

Katarzyna Wądolny-Tatar

## Wariantywność poetyckich traktatów Urszuli Koziół

Transgatunkowość traktatu objawia się jego funkcjonowaniem w wielu sferach publicznej działalności człowieka. Ustalone w kulturze cechy i funkcje tej formy wypowiedzi dotyczą jej obecności w obszarach oraz granicach: filozofii, teologii, prawa, historii, literatury. W tej ostatniej wymiar genologiczny traktatu wydaje się być pochodną struktur istniejących we wcześniej wymienionych dziedzinach, dotyczy to zwłaszcza traktatu poetyckiego, który – oprócz owej „poetyckości”, opartej także na dostępnych literaturze środkach wyrazu – zachowuje podstawowe właściwości gatunku jako rozprawy problematyzującej, wskazującej na istotne rozwiązania, sankcjonującej czy konstataującej stany, sytuacje i metamorfozy, proponującej nowy ład (nieraz będący wynikiem osobistych negocjacji ze światem), łączącej teorię z praktyką. W rozmaitych kompendiach literaturoznawczych traktat poetycki jest przedstawiany jako odmiana poematu (dydaktycznego, opisowego, filozoficznego). Podkreśla się logiczne zrygoryzowanie formy, intertekstualne nacechowanie, apelatywność, obecność funkcji poznawczo-perswazyjnej (obok walorów poetyckich i takiejże funkcji)<sup>1</sup>. „Traktatowa mowa” dysponuje repertuarem chwytów stylistycznych, w których istotne miejsca zajmują wszelkie powtórzenia, gradacje, pytania i odpowiedzi, argumentacja pozytywna i negatywna. W dawnym szkicu Marka Zaleskiego o poezji traktatowej możemy odnaleźć szereg jej cech, znawca wyodrębnia między innymi: różnorodność podmiotową przejawiającą się w wielości ról literackich podmiotu, dialogowość czy też wielogłosowość partii tekstowych i mającą z nią związek wielopoziomową metatekstowość, dominację funkcji pragmatycznej nad poetycką, heterogeniczność gatunkową, retoryczność, dramatyczność i perswazyjność wypowiedzi, samorewelacyjne i modernizacyjne możliwości tekstu przy silnych związkach z tradycją literacką<sup>2</sup>. Powyższy repertuar cech wskazuje na

---

<sup>1</sup> Zob. hasło: *Traktatowa poezja*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 5 bez zmian, Wrocław 2008, s. 588.

<sup>2</sup> Zob. M. Zaleski, *O poezji „traktatowej”*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 3, s. 167–190.

sylwiczny<sup>3</sup> – jak byśmy dziś powiedzieli za klasyczną już rozprawą Ryszarda Nycza – charakter formy.

W dwudziestowiecznej poezji polskiej nadal za wzorcowe uznaje się realizacje omawianej formy autorstwa Czesława Miłosza. Wszystko inne wydaje się transformacją gatunku. „Jak od dawna nie ma już wielkich narracji, tak nie ma wielkich wywodów – choćby na miarę «traktatów» Miłosza. Przeważa epizodyczność i fragmentaryczność”<sup>4</sup> – stwierdza Piotr Michałowski. W rozbudowanej definicji traktatu poetyckiego Danuta Szajnert pisze nawet:

Jedynie bodaj rozprawy polityczno-moralne, literaturoznawcze, teologiczne a zarazem pełnowartościowe utwory literackie napisane w formie nawiązujących do tradycji klasycznej i jednocześnie eksperymentatorskich formalnie poematów, które zawierają nazwę traktat w tytułach to: *Traktat moralny* (1948), *Traktat poetycki* (1957) – uwaga o formalnej odkrywczości (wyraziście, trzeba dodać, sfunkcjonalizowanej) dotyczy tego zwłaszcza tekstu – i *Traktat teologiczny* (2002) [...]. Wczesne traktaty Miłosza uważane są za modelowe przykłady poezji traktatowej, charakteryzującej się niemal całkowitym wyciszeniem tonacji liryczno-obrazowej na rzecz poetyki dyskursu publicznego zaangażowanego w sprawy ważne dla społeczności (*Traktat moralny*) albo łączącej dyskurs tego typu z, przełamany ironią, czystym liryzmem; refleksją filozoficzną i referencją historyczną, której ważną część stanowią liczne odniesienia intertekstualne, z różnorodnością rejestrów stylistycznych, bogatą instrumentacją gatunkową i „filmową” kompozycją; aktywizację elementu autobiograficznego z wielością ról podmiotowych (*Traktat poetycki*)<sup>5</sup>.

Trzeba dodać, że kolejność powstawania Miłoszowych traktatów odwzorowuje ewolucje światopoglądu poety, którego częścią jest potrzeba reagowania na otaczający go świat jako konstrukcję społeczną, historyczno-polityczną. Stanowią one też odzwierciedlenie wewnętrznych przemian twórcy, zmieniającego się z wiekiem prywatnego widzenia świata. Traktaty te do dziś budzą zainteresowa-

<sup>3</sup> Stanisław Stabro odnosi tę kategorię również do poezji wrocławskiej twórczyni: „Sylwiczność poezji U. Kozioł po roku 1989 należałoby rozpatrywać nie na poziomie pojedynczego, poetyckiego tekstu [...], lecz w aspekcie struktury lub kompozycji całości poszczególnych tomów”, tegoż, *W rytmie ponowoczesności. Liryka Urszuli Kozioł po roku 1989*, [w:] *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009, s. 298. W konstrukcji tytułu szkicu badacz nawiązuje do tytułów tomów poetyckich Urszuli Kozioł.

<sup>4</sup> P. Michałowski, *Gatunki w poezji nowoczesnej*, [w:] tegoż, *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008, s. 90.

<sup>5</sup> D. Szajnert, *Traktat poetycki*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 767. Danuta Szajnert poświęca też wiele miejsca *Traktatowi poetyckiemu* Miłosza we własnej publikacji (w kontekście śladów „cudzego słowa” i paratekstualności), tejsze, *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*, Łódź 2011.

nie badaczy jako dzieła osobne, ale także sytuowane w rozmaitych kontekstach literaturoznawczych<sup>6</sup>.

W prozie ostatnich lat interesująca realizacja traktatu literackiego zaistniała za sprawą Wiesława Myśliwskiego. *Traktat o łuskaniu fasoli* stanowi przykład powieści eksponującej „ja” mówiące także formalnie, poprzez monolog wypowiedziany, któremu to typowi narracji – można powiedzieć – pisarz pozostaje wierny. Z pewnością fakt ten ułatwia badawcze opisy idiolektu twórcy, tendencji do względnie stałych i powtarzalnych rozwiązań konstrukcyjnych, a nawet zabiegów cyklicznych<sup>7</sup>.

W poezji Urszuli Koziół formy traktatowe pojawiają się w tomach wydanych po roku 2000. Tak jakby istnienie tego gatunku w twórczości wrocławskiej<sup>8</sup> poetki warunkowane było wiekiem i łączyło się z jej liryką senioralną, w zgodzie z przeświadczeniem: „Takiego traktatu młody człowiek nie napisze”<sup>9</sup>. Monografia Małgorzaty Mikołajczak nie obejmuje twórczości Koziół powstałej w XXI wieku, wskazuje jednak na pewne tendencje konsekwentnie obecne i rozwijane później, co da się stwierdzić czytając *Supliki* (2005) i tomy następne. Mikołajczak zauważa istotne cechy języka poetyckiego i jego teorii, światopoglądu autorki *W rytmie korzeni*. Zwłaszcza wczesna twórczość Koziół jest dla badaczki odbiciem postawy neoklasycystycznej, charakteryzującej się m.in. dążeniem do ładu i harmonii, obrazowaniem rytmu i ciągłości spraw przy pomocy figury koła, zdeponowanym w tej poezji umiarkowanym

<sup>6</sup> M. Lubelska, *Między poszukiwaniem sensu a samorewelacją. O „Traktacie moralnym” Czesława Miłosza*, [w:] *Dobra pamięć. Księga pamiątkowa poświęcona profesorowi Tomaszowi Weissowi*, red. M. Zaczyński, F. Ziejka, Kraków 2005, s. 365–375; D. Pawelec, *Traktatowo i polemicznie – Witold Wirpsza wobec Czesława Miłosza*, „Pamiętnik Literacki” 2012, z. 3.

<sup>7</sup> Zob. D. Kulesza, *Więcej niż cykl. Kilka uwag o twórczości Wiesława Myśliwskiego*, [w:] *Cykle i cykliczność*, red. A. Kieźuń, D. Kulesza, Białystok 2010, s. 93–106. Autor zastanawia się, czy można nazwać *Traktat o łuskaniu fasoli* „sumą polskich doświadczeń XX wieku”, tamże, s. 105. *Notabene*, Urszula Koziół również zauważyła medytacyjno-monologowy charakter zwykłej gospodarczej czynności, jak łuskanie grochu (wiersz *Łuskanie grochu* ze zbioru *W rytmie korzeni*). Jeden z młodszych poetów ujął rzecz w dwuwiersie: „Myśląc o zadanym bólu / łuskał groch do wiadra”, M. Sobol, *Groch*, [w:] tegoż, *Naturalia. Wiersze z różnych lat*, Kraków 2012, s. 10.

<sup>8</sup> Chodzi tu oczywiście o pewną umowność geograficzną, na prawach miejsca zamieszkania. Rozważa te kwestie M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 183–200. W myśl typologii (i topologii) badaczki Wrocław Urszuli Koziół jawiły się jako miejsce wybrane, noszące też cechy „przesuniętego” (z racji przymusowego opuszczenia miejsca osiedlenia w czasie drugiej wojny światowej przez rodzinę poetki i nią samą w dzieciństwie). Przestrzenie dzieciństwa powracają w twórczości Urszuli Koziół, jak choćby w znanej *Inwokacji*.

<sup>9</sup> Miłosz rozpoczyna *Traktat teologiczny* słowami: „Takiego traktatu młody człowiek nie napisze. / Nie myślę jednak, że dyktuje go strach śmierci. / Jest to, po wielu próbach, po prostu dziękczynienie, / a także pożegnanie dekadencji, / w jaką popadł poetycki język mego wieku. // Dlaczego teologia? Bo pierwsze ma być pierwsze”, [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 1257. Inicjalny wers utworu wykorzystał jako motto do własnego tekstu Krzysztof Boczkowski, *Traktat*, [w:] tegoż, *Okna dnia i nocy*, Warszawa 2007, s. 41. Cały wiersz Boczkowskiego stanowi poetycką dyskusję ze „starym poetą” i jego dziełem.

katastrofizmem. Badaczka dostrzega u Koziół uruchamiane „style i sposoby wyrażania kanonizowane przez tradycję”<sup>10</sup>. W dalszych częściach monografii znawczyni precyzuje: „Szczególnie nośne dla nasyconych aluzjami treści wierszy Urszuli Koziół okazują się tradycyjne gatunki liryczne i formy wersyfikacyjne. Poetka chętnie sięga po ode, elegię, sonet, bajkę. Naśladuje i transformuje istniejące wzorce gatunkowe”<sup>11</sup>. Monografistka stwierdza w kontekście cyklu ze zbioru *Lista obecności*: „Jej ideałem jest biocenoza, zasada równowagi i stałego krążenia elementarnych cząstek w mikrokosmosie, która dotyczy także człowieka. Cykl zatytułowany *Biocenoza* jest mini-traktatem filozoficznym, w którym to przekonanie zostało rozpisane na poszczególne utwory poetyckie”<sup>12</sup>. W ogóle cyklizacja przekracza u Urszuli Koziół granice tomów. Rozproszone w wielu zbiorach *Pestki deszczu*, *Wyrywki* czy *Gamy* (skądinąd świetnie nadające się do analiz mikrologicznych<sup>13</sup>) obok powracających tematów takich, jak: istnienie, czas, pamięć, sen – scalają tę poezję, współtworząc niepowtarzalny projekt artystyczno-egzystencjalny, jaki ona stanowi.

Sprawy oraz zależności mikro- i makrokosmosu, małe i duże kosmogonie nieustannie zajmują podmiot wierszy Koziół, snujący refleksje nad jednostką i światem, podejmujący próby przełożenia indywidualnych doświadczeń na uniwersalne czy wpisania ludzkiego bytu w jakiś *ordo naturalis*. Dariusz Pawelec w omówieniu tomu *Supliki* zauważa:

Rozważania o egzystencji poetyckiej nie mają w twórczości Urszuli Koziół wyłącznie charakteru bezpośredniej refleksji. Bardziej pośrednio zawarte są w jej czynnościach genologicznych. Sam katalog użytych w tytułach nazw gatunkowych świadczy o rozległości obszaru poszukiwań: traktat, mały traktat, traktacik, kołęda, scherzo, itinerarium. To terminy oswojone [...], choć oczywiście postawione w tytule rozpoczynają dopiero grę z gatunkiem<sup>14</sup>.

Owa, tropiona tutaj, gra z gatunkiem przejawia się również w utworach traktatowych, obecnych właśnie w *Suplikach*, a także w *Przelotem* (2007) i *Horrendum* (2010). Deskrypcję użycia formy ograniczam do tekstów, których „traktatowość” zadeklarowała w tytule sama autorka, nie uskuteczniając zabiegów interpretacyjnych w odniesieniu do innych utworów, w których konstrukcji interesujący mnie tutaj gatunek miałby znaczenie strukturalne lub semantyczne. W grze z gatunkiem, uprawianej przez Koziół, istotna jest redukcja wybranych cech i / lub wprowadzenie innych, zgodność lub dysonans treści i formy, a nawet graficzno-edytorskie

<sup>10</sup> M. Mikołajczak, *Podjąć przerwany dialog. O poezji Urszuli Koziół*, Kraków 2000, s. 17.

<sup>11</sup> Tamże, s. 21.

<sup>12</sup> Tamże, s. 43.

<sup>13</sup> Zob. A. Pantuchowicz, *Poetyka pestki. Słowo i milczenie w poezji Urszuli Koziół*, [w:] *Zaczytani. Tom jubileuszowy dla Profesor Anny Węgrzyniak*, red. M. Bernacki [i in.], Bielsko-Biała 2012, s. 239–254.

<sup>14</sup> D. Pawelec, *Wsluchać się w pustkę po słowie*, „FA-art” 2005, nr 4, s. 68.

sąsiedztwo tekstów<sup>15</sup>. Literackie realizacje traktatu stanowią niepowtarzalne konfiguracje gatunkowych cech, można tu zatem mówić o autorskiej wariantywności omawianej formy.

Stanisław Stabro dostrzega ewolucję poezji Koziół „w kierunku nieufności wobec języka poetyckiego i mitu poezji”<sup>16</sup>, znamionującą „poezję wyczerpania”. Rozpad podmiotu, jego nieoczywisty status, wewnętrzne sprzeczności i niespójności destabilizujące formę są – zdaniem badacza – efektem ponowoczesnej świadomości widocznym w poezji autorki *Horrendum*. Traktat byłby wówczas może gatunkiem ginącym ratowanym od zagłady, ale i sam formalnie ratowałby osobowy konstrukt, jakim jest podmiot. W wielu różnorodnych użyciach omawianej tu struktury obecna jest refleksja metatekstowa, autotematyzm, a nawet „autointertekstualność”<sup>17</sup>.

*Traktat o pewnym wieku I (S)* oraz *Traktat o pewnym wieku II (S)* stanowią dyptyk, którego części skonstruowane na podobnych zasadach, wyrażają problem przemijania – z ironią, dystansem, ale też i żalem z powodu upływającego czasu. Niemal analogiczne początki obu utworów: „W pewnym wieku bywają chwile”, „W pewnym wieku już się” stanowią introdukcje do enumeracji wypełniających teksty. Wspomniana nieokreśloność wieku jest nie tylko jego kryptonimowaniem, ale nawiązaniem do językowego: potocznego i zarazem eufemistycznego wskazania na „słuszne” lata, prowadzi też do prostych obyczajowych, ale i medyczno-zdrowotnych ambiwalencji: wypada – nie wypada, wolno – nie wolno, można – nie można, da się – nie da się. Pozwala wreszcie na indywidualny odbiór tekstu i samodzielne ustalenie momentu czy granic wieku senioralnego, próbę „rozczytania” zagadki starości czy śmierci.

Psychofizyczna kondycja osoby w „pewnym wieku”, która w *Traktatach* jest czasowym stanem, fazą do wypełnienia każdorazowym czytelniczym „sobą”, opisana jest przy użyciu szeregów monoleksykalnych enumeracji: w *Traktacie I* przez złożenie z prefiksem „bez-”, w *Traktacie II* z przeczeniem „nie”, poprzedzającym czasowniki. Tekstowe *passusy* dość jednorodnych określeń, w zapisie ciągłym i bez znaków interpunkcyjnych tworzą logoreę – w pierwszym przypadku dotyczącą starości jako etapu definiowanego przez cały zespół „braków”, wygaśnięcie uprzednich sił i możliwości, natomiast w drugim jako stanu rozmaitych niedomogów, wskazujących jednak na daremne dążenia do osiągnięcia wcześniejszych rezultatów. *Traktat I* wypełniają wyrażenia przyimkowe („bez matki i ojca”, „bez ikry bez szansy bez wyjścia”) i przeważające liczebnie przymiotnikowe określenia odnoszące się bezpośrednio do cech anatomicznych, umysłowych, stanów psychicznych

<sup>15</sup> Analizowane utwory pochodzą ze zbioru poezji U. Koziół, *Fuga 1955–2010*, Wrocław 2011. Dla porządku skrótowo oznaczam – jeśli nie wynika to z kontekstu – pojedynczy tom, w którego skład najpierw wchodził dany utwór: *Supliki (S)*, *Przelotem (P)*, *Horrendum (H)*. Rezygnuję z podawania stron, na których znajdują się wiersze lub cytowane ich fragmenty, wszystkie bowiem łatwo odnaleźć we wspomnianym zbiorowym wydaniu lub trzech tomach poszczególnych.

<sup>16</sup> S. Stabro, *W rytmie ponowoczesności...*, s. 285.

<sup>17</sup> Tamże, s. 289.

(„bezzębny”, „bezradny bezbronny beznamiętny”) lub pośrednio dotyczące jednostki, a raczej nazywające jej działania czy położenie. Mają one wówczas status metafory *in absentia* („bezowocny”, „bezprzedmiotowy”) bez (*sic!*) werbalizacji jednego z jej członów. Metaforyczne nacechowanie ma również zamykający utwór zwrot, biorący go jednocześnie w kłamrę kompozycyjną, bo będący kontynuacją początkowego „czujesz się”: „bezgranicznie zbeczeszczony przez swą bezbrzeżną zbędność”. Bezkrzes, zniszczenie, „zużycie”, poczucie odrzucenia – ten ostatni stan sygnalizowany jest poprzez metaforykę akwaticzną, ale „bezbrzeżność” odsyła również do monotonii, impasu czy rutyny. Finalny zwrot, gromadzący wyrazy z dużą frekwencją jednorodnych głosek dwuwargowych zwartych i w mniejszym stopniu zwarto-szczelinowych i szczelinowych, współtworzy brzmieniowe (aliteracyjne i eufoniczne) walory całego tekstu. Podmiot mówi w nim jakby z autopsji, ale zwraca się do lirycznego „ty”, zakładając istnienie demograficznej wspólnoty pokoleniowych doświadczeń związanych z przeobrażaniem się ciała i umysłu.

Druga część dyptyku, wyeksponowanego w zbiorach<sup>18</sup> także graficznie, zawiera wykaz niedogodności wieku (bardzo) dojrzałego. Ich spis podany zostaje przy pomocy negatywnych predykcji, nazywających stany i czynności osoby w „pewnym wieku”, której działania i percepcja świata uległy zmianie, bo: „niedowidzi, nie dosłysz, nie domaga”, „nie dotrzymuje nie dopatruje nie dopowiada”, „nie docieka nie doznaje nie dociąga”. Niektóre z nich mają charakter dwuznaczny jak: „nie dotrzymuje”, otwierające się na różne czasownikowe dopełnienia (na przykład: kroku, słowa). Wiele nie-czynności mogłoby być przez otoczenie potraktowanych jako przejaw spokoju, wyciszenia: „nie dogaduje” (jeśli „się” nie zostało poddane elipsie, to w znaczeniu: „nie wypowiada zgryźliwych uwag”, „nie wtrąca się”), „nie doprasza się”. Cały zespół tych niedomagań znamionuje ograniczony kontakt ze światem. Kontynuacje wyliczeń zastępuje ironiczne i kolokwialne: „więcej o tym w: wuwuwu srututu mała kropka i szlus”, które zamyka wiersz po graficznej przerwie, przypomina pełną transkrypcję adresu witryny internetowej. Kontrapunktowa zmiana stylu wypowiedzi, stanowiąca zaskakująca puentę, jest też aluzją do medialnych uwarunkowań współczesnej kultury i funkcjonowania rzeczywistości (w) cyberprzestrzeni. W obu sytuacjach (*Traktat I* i *Traktat II*) starość staje się pułapką, w którą wpada – jak powiedziałyby młodsza poetka – „kobieta bez kobiecości / mężczyzna bez męskiego ducha / – goły człowiek / wlokący za sobą długą sieć pamięci”<sup>19</sup>.

W jakimś stopniu bliski problemom podeszłego wieku wydaje się być *Traktacik o możeniu (S)* o charakterze prozy poetyckiej. Litota dotyczy tu nie tyle ubywania życia, spadku energii życiowej czy pogarszających się warunków codziennej egzystencji (jako takich), ale gatunkowej kwalifikacji tekstu („traktaciku”), jego tematyki, konstrukcji jako solilokwium, w którym obok krótkich stwierdzeń („Mogę, ile mogę”, „Jestem, póki mogę”) występują pytania, wykrzyknienia, założenia, warunki.

<sup>18</sup> Chodzi nie tylko o poezje zebrane w tomie *Fuga*, ale również o osobny zbiór *Supliki*, w którym oba teksty wydrukowano na tej samej stronie, *Supliki*, Kraków 2005, s. 12.

<sup>19</sup> A. Janko, \*\*\* *Ja to wiem*, [w:] teje, *Wykluwa się staruszka*, Gdańsk 1979, s. 12.

Wpływają one na dramaturgię pierwszoosobowego wywodu, ale również odwzorowują możliwy model „traktatowego” myślenia, z użyciem różnych figur logicznych, jak sylogistyczne rozwinięcie ostatniej z cytowanych asercji: „Jestem, póki mogę. Dopóki coś mogę, nawet całkiem małego, jestem. A skoro jestem, więc mogę”. Podmiot nie tyle wchodzi w polemikę z kartezjańskim podmiotem, lecz stosuje tę (jego) filozofię na powszedni czas i użytek. Liczne sądy, pytania, eksklamacje budują prawdziwie afirmatywny stosunek do jestestwa pojmowanego w kategoriach aktywizmu jako programu egzystencjalnego („Trzeba wdrażać się od kołyski w możeniu. Przemagać niemoc. [...] Wzmacniać moc możenia. Wymóc to na sobie za wszelką cenę, żeby dopóki się tylko da – móc. / Jesteś o tyle tylko, o ile możesz. Czyż nie tak? Zatem móź!”). Rozważania prowadzą do ujawnienia tajemnicy i ustalenia normy postępowania: „Zatem bądź, móź! / W możeniu tkwi najważniejszy sekret i imperatyw bycia”. Zenitalny punkt „traktaciku” to jego finał. Nienachalny lingwizm, objawiający się w tytułowym i śródtekstowym „możeniu” i jego pochodnych, w istocie nazywa mnożenie życiowych szans zrównoważonego i wszechstronnego rozwoju człowieka. W ludzkiej omnipotencji i jej apologii poetka znajduje antidotum na starość. W dynamicznym i aitiologicznym<sup>20</sup> układzie pytań i odpowiedzi zamyka się sens ludzkiej aktywności (w każdym wieku i dla obu płci), co zostaje podkreślone również rezygnacją z gramatycznego eksponowania kobiecej perspektywy i konstrukcją męskiego czy po prostu ludzkiego „ja”.

Traktatowe siłowanie się podmiotu ze sobą i światem ma miejsce w *Suplikach* również w utworach dotyczących spraw religii i wiary: *Traktacik o miłości bliźniego* oraz *Mały traktat o Bożych niesprawiedliwościach*. Ten ostatni, choć utrzymany w tonie wątpliwym, ale nie bluźnierczy i bogoburczy, jest przykładem literackiej próby „trudnej teodycei”<sup>21</sup>. Natomiast w pierwszym z nich, zanim zostanie rozważona kwestia miłości bliźniego, podmiot dywaguje nad sensem i istotą drugiej części chrześcijańskiej zasady wyrażonej porównaniem: „Kochaj bliźniego jak siebie samego” (podkr. K. W.-T.). Oto warunek (nie zawsze spełniony): założenie, że „ja” wewnętrznie pogodzone ze sobą i światem, osiągające pełnię i homeostazę, obdarzone (samo)uczuciem potrafi kochać innych jak siebie. Poetka pyta najpierw o możliwość i sens miłości własnej, potem przewrotnie i „jednym tchem”, o fizyczność ciała w czasie (wielość a przynajmniej interferencje „ja”):

Ilekróć spojrzysz w lustro i porównasz dzisiejsze odbicie z dawnym, albo jeśli obejrzysz obraz bądź wykres własnych organów wydobyty na jaw prześwieceniem czy przyłapany elektronicznym impulsem na bezrytmie, bezwładzie i odkształceniach, czy nie nabierasz podejrzeń, że oto rozmijasz się z samym sobą, że się z siebie wyobcowujesz, że

<sup>20</sup> O aitiologii jako praktyce konstruowania wypowiedzi pisze Dorota Zdunkiewicz-Jedynak, *Wykłady ze stylistyki*, Warszawa 2008, s. 52.

<sup>21</sup> Określenie Wojciecha Ligęzy użyte w opisie poezji Józefa Wittlina, W. Ligęza, *Wyznania moralisty (O poezji Józefa Wittlina)*, [w:] J. Wittlin, *Wybór poezji*, wstęp i nota biograficzna W. Ligęza, Kraków 1998, s. 5.

samemu sobie stajesz okoniem i że w najtajniejszej głębi coś tam przeciw tobie spiskuje, coś się tam ciebie zapiera i usiłuje działać ci na przekór?

Organizm, jako układ labilny, staje się odrębny wobec „ja”, zakładającego nawet własną wielokrotność, zmuszonego do nieustannej integracji osobowości, płynnej jak wszystko wokół<sup>22</sup>. Trudna miłość samego siebie komplikuje się jeszcze bardziej, gdy w grę wchodzi inne wątpliwości wyrażone językiem dosadnym, inwektywnym:

A co, jeśli ów bliźni to świnia? A co, jeśli to nie tylko bałwan i prostak, ale na dokładkę – oczywisty dupek i śmierdziel jakich mało! Pokochać za friko kretyna? Imbecyla? Uroczyściego idiotę? Pokochać drania spod ciemnej gwiazdy, hipokrytę czy zadufka za to jedynie, że jest twoim bliźnim? On? Ten łajdak? Gnojek z gębą pełną idiotycznych komunałów, od których wszystko aż się w tobie gotuje!

W *Traktaciku o miłości bliźniego* wzrasta stopień emocjonalizacji wypowiedzi, intencjonalnie narusza ona spokój adresata, wytrąca z bezrefleksyjnej pewności konfiguracji ról i powinności, staje się impulsem samowiedzy: „Czy aby na pewno wystarczy po trzykroć grzmotnąć się w piersi i przyklęknąć, żeby uporać się z tak zawiłym przykazaniem!”. Utwór nie jest paralaksą, czyli błędem w odczytaniu religijnych wskazań, informuje jednak o kłopotach z ich praktyczną realizacją, stanowi prowokacyjną rozbiórkę dekalogowej formuły.

*Mały traktat o Bożych niesprawiedliwościach* to specyficzny akt niewiary, jednak niezupełnie sytuujący się poza religią, bo zdradzający potrzebę docieczenia sensu „niehumanistycznego” planu świata (w jakimś sensie także Bóg z *Małego traktatu* jest „niehumanistyczny”). W jego konstrukcji nie ma eskalacji napięcia i przesadnej afekcji znanej z *Traktaciku o miłości bliźniego*, ponieważ rozpoczyna się on mocnym zdaniem: „Bóg – jeśli jest – doprawdy nie zna umiaru w zadawaniu nam bólu”, powtarzanym później dwukrotnie w nieco zmienionej wersji (na wzór mów / kazań kościelnych): „Zaiste Bóg – jeśli jest – nie zna umiaru w wynajdywaniu w nas najczulszych miejsc, by nieomylnie i zniecka ugodzić w nie”; „Nie, nie, doprawdy, Bóg – jeśli jest – nie zna umiaru w zadawaniu nam cierpień i upokorzeń”, które parcjalizuje tekst, ale także utrwała się jako teza z parentetycznym, graficznie wyodrębnionym warunkiem. Podmiot roztrząsa już nie tylko znaczenie katechetycznego sformułowania czy doktryny, ale deliberuje nad sensem ludzkiego życia-cierpienia, a poprzez wątpliwość nad dogmatem istnienia Boga oscyluje w stronę pesymizmu i nihilizmu. Narodziny stanowiące jednocześnie podpisany przez Stwórcę „wyrok śmierci”, bolesne odejścia bliskich, choroby, niedołężność, starość, której miarą jest utrata zębów, włosów, pamięci, rozumu, „szpetnienie”, „kurczenie się” – mają świadczyć o celowych negatywnych działaniach Boga. Człowiek nie stanowi o sobie, a nieszczęścia, które dopuszcza Bóg, są ponad miarę. „Ja” mówiące – konsekwentnie

<sup>22</sup> Odwołuję się tu nie tylko do filozofii kultury Zygmunta Bauman, ale także w jakiś sposób do zawartości tomu samej Koziół *W płynnym stanie* (1998).



w imieniu zbiorowości – pyta na koniec o tożsamość Stwórcy: „Czy to na pewno On [...] Czy ten sam, który obdarzył nas młodzieńczą urodą i marzeniem? Iskrą światła, którą próbowaliśmy rozświetlać zawile ścieżki swoich przeznaczeń? Nie wierzę”. Przewrotnie obraz Boga i ocenę jego działań uzależnia od wieku i faz rozwoju jednostki ludzkiej, Bóg „stwarzany” przez młodego człowieka różni się od Boga ludzi starych. W każdym z tych życiowych momentów wiersz może być duchowym odbiciem postawy podmiotu (twórcy).

Uzupełnieniem religijnych rozważań mogłyby być *Traktat o duszy* ze zbioru *Przelotem*. Podstawowe założenie, jakby „poprzedzające” wiersz, wynika z wnioskowania dedukcyjnego, przyjętej niepodważalnej ogólnej prawdy, dającej się sformułować: „dusza jest”. Podmiot nie pyta o możliwości transcendencji, realizuje ją ujmując duszę w jakieś ramy deskrypcyjne. Pierwsza część opisu opiera się na poetyce negatywnej, wykluczającej te cechy, które mogłyby nadać desygnatowi konkretny kształt, a nawet barwę. Środkowe partie tekstu odwołują się do poetyckiej imaginacji, pozwalającej fundować na metaforze zmieniające się wyobrażenia duszy, właśnie aspekt czasowości wyobrażenia pełni tu ważną rolę, chwilowość, płynność przeobrażeń w czasie, doznawanie co jakiś czas („Niekiedy daje się wyobrazić jako falująca płaszczka-nie-płaszczka”; „Jawi mi się niekiedy bezbarwnym dymem”). Doświadczenie uchwytności duszy umożliwia twórczość, ale w wierszu Kozioł rzecz dokonuje się w odwróceniu – to dusza czyni zapiski na ciełe „ja” („na [...] liniach papilarnych i tuż pod ich skórą”), które przyznaje: „Sensu tych sekretnych zapisków mogę dociekać i dopatrywać się jedynie we śnie, przez mgły domysłów, chyba że uda mi się niekiedy na wpół świadomie doczołgać do rdzenia własnego, powstającego akurat wiersza”. Poetka eksponuje w dziele moment, przypadek wpływający na przemiany duszy. Akt tworzenia ma być jej emanacją, a istnienie duszy – poświadczane twórczością.

Podobnie jak dusza nieuchwytny wydaje się głos, któremu poświęca poetka *Traktat o głosie* (S). Autorka tropi jego fizyczność, możliwości utrwalania, zajmuje ją fenomen głosu jakby poza martwą literą:

Mój nagi głos  
 bez okrycia bez osłony  
 beze mnie  
 ubywa nie ubywając  
 osobno błąka się  
 [...]  
 pojmany w locie  
 [...]  
 już odnotowany  
 grzęźnie w sieci w skrzynce w krążku  
 już  
 mój-nie-mój twój-nie-twój  
 niczyj choć czyjś

Rejestracja głosu przeczy jego naturze, unieważnia jednorazowość, skończoność (wy)brzmienia. Wypowiedź ustna inaczej reprezentuje osobę niż twórczość pisarska czy malarska, z powodu niezbywalnej cielesnej immanencji głosu i jednocześnie tej cielesności przejawu, a także ze względu na jego zależność od parametrów ciała, niepowtarzalność barwy, również zmienność w czasie (z wiekiem). Przynależność głosu jest jakby jednorazowa i chwilowa, poetka mówi o jego niemożliwym „powrocie” i ponownym zestrojeniu z „ja”. Wsłuchuje się też w cudze głosy (opinie, sądy), informując o tym w powtarzającym: „słyszę jak mówią”, dzięki innym ma świadomość wędrówki głosu, jego zasięgu, powtarzania i odtwarzania komunikatu, przeradzającego się w przesłanie czy naukę: „choć mówią też że podobno aż zachrypl / od ciągłego wołania na puszczy”. Wspomniany Stanisław Stabro dostrzeża w *Traktacie o głosie* przede wszystkim „motyw wyalienowanego, zdepersonalizowanego głosu artysty i rozpadającego się podmiotu lirycznego”<sup>23</sup> – i dodaje: „Jest to literacki refleks poczucia samotności charakterystycznej dla bohatera literatury modernizmu”<sup>24</sup>.

*Mały traktat o wierszu* (P) w lekturze staje się tym, o czym traktuje... Jego autematyzm dotyczy rozmiarów i finalizacji poetyckiego dzieła, dla którego niebezpieczeństwo stanowią „mielizny słów” i „pobocza strof”. „Męczarnie czczego gadulstwa” współodczuwa z autorem czytelnik. Urszula Koziół komunikuje o tym w humorystyczny sposób i jak homeopata trak(ta)tjuje podobnym podobne. Na osobny „trak-tacik” zasłużył sobie także przecinek. Siła znaku interpunkcyjnego, którego *nota bene* nie zastosowano w utworze, tkwi właśnie w jego prymarnych związkach z głosem, oddechem. Nawet graficzna niepozorność znaku budzi biologiczne skojarzenia: „Przecinek wygląda jak kiełkujące nasionko / [...] / przyzwala/ na złapanie oddechu / a przecież oddech jest istotną częścią życia” (*Traktacik o przecinku*, P). Oprócz naturalnych uwarunkowań uwzględniane są również aspekty mentalne, filozoficzne, kierowanie lekturą i jej rozumieniem: „w bieg ukierunkowanych myśli / wpisuje nieoczekiwany namysł / pauzę / ocknienie / szansę że jeszcze można by się wycofać / z tego narzuconego biegu na oślep”. Aktywność i mobilność znaku diakrytycznego, jego szczególna supremacja nad tekstem, innymi budującymi go znakami wyraża się w jego „zachowaniu”: „przyzwala”, „jest w ruchu” „wymusza”, ale też „zbija kropkę z tropu / podważa ją”, na koniec: „Wszelkie pewniki/ odsyła do lamusa”. Porządek zapisanej wypowiedzi nie jest ostateczny, przecinek konotuje jej otwarcie, gromadzenie (np. analogii lub / i przeciwieństw w argumentacji), obiecuje realizację ciągów dalszych. To temat wspólny, zbieżny – poprzez namysł nad słowem i znakiem – z Wisławy Szymborskiej refleksją nad dwukropkiem (*Dwukropek – wiersz i tom*) czy „pojemnością” zaimków nieokreślonych (*Wszystko z tomu Chwila*).

Jeszcze w *Suplikach* zamieszczony został *Traktat o niczyich psach*. Literacka kynologia, jaką uprawia w nim poetka, stanowi wnikliwe poetyckie studium zachowań tytułowych istot. Utwór rozpoczyna się od zdań o paralelnej konstrukcji, będących

<sup>23</sup> S. Stabro, *W rytmie ponowoczesności...*, s. 295.

<sup>24</sup> Tamże.

stwierdzeniami rozwijanymi później. „Niedzierżawczy” zaimek dookreślający zwierzęta pełni funkcję stałego epitetu, niekiedy poddanego inwersji. Narracyjne *exemplum* staje się siłą rzeczy porównawcze, opisy psów czynione są w odniesieniu do człowieka, bo w jego bliskości żyją te zwierzęta (samo określenie „niczyje”, „bezzańskie” wskazuje na kulturowe uzależnienie tych czworonogów od ludzi), a ludzkie zaniechania i zaniedbania decydują o ich bycie. Obserwacje psów czynione są na terenie dworca kolejowego w jednym z miast Europy wschodniej (poetka w nawiasowej parentezie dopowiada nawet: „tej bardziej od nas wschodniej”), co pozwala w przybliżeniu ulokować miejsce<sup>25</sup> w przestrzeni geograficznej: „W pobliżu stacji, do której właśnie przyjeżdżamy, widzę, jak biegną co tchu, jakby się bały spóźnić na pociąg. Nie witają jednak nikogo ani nie podskakują z radosnym szczekaniem na niczyj widok, tylko z miejsca przypadają pyskiem do ziemi, wczołgują się pod wagony, przetrząsając sumiennie każdą piędź ziemi, zapewne w nadziei, że przecież w tym tłumie podróżnych ktoś wreszcie zgubi jakiś jadalny kęs lub upuści bodaj kroplę czegoś nadającego się do zlizania”. Wszystko, co dotyczy tych zwierząt, ukształtowało się w relacji (a właściwie nie-relacji) z człowiekiem: „Niczyje psy zdają się być nieme i wyzbyte jakichkolwiek uczuć. Do ludzi odnoszą się z obojętnością graniczącą z pogardą. Myślę, że nawet gdyby ktoś je usiłował pogłaskać, ich zdziczałe serca nie byłyby w stanie pojąć takiego gestu”. Te na wolności, w przeciwieństwie do psów, które znalazły się w schroniskach dla zwierząt i z którymi są w utworze porównywane, zachowują pewną godność. Koziol korzysta w konstrukcji tekstu z chwytów retorycznych i erystycznych, stosując np. *argumentum ad misericordiam* i operując poetyką litości. Z drugiej strony sugeruje, że wszelkie działania, zmieniające opisywany układ, są już poniewczasie, bo w „zdziczałych [psich] sercach” – „tkwi twarda gruda żalu”, a nawet towarzystwo grupy bezzańskich psów może okazać się dla człowieka niebezpieczne: „Odkąd nie oczekuje się po nich obrony swego pana, już nie dzielą ludzi na obcych i swoich, i wydaje się, że całkiem wyzbyły się agresji (choć nie sposób przewidzieć, jak zachowałyby się na pustej przestrzeni, gdyby zgłodniałej ich sforcie trafił się bezbronny przechodzień)”. Parentetyczne dopowiedzenia wzmacniają dramatyzm przekazu, natomiast jako konstrukcje składniowe są przejawem wielopoziomowej struktury i ewoluującej aluzyjności poezji autorki *Przelotem*.

Zbiór *Horrendum* zamyka wiersz *Horrendum albo traktat o puchu latawca*, w którego tytule już zawiera się możliwa wtórna kwalifikacja gatunkowa utworu jako traktatu, skonstruowanego według reguł bliskiego i dalekiego dystansu optycznego, a co za tym idzie – poznawczego. Pospolita roślina łąkowa i jej nasiona – ten mały przyrodniczy kosmos staje się punktem wyjścia do refleksji egzystencjalnych i ontologicznych, jakie snuje „ja” również na własny temat. Bliska perspektywa epistemologiczna przekłada się na daleką, prowadząc w finale nawet do irytacji

---

<sup>25</sup> A właściwie w jakimś zakresie „nie-miejsce”, zważywszy na fakt, że jest to dworzec kolejowy. Zob. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, przedmowa W. J. Burszta, Warszawa 2010.

podmiotu nieznajdującego innego (niż dla popularnej rośliny) uzasadnienia dla własnego istnienia. Przypadek-życie, jakim jest jednostka, wyjątkowy i zwykły jednocześnie, mógł się przecież w ogóle nie wydarzyć:

co by było gdyby się nie zdarzył  
 daj spokój nic  
 lepiej nie mów nie denerwuj mnie no  
 zamknij się lepiej  
 nie udawaj że wiesz coś więcej niż wiesz  
 skoro wiesz tyle co nic  
 tyle co nic mówię

horrendum  
 lepiej nie denerwuj mnie  
 mówię

Czterokrotnie powtórzone „horrendum”, wyrażające wzrastający niepokój i obawy, jako refren czy lejtymotyw eksponowany graficznie, dzieli utwór na części, w których nabiera tempa autoanaliza „przypadku” i jednocześnie narasta napięcie emocjonalne. Komplikuje się sytuacja komunikacyjna (dialog czy rozmowa ze sobą) i zmienia język – na potoczny i pełen ekspresji. Można zatem mówić o pełnej fokalizacji, zmianie ogniskowej, ponieważ niemal mikroskopowy ogląd nasion rośliny przeradza się w rozważanie na temat filozofii przypadku i jednostkowego istnienia, w zakończeniu zaś przybiera dodatkowo charakter dialogowy.

Tu znów *Horrendum albo traktat o puchu latawca* jest tematycznie bliski poetyckiemu badaniu sposobów istnienia świata i jego elementów (zwłaszcza fauny i flory) Szymborskiej, która rozpoczyna wiersz *W zatrząsieniu*: „Jestem kim jestem. / Niepojęty przypadek / jak każdy przypadek”<sup>26</sup>, a w tym samym tomie (*Chwila*) podejmuje kwestie biologiczno-filozoficzne w *Milczeniu roślin czy Notatce*, by wracać do nich, jak w wierszu *Mikroskop* (z tomu *Tutaj*). Jednak u autorki *Dwukropka* fascynacja kształtami świata, wagą życia i jego bogactwem wiedzie – nawet jeśli przez ironię – ku wewnętrznej homeostazie podmiotu. Natomiast wrocławska twórczyni w ostatnich tomach często rezygnuje z osiągnięcia tej równowagi w wierszach, pozostawiając czytelnika wobec konieczności samodzielnego „wypracowania” tego stanu poprzez wiersz. Może w ten sposób manifestuje się w twórczości Koziół idea wiersza jako „nośnika skupienia”<sup>27</sup>, bo wówczas wiersz mógłby stanowić zadanie dla odbiorcy.

<sup>26</sup> W. Szymborska, *W zatrząsieniu*, [w:] tejże, *Chwila*, Kraków 2002, s. 7.

<sup>27</sup> Tak o istocie własnych wierszy mówi poetka w rozmowie z Jarosławem Mikołajewskim, *Rozgardiasz szpargałów Urszuli Koziół*, „Wysokie Obcasy”, dodatek do „Gazety Wyborczej” 4 stycznia 2013; www.wysokieobcasy.pl (dostęp: 18 lutego 2013).

Z pewnością nazwy gatunkowe występujące w nagłówkach tekstów w różnym stopniu wskazują na ścisłe i luźniejsze związki z traktatem, w niektórych sytuacjach poetka poprzestaje na mówieniu o traktacie, innym razem go naśladuje, stosuje formy liryczne i epickie, różnicuje charakter traktatów poetyckich (na przykład: autotematyczny, epifanijny). Przyglądając się tytułom utworów możemy przyjąć za Piotrem Michałowskim:

Niezależnie jednak od tego, czy znajdziemy nawiązanie głębokie, czy też uznamy, że wskazówka gatunkowa była nieuzasadniona lub myląca, zawsze powstaje jakiś impuls genologiczny, który choćby na chwilę ukierunkowuje lekturę tekstu. Z drugiej strony – odniesienia gatunkowe pojawiać się mogą w tekście, niepoprzedzone żadną wskazówką w nagłówku<sup>28</sup>.

Wszystkie traktatowe teksty pokazują sposoby ujawniania się gatunku w tekście i różnie sygnalizują jego przynależność gatunkową. Współtworzą jednak konstelację jednej formy z jakimś genologicznym centrum i peryferiami. Traktaty poetyckie Urszuli Kozioł oscylują między tymi obszarami. Natomiast rozwój refleksji poetologicznej wrocławskiej twórczyni zdaje się potwierdzać słuszność niegdysiejszych ustaleń Małgorzaty Mikołajczak, dotyczących poezji autorki *W rytmie korzeni* sprzed 2000 roku, ale zachowujących ważność. W poezji Kozioł trwała okazuje się tendencja do parafrazowania, pastiszowania aluzyjności, indywidualnego modyfikowania form – z jednej strony, z drugiej zaś „najbogatsze źródło odniesień stanowi repertuar architektów klasycystycznych, w mniejszym stopniu – romantycznych i ludowych”<sup>29</sup>. Owa skłonność objawia się również autorską wariantywnością traktatów.

Gatunek także jest kulturowym nośnikiem określonych treści, może też choćby pobieżnie orientować w problematyce przekazu, sugerować zarezerwowane dlań kręgi tematyczne. Urszuli Kozioł „dojrzewanie do traktatu” zaowocowało zwiększoną częstotliwością wykorzystania tej formy w poezji ostatnich lat. Poetka przełamuje konwencje, łącząc w rozmaitych proporcjach codzienne, a nawet błahe sprawy z wysokim stylem formy lub odwrotnie – w „traktaciku” pomieszcza poważny problem. Unika patosu, co najwyżej pozwalając sobie na liryzm czy medytację albo lingwizm poetycki, chociaż w traktatach obserwujemy raczej przemyślany konstruktywizm, bliższy cyzelowaniu formy niż eksperymentowi lingwistycznemu, dopuszczającemu żywioł języka. Kozioł nierzadko stosuje tradycyjne zasady retoryki, oparte na kompilacji czy selekcji. W większości przypadków ironia pozostaje dominującym tropem „ja”, rodzi się ona także na styku zauważonych opozycji, w dysonansach, ambiwalencjach: prywatnego z publicznym, jednostkowego ze społecznym i ogólnoludzkim, komicznego z tragicznym. Dotyczy to szczególnie procesu

<sup>28</sup> P. Michałowski, *Gatunki w poezji nowoczesnej...*, s. 80.

<sup>29</sup> M. Mikołajczak, *Architekstualność jako metoda budowania znaczeń w poezji Urszuli Kozioł*, [w:] *Genologia i konteksty*, red. Cz. P. Dutka, Zielona Góra 2000, s. 331.

oswajania starzenia się i stanu niepamięci (również za pomocą twórczości), wszakże pragnienie, by jak najdłużej być „pamiętającą i zapamiętaną”<sup>30</sup>, wyrażała Urszula Kozioł już w wierszu z tomu *Smuga i promień*. Senilna – również traktatowa – twórczość autorki *Horrendum* stanowi więc poetycką epikryzę. Dojrzała poetka mówi w niej z pozycji uczestnika i obserwatora powtarzających się sytuacji, doświadczeń, poszukuje prawidłowości i reguł funkcjonowania świata, sensu ludzkiego istnienia, religii (nawet wykraczając poza nią, ponownie się ku niej zwraca, pytając, dociekając). Jej wiersze osiągają wymiar epifanijny. Ma rację Jacek Łukasiewicz, mówiąc o późnych utworach Kozioł, że miesza się w nich: „Zachwyt urodą świata. Zdziwienie przygodnością ludzkiego życia i losu. Przerazenie śmiercią, [...] obecną, choć nigdy nie nazwaną”<sup>31</sup>.

## Variety of poetic treaties by Urszula Kozioł

### Abstract

Poetic treaties frequently appear in the later writings of Urszula Kozioł. Three volumes of poems: *Supliki* (2005), *Przelotem* (2007) and *Horrendum* (2010) provide examples of individual uses of this canonical form, and prove that the author was “growing up” to use it. The poet creates genre varieties of a poetic treaty through which she expresses her philosophical and ontological as well as existential, architextual and poetological reflections.

**Key words:** poetic treaty, variety, senior creativity, Urszula Kozioł

### Katarzyna Wądolny-Tatar

doktor – adiunkt w Katedrze Poetyki i Teorii Literatury (w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie). Jest autorką książki *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski* (2006) oraz kilkudziesięciu artykułów na temat literatury XX i XXI wieku. Pod jej redakcją ukazała się książka *Janina Barbara Górkiewiczowa. Pisarka z Mucharza* (2012). Wspólnie z Magdaleną Roszczynialską zredagowała też dwa tomy monografii *Kamień w literaturze, języku i kulturze* (2013). Od roku 2013 opiekuje się Pracownią Literatury dla Dzieci i Młodzieży w macierzystej jednostce. Przygotowuje rozprawę habilitacyjną z zakresu genologii literackiej.

---

<sup>30</sup> U. Kozioł, *Zanim*, [w:] tejsze, *Fuga...*, s. 78.

<sup>31</sup> J. Łukasiewicz, *Zachwyt, zdziwienie, przerażenie*, „Odra” 2010, nr 7–8, s. 91.