie poradnik użytkownika*, gdzie Koziół nawiązuje bezpośrednio do *Życia. Instrukcji obsługi*, by podobnie do Georges’a Pereca spróbować zamknąć w jednym dziele całe życie (w tym wypadku – w tabeli, w niej zostają opisane jego kolejne fazy). Wiersz ten dowodzi tylko, że zadanie to jest niemożliwe. Tak dzieje się wreszcie w utworze *W tej poezji...*, w którym Koziół przywołuje kolejne sformułowania krytyki literackiej, aby znów ukazać, jak rozległych terenów literatury nie są one w stanie „zmapować”. Niepokojące wydaje się to, że w mojej prezentacji Koziola również usiłowałem go zamknąć zawczasu w gotowanej formule. I że poza taką prezentacją znalazł się inny Koziół, niepoddający się zaproponowanym przeze mnie deskrypcjom. Miejmy nadzieję, że tego innego, „resztkowego” Koziola w dalszej recepcji się jeszcze doczekamy.

⁵² Cyt. jw., s. 39.

Abstract

ZBIGNIEW JAZIENICKI University of Warsaw
ORCID: 0000-0002-3419-1955

ON KUBA KOZIOL'S FORGOTTEN POEMS

The paper is an attempt to recollect a generally omitted from literary historical recapitulation figure of Kuba Koziol, a poet who reached his peak activity in the 1980s and 1990s, and who authored only one individual poetic volume and a dozen or so poems published in the press of the transformation period. Although Koziol possessed one of the most unique voices in the latest Polish poetry, he presently remains an unpublished man of letters and is known only by a handful of enthusiasts. In this paper his output is interpreted from the perspective of new and attractive in the Polish 1990s humanities post-structural languages, as well as in the context of his poems' foundational Anglo-Saxon tradition, especially Ezra Pound's poems that he translated. Recollection of this figure does not lead to viewing him as one of the native deconstructionists who experimented with the language to unmask its incompatibility to extra-linguistic reality. The author tries to point at such places in which this poetry's theoretical fashions corresponding with the Western ones miss each other, leaving a pressing "remain" outside of the deconstructive paradigm.