

Parentezy w poezji Krystyny Miłobędzkiej.

Językoznawcze aspekty analizy późnych tekstów poetki

Agata Ostrówka-Dombkowska

ORCID: 0000-0002-7668-749X

Badania nad językiem tekstów artystycznych związane są z różnymi zagadnieniami, często ogniskującymi się wokół konkretnych dzieł czy twórców – w tym drugim wypadku niejednokrotnie stanowią próby opisu cech idiolektalnych bądź idiosytylowych¹. Znaczna liczba analiz jest także zorientowana na problemy natury stylistycznej lub metodologicznej. Wśród nich niewiele jednak jest publikacji dotyczących parentez występujących w utworach literackich. Temat ten jest przedmiotem refleksji podjętych w niniejszym artykule.

Oczywiste jest, że nie sposób rozważać wpływu określonych zabiegów językowych, choćby najmniej ekspansywnych, jedynie na najbliższe sąsiedztwo w obrębie tekstu literackiego, jako że układ elementów znaczących w utworze jest znacznie bardziej złożony aniżeli w tekście nieartystycznym² – o czym świadczy także funkcja poetycka tekstów. Nie inaczej w wypadku

¹ Zob. np. publikacje o języku pisarzy z serii Bielańskich prac językoznawczych.

² Np. Maria Renata Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2000), 423–424.

parentez – przede wszystkim rozumianych jako wtrącenia nawiasowe, choć nie wyłącznie. Podwaliny pod analizę zjawiska parentez w tekstach poetyckich dali Stanisław Bąba i Stanisław Mikołajczak w tekście *Parenteza w polskiej liryce współczesnej*³. Na podstawie zebranego materiału badacze wyróżnili między innymi formalne wykładniki obecności wtrąceń nawiasowych w wierszach związane z ich usytuowaniem w układzie linearnym. Co zdaje się istotniejsze, sformułowali także podział ze względu na semantykę ich treści oraz relacje znaczeniowe z tekstem niewtrąconym pozostającym w związku z parentezą. Z tej perspektywy zostały określone następujące typy semantyczne wtrąceń nawiasowych:

1. Akcesoryjne
 - a. Typu didaskaliów
 - b. Konsytuacyjne
 - c. Motywujące
 - d. Pozornie motywujące
2. Komentujące i dopowiadające
 - a. Dopowiadające
 - b. Komentujące
3. Z przytoczeniem (przywołanym)
4. Z uwagą chronologiczną i dygresją
 - a. Z uwagą chronologiczną
 - b. Z dygresją
5. Z konstrukcjami modalnymi i emocjonalno-emfatycznymi
 - a. Z konstrukcjami modalnymi
 - b. Z konstrukcjami emocjonalno-emfatycznymi
6. Definiowanie wyrazów, tłumaczenia
7. Konkretyzująca
 - a. Z precyzowaniem
 - b. Z wyszczególnianiem
8. Wariantująca
9. Odsyłaczowa⁴.

W kontekście niniejszych rozważań interesuje mnie ukazanie semantycznych możliwości parentez, które, jak uważam, jest bardzo istotne z punktu widzenia filologicznej analizy. Chciałabym również zwrócić uwagę na aspekty funkcjonalne wtrąceń nawiasowych w liryce. Przyjmuję perspektywę językoznawczą, która pozwoli naświetlić niektóre cechy omawianego zabiegu. Zarówno tematem, jak i obszarem rozważań pragnę uczynić poezję Krystyny Miłobędzkiej. Poezję szczególną – bo zorientowaną również lingwistycznie, co stanowić może przyczynek do interdyscyplinarnej, lub raczej – wieloaspektowej, refleksji.

Język utworów Miłobędzkiej jest tematem wielu opracowań. Niektóre z nich odwołują się do ustaleń sytuujących poetkę w nurcie lingwistycznym, jak piszą na przykład Agnieszka

³ Stanisław Bąba, Stanisław Mikołajczak, „Parenteza w polskiej liryce współczesnej”, w: *O języku literatury*, red. Józef Bubak, Aleksander Wilkoń (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1981), 79–105.

⁴ Zob. Bąba, Mikołajczak, 82.

Czyżak⁵, Anna Legeżyńska⁶ czy Marcin Malczewski oraz inni badacze⁷, choć występują również teksty przeczące tym stanowiskom, wskazujące na osobność jej poetyki⁸. Część łączy obie te opinie⁹. Piotr Bogalecki uznaje za istotne związki twórczości autorki *Po krzyku* z działalnością słowiarzy, lecz jednocześnie dostrzega jej odrębność, rozpoznając „dziecinność” języka jako kategorię stanowiącą w tym wypadku lepszy kontekst interpretacyjny niż lingwizm¹⁰. W literaturze obecne są także refleksje dotyczące relacji języka i rzeczywistości pozajęzykowej oraz języka i tworzenia – w wielu miejscach wspomina się o pierwszeństwie doświadczenia przed językiem uwidocznionym w poezji autorki *Anaglifów*¹¹, „o niedorastaniu, niedochodzeniu słów do rzeczy”¹², takim pisaniu, „jakby słowa chciały dogonić jakąś uciekającą myśl”¹³. O równoczesnym wobec zapisu wiersza stwarzaniu języka mówi także sama Miłobędzka w rozmowie z Jarosławem Borowcem¹⁴, o „pisaniu siebie i świata” wspomina Malczewski¹⁵. Inne zagadnienia dotyczące języka utworów poetki poruszane są w wielu tekstach¹⁶.

Badanie parentez w tekście poetyckim jest problemem złożonym. Zwróćmy uwagę, że poza parametrami wynikającymi z linearnego zapisu tekstu oraz semantyką związaną z typowym użyciem języka istotny jest także akt czytania wiersza, a odbywa się on nie tylko w przestrzeni zapisu i odbioru znaczenia komunikatu językowego. Szczególną rolę odgrywa w poezji warstwa graficzna tekstu – i to już na poziomie wersu-linijki¹⁷. Chociażby z tego tylko względu

⁵ Agnieszka Czyżak, „Po-zbierane niepokoje – przemiana i przemijanie”, w: Miłobędzka wielokrotnie, red. Piotr Śliwiński (Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, 2008), 154–162.

⁶ Anna Legeżyńska, „Lingua contemplativa według Krystyny Miłobędzkiej”, w: Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach, red. Jarosław Borowiec (Wrocław: Biuro Literackie, 2012), 425–449.

⁷ Zob. Marcin Malczewski, „Między językiem a światem. O poezji Krystyny Miłobędzkiej” (praca doktorska, UAM, 2015), dostęp 25 lutego 2022, <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/14669/1/doktorat.pdf>; Marcin Telicki, „Przyglądanie się sobie”, w: Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach, 401–409; Elżbieta Winiecka, „Lingua defectiva, czyli język Innej w poezji Krystyny Miłobędzkiej”. W Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach, 451–466.

⁸ Zob. Anna Kałuża, Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej (Kraków: Universitas 2008), 47; Krzysztof Kuczkowski, „Poezja «nocy, nijak, bezgłosu, zadławi»”, w: Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach, 371–377; Aleksandra Zasepa, Czas (w) poezji Krystyny Miłobędzkiej (Wrocław: Warstwy, 2016), 199–201.

⁹ Zob. Karol Maliszewski, „«Przed mową jest mowa obszerniejsza». Poezja obok słów”, w: Miłobędzka wielokrotnie, 8–13; „Krystyna Miłobędzka. 8.06.1932”, Culture.pl, dostęp 25 lutego 2022, <https://culture.pl/pl/tworca/krystyna-milobedzka>.

¹⁰ Piotr Bogalecki, Niedorozmowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2011), 30–31, 41–42.

¹¹ Maliszewski.

¹² Joanna Gładziel-Wójcik, „«Spróbuj zbudować dom ze słów». O wierszach «niezamieszkanym» Krystyny Miłobędzkiej”, w: Miłobędzka wielokrotnie, 34.

¹³ Tadeusz Nyczek, „Miłobędzka: pokrewne, osobne”, w: Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach, 359.

¹⁴ Jarosław Borowiec, „«Pisze się tak, jak toczy się życie». Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Jarosław Borowiec”, w: Miłobędzka wielokrotnie, 178–189.

¹⁵ Marcin Malczewski, „Między językiem a światem”, w: Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach, 393.

¹⁶ Np. Michał Larek, „Nie. O pewnym aspekcie poezji Krystyny Miłobędzkiej”, w: Miłobędzka wielokrotnie, 59–71; Anna Kałuża, „Prezentacje Ja. O Imiesłowach Krystyny Miłobędzkiej”, w: Miłobędzka wielokrotnie, 105–113; Marcin Malczewski, „Krystyna Miłobędzka: wychodzenie z cienia”, w: Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach, 411–424, Malczewski, „Między językiem a światem”; Legeżyńska; Winiecka.

¹⁷ Artur Grabowski, Wiersz. Forma i sens (Kraków: Universitas, 1999); Witold Sadowski, Wiersz wolny jako tekst graficzny (Kraków: Universitas, 2004).

wtrącenie nawiasowe posiada interesujący potencjał stylistyczny – dzięki wyróżnieniu interpunkcyjnego jest widoczne, jeszcze zanim przystąpi się do lektury.

Inne wykładniki formalne parentezy określane są zazwyczaj w odniesieniu do jej występowania w tekstach prozatorskich oraz nieartystycznych¹⁸. Mówi się między innymi o tym, że jest ona elementem struktury wypowiedzenia (zdania, członu) głównego (właściwego) oraz że może, choć nie jest to obligatoryjne, wchodzić w związki formalne i semantyczne z elementami wypowiedzenia głównego, a gdyby usunąć ją z ciągu zdania właściwego, to zachowa ono poprawność gramatyczną i jego znaczenie nie zostanie pozbawione sensu¹⁹. W tekstach poetyckich zachowanie tych warunków może okazać się trudne, szczególnie jeśli mamy do czynienia z wierszem, w którym brakuje formalnych elementów zdaniotwórczych, jak na przykład obecności orzeczenia, wielkich liter i delimitujących znaków interpunkcyjnych.

Utwory poddane w tym tekście refleksji pochodzą z tomów *Po krzyku* z 2004 roku oraz *gubione* z 2008 roku²⁰. Wybór ten związany jest zauważalną ewolucją poetyki Miłobędzkiej. Jak zauważa Bogalecki, we wcześniejszych tomach można zaobserwować coraz większą skłonność do konkretyzmu²¹, który badacz rozumie jako „[z]wrócenie się ku materialnym aspektom istnienia tekstu”²². Z kolei w późniejszych tomach połączona została orientacja konkretystyczna z „tradycyjnym” charakterem wiersza²³. Inne sygnały odrębności tomów *Po krzyku* i *gubione* badacz wiąże z odmienną kreacją osoby mówiącej – Bogalecki uważa, że w tych ostatnich zbiorach Miłobędzka łączy typy „ja” lirycznego pojawiające się w poprzednich tomach, na przykład kobiety-matki, zbiorowości, podmiotu nieujawnionego czy wiersza występującego w tej roli. O tomie *gubione* mówi badacz także, że „[d]o powracających tematów – i technik – należy [w nim – A.O.-D.] również [...] «znikanie», które wyrasta na «regułę» nie tylko tomu *Po krzyku*, ale i całej najnowszej, «milczącej» fazy twórczości Miłobędzkiej”²⁴. Można zatem uznać, że *Po krzyku* i *gubione* to tomy w pewnym stopniu odmiennie od wcześniejszych ze względu na postępującą redukcję słowa i środków wyrazu. Z tego powodu analiza parentez w tak szczególnym otoczeniu składniowym otwiera wiele możliwości badawczych, czego zarys chciałabym zaprezentować w niniejszym szkicu.

Wtrącenia występujące w oglądanych przeze mnie tekstach są formalnie różnorodne, biorąc pod uwagę ich układ względem wersu (wersów), strofoidy (strofoid) czy całego utworu. Specyficzna

¹⁸Zob. m.in. Andrzej Moroz, *Parenteza ze składnikiem czasownikowym we współczesnym języku polskim* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2010); Gabriela Dziamska-Lenart, *Innowacje frazeologiczne w powojennej felietonistyce polskiej* (Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2004).

¹⁹Zob. Moroz; Zenon Klemensiewicz, *Zarys składni polskiej* (Warszawa: PWN, 1961); Agata Ostrówka, „Idiostylowy charakter parentez w tekstach Antoniego Libery”, *Kwartalnik Językoznawczy* 17, 1 (2014): 21–64; Marzena Stępień, *Wyrażenia parentetyczne w strukturze wypowiedzi – właściwości semantyczne, składniowe, prozodyczne* (Warszawa: BEL Studio, 2014).

²⁰Oba tomy pochodzą z wydania: Krystyna Miłobędzka, *zbierane, gubione. 1960–2010*. (Wrocław: Biuro Literackie, 2010). Cytaty przytoczone w niniejszym tekście będą oznaczone pierwszą literą tomu oraz numerem strony podanymi w nawiasach.

²¹Bogalecki, 460–471.

²²Bogalecki, 462.

²³Bogalecki, 463.

²⁴Bogalecki, 502.

dla poetki konkretność i redukcja językowego naddania, pisanie niejako esencją języka i słów, odbija się w formie wierszy wolnych od ścisłej struktury zdaniowej. Interpunkcja w przywołanych utworach ma charakter funkcjonalny – pojawiają się przecinki, znaki zapytania oraz wykrzykniki kończące linijki, a także myślniki, łączniki, cudzysłowy, wielokropki i, rzecz jasna, nawiasy obejmujące wersy i pojedyncze elementy tekstu. Kropki w funkcji zamykającej występują w *Po krzyku* i *gubionych* tylko w dwóch utworach. Oprócz jednorazowej pisowni imienia („Krystyna”) oraz zaimka osobowego „Ty” w funkcji grzecznościowej w tomach nie występują wielkie litery. Znaki są dostosowane do intencji nadawczej. Co oczywiste – trudno mówić tu o zdaniu z perspektywy formalnej, raczej o strukturze syntagmatycznej, która zostaje naruszona w formule wiersza antyskładniowego. W związku z tym dyskusyjny staje się właśnie warunek istnienia parentezy jako członu wtrąconego do zdania głównego²⁵. Nie ulega jednak wątpliwości, że mimo definicyjnego wymogu „obligatoryjnej kookurencji²⁶ ze strukturą główną”²⁷ w liryce pojawiają się człony nawiasowe pozostające w wieloznacznych i nieprecyzyjnie określonych relacjach z sąsiadującymi elementami utworu. Na użytek analiz opisanych w tym artykule przyjmuję, że parenteza (zamiennie nazywana wtrąceniem lub strukturą nawiasową) w tekście poetyckim jest członem wyróżnionym nawiasowo i wyposażonym wyjściowo w element semantycznego naddania, przy czym wnikliwa lektura wiersza może przekonać o zwiększonym poziomie relewancji wtrącenia nawiasowego. W następnej części artykułu przedstawię rozważania na temat interesującego mnie problemu.

Jednym z wierszy o interesującym zastosowaniu struktur nawiasowych jest tekst z tomu *gubione*:

dróżki w ogrodzie
 (czarne wgłęb)
 (przeskoki, zgłębienia)
 dom przed zniknięciem w drzewach
 dom znikający w drzewach
 (G 357)

Przede wszystkim zwraca uwagę fakt umieszczenia dwóch parentez bez rozdzielania ich elementem zewnętrznym – ciągiem zdania głównego lub znakiem interpunkcyjnym – co byłoby niezbędne w tekście niepoetyckim. Wyróżniająca na tle reszty utworu jest również ich treść. Otwierające „dróżki” wprowadzają pośrednio motyw ruchu, który jest rozwinięty przez dwa ostatnie wersy – mimo że brakuje w nich czasownika osobowego, to formy nominalne ukazują stopniowanie wrażeń wzrokowych mogących się pojawiać podczas przemieszczania się. Teksty wtrącone w nieco inny sposób ten motyw realizują. Tu obecny czasownik „wgłęb” oraz rzeczowniki „przeskoki” i „zglębienia” zawierają w sobie implikację ruchu, natomiast sugerowałyby raczej odmienną perspektywę, bardziej szczegółową – podczas gdy „dróżki” widoczne

²⁵ Andrzej Moroz w pracy *Parenteza ze składnikiem czasownikowym we współczesnym języku polskim* przywołuje zdanie Macieja Grochowskiego, który logicznie konstatuje, że „o żadnym izolowanym wyrażeniu językowym (nawet jeżeli mogłoby ono funkcjonować bez kontekstu jako samodzielna wypowiedź) nie można powiedzieć a priori, że jest parentezą” (Maciej Grochowski, „Metatekstowa interpretacja parentezy”, w: *Tekst i zdanie* [Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983], 254, cyt. za: Moroz, 52).

²⁶ Kookurencję autor rozumie w tym miejscu jako „współwystępowanie w obrębie jednej całości z innym ciągiem syntaktycznym” (Moroz, 52).

²⁷ Moroz.

„w ogrodzie” oraz „dom” stopniowo „znikający w drzewach” przywołują widok ogólny, szerszy, syntetyczny. Inną analizą może kierować także skojarzenie z relacjami horyzontalno-wertykalnymi. Podczas gdy droga, którą podąża podmiot mówiący, należałaby do planu horyzontalnego, to w planie wertykalnym zauważa on (być może zatrzymując się – niejako zbaczając z trasy) pewne nierówności tejże drogi. Również w układzie parentez można dostrzec swego rodzaju stopniowalność. W tym rozumieniu „przeskoki, zgłębienia” byłyby dookreśleniem tego, co wcześniej, na pierwszy rzut oka, widziano jedynie jako „czarne”²⁸. Dyskusyjną propozycją jest także odczytanie **wgłęb* jako przyimka złożonego²⁹. W takiej sytuacji utwór wyraża temat ruchu poprzez zawieszony między treścią a formą paradoks bez zastosowania przez autorkę czasowników, co jest kolejnym zabiegiem dowodzącym kunsztu poetki. Ewentualny zapis niezgodny z normą poprawnościową odbieram jako zamierzony³⁰. Podsumowując ten fragment, z pewnością można rzec, że każda z powyższych trzech analiz utworu dowodzi wprowadzenia przez teksty wtrącone odrębnego poziomu nadawczego, w tym wypadku związanego z przestrzenią (w rozumieniu fizykalnym) przywołaną w wierszu.

W innym utworze z tego tomu Miłobędzka pisze:

mów
nie zatrzymuj się
(nie zatrzymuj siebie)
(G 343)

Treść wpisana w nawiasy wydaje się wariantem wyrażenia poprzedzającego. Różnicę między nimi stanowi forma zaimka zwrotnego „się”, co daje efekt modyfikacji znaczenia, naświetlenia innych konotacji. „Nie zatrzymuj się” można rozumieć w kontekście – znów – ruchu, jednakże połączenie z inicjalnym „mów” implikowałoby raczej nawiązanie do sytuacji komunikacyjnej, w której podmiot wyraża tyle co „nie przestawaj mówić”. Rozwinięcie zawarte we

²⁸Referencja drugiego członu wtrąconego wobec pierwszego otwiera również możliwość analizy tych elementów w kontekście zjawiska parentezy wersowej (Krzysztof Skibski, *Poezja jako literatura. Relacje między elementami języka poetyckiego w wierszu wolnym* [Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017], 260–266), o którym wspominam później w niniejszym tekście.

²⁹Za uznaniem **wgłęb* za przyimek przemawia konsekwencja form gramatycznych i powszechność tego użycia. Dla przykładu: również Paweł Próchniak w recenzji gubionych zdaje się obierać tę drogę, pisząc: „[...] W tym kurzu, w piasku, w ciemności otwiera się «czarne wgłęb», otwierają się «przeskoki, zgłębienia», w których znika wszystko, co jest” (Paweł Próchniak, „Przeskoki, zgłębienia”, w: *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, 270). Argumentem przeciw dopuszczeniu możliwości takiego wyboru leksyki jest, rzecz jasna, wierność poprawności. Słowniki języka polskiego, zarówno współczesne, jak i dawniejsze (np. *Wielki słownik języka polskiego PAN*, red. Piotr Żmigrodzki, dostęp 10 marca 2022, <https://wsjp.pl/>; *Słownik języka polskiego PWN*, dostęp 10 marca 2022, <https://sjp.pwn.pl/>; *Słownik języka polskiego*, red. Witold Doroszewski, t. 9 [Warszawa: PWN, 1967]; Aleksander Zdanowicz et al., *Słownik języka polskiego*, t. 2 [Wilno: Maurycy Orgelbrand, 1861]; *Słownik języka polskiego*, red. Jan Karłowicz, Adam Antoni Kryński, Władysław Niedźwiedzki, t. 7 [Warszawa: K. Król i W. Niedźwiedzki, 1919]; Samuel Bogumił Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 6 [Warszawa: Drukarnia XX. Pijarów, 1814]), nie notują przyimka **wgłęb*, lecz jedynie czasownik *wgłębić*, którego *wgłęb* jest formą. Natomiast korpusy języka polskiego (Narodowy Korpus Języka Polskiego, dostęp 10 marca 2022, <http://nkjp.pl/> oraz Korpus Języka Polskiego PWN, dostęp 10 marca 2022, <https://sjp.pwn.pl/korpus>) podają przykłady użycia **wgłęb* jako przyimka złożonego (28 wyników dla wyszukiwarki PELCRA NKJP, 30 wyników dla wyszukiwarki Poliqarp NKJP, 1 wynik dla Korpusu Języka Polskiego PWN); co ciekawe, nie cytują przykładów użycia *wgłęb* jako formy rozkazującej czasownika.

³⁰O stosowaniu błędu językowego jako środka poetyckiego u Miłobędzkiej oraz innych poetów lingwistów piszą np.: Zasępa, 208; Bogalecki, 47, 495.

wtrąceniu odnosiliby się jednak do prośby wobec interlokutora (podmiotu w rozmowie z samym sobą?), aby nie zatrzymywać „całego” samego siebie, swojej ekspresji, wyrażania siebie, lub też aby nie zostawiać siebie tylko dla siebie. Tym samym treść parentezy zwraca uwagę z jednej strony na niejednoznaczność i możliwości języka, a z drugiej – na jego ograniczenia. Wystarczy zmienić formę jednego niesamodzielnego wyrazu, rozbić treść stałego połączenia, aby otworzyć zupełnie nową perspektywę znaczeniową, a także pokazać niedostatek precyzji utartych sformułowań. Wspomniana wariantywność omawianych dwu wyrażen jest, jak się okazuje, pozorna – nie mamy tu do czynienia z alternatywnym wyborem między dwiema opcjami, tylko z rozszerzeniem i dopełnieniem pierwszej z nich dzięki wtrąceniu nawiasowemu.

Status parentezy jako członu drugorzędowego (nie w znaczeniu hipotaksy, lecz znaczeniowego i formalnego naddania, niekoniecznego dla prawidłowości wypowiedzenia), dopowiadającego, sugeruje, że to, co zostało ujęte w nawias, jest czymś, co, metaforycznie rzecz biorąc, stanowi zapis wyszeptanego lub pozostało jedynie w myślach podmiotu. Jedną z funkcji parentezy w poezji byłoby zatem ukazanie tego, co jest niewypowiedziane. Wtrącenie nawiasowe jako środek wyrazu poetyckiego zyskuje nowe właściwości.

Oddajmy ponownie głos poetce:

być sobą tak, że już nie być
 (obracaj to w kółko, w kółko
 aż ci się zrobi pusto)
 (G 367)

Wiersz ten może sprawiać wrażenie instrukcji oddzielenia bycia („samobycia”) od niebycia, również języka od świata i denotatu – jak obracane i powtarzane wielokrotnie słowo, które w końcu traci dla nas związek z tym, co nazywa, i wydaje się dziwaczne, semantycznie puste. Można także dopatrzeć się w tekście szczególnego rodzaju paralelizmu składniowego, a właściwie składniowo-treściowego, na poziomie podmiotu między częścią niewtrąconą a parentezą. Pierwsza część wersu otwierającego wprost wiąże się z istnieniem, co stanowi antytezę części drugiej. Strofoida wtrąceniowa początkowo odnosi się do wykonania czynności, której podmiot ma być aktywnym wykonawcą. Druga jej część poprzez rozbicie frazeologizmu *zrobić się komu niedobrze* zakłada bierne poddanie się podmiotu efektowi tej czynności, czyli zjawisku pustki. Paralelizm obecny w tym tekście stanowi zatem powtórzenie w obu strofoidach przeciwstawienia „obecność – brak” / „być – nie być” / „działaj-bądź – nie bądź”. Zabieg ten uwydatnia pośrednio wartość wtrącenia nawiasowego. Treść wtrącona z jednej strony wydaje się niejako dodatkowa, naddana, jak w komunikacji nieartystycznej, a z drugiej strony „równy dostęp” parentezy i nieparentezy do środków wyrazu poetyckiego przeczyłby redundancji tej pierwszej. Ponadto element wtrącony wprowadza inny poziom nadawczy – z perspektywy gramatycznej w tym miejscu tryb rozkazujący jest wyraźnym nastawieniem na odbiorcę komunikatu, czego brakuje w poprzedzającej frazie równoważnikowej.

W niektórych wierszach Miłobędzkiej wtrącenia nawiasowe wiążą się z kategorią paralelizmu. W jednym z utworów realizuje się on na sposób symetrii rozumianej również jako struktura organizacji graficznej:

powiedzieć Ty sobą	Twoim jest	Twoim mówię
w kółko dom	w kółko Ty	w kółko mówię
(mówię)	(mówię)	(mówię)
(nie chcę)	(nie jestem)	(nie czekam)

(G 363)

Tekst można zatem między innymi „czytać graficznie”, i to w różny sposób. Jednym z proponowanych kluczy odbioru są pionowa i pozioma oś symetrii. W pierwszym wypadku oś stanowi środkowa kolumna tekstu, której treść, poza trzecim wersem, zogniskowana jest wokół czasownika „być”. Zauważalna zmiana tej orientacji występuje we fragmentach wtrąconych – to wspomniane już trzeciowersowe „mówię” oraz zaprzeczenie czasownika „być” w wersie czwartym. Obecność osi poziomej wymusza paralelność poszczególnych wersów w danej kolumnie w dwóch pierwszych i dwóch drugich liniijkach. W związku z czym powstają następujące zestawienia: „powiedzieć Ty sobą” – „nie chcę”; „Twoim jest” – „nie jestem”; „Twoim mówię” – „nie czekam”; „w kółko dom” – „mówię”; „w kółko jest” – „mówię”; „w kółko mówię” – „mówię”, które otwierają interesujące perspektywy interpretacyjne. Z przytoczonych par wyłania się obraz buntu wobec „za-mówienia” podmiotu przez samą (samego) siebie oraz adresata wypowiedzi – nie chce on mówić o adresacie ani „mówić adresata”³¹, czyli urzeczywistniać go, godzić się na jego obecność w języku, a zatem i w świecie. Osoba mówiąca zaznacza swoją odrębność od „ty”. Świat podmiotu jest „za-mówiony”, czyli „zagadany”, nadmiar słów doprowadził do utraty „ja” z pola widzenia (słyszenia?). Teksty wtrącone stają się w tym ujęciu swoistymi odpowiedziami na zastaną rzeczywistość.

Akt czytania graficznego pomaga także zauważyć funkcjonalność parentez w całym tekście. Osadzenie wyłącznie wtrąceń nawiasowych w całości obszernej części utworu stanowi o wadze tego, co zostało w nich powiedziane – niejako inaczej niż w komunikacji nieartystycznej. Parenteza, która często informuje o tym, co dodatkowe, nierелеwantne, aczkolwiek istotne z perspektywy ukazania możliwie pełnego obrazu tego, co chce się przekazać, w tym tekście reprezentuje również to, co niewypowiedziane, a pomyślane, co jest prawdą, która nie wyszła na jaw. W takim rozumieniu wtrącenie realizuje schemat: „mówię *a* (choć *a* jest *b*)”. Nagromadzenie wypowiedzi nawiasowych („ukrytych”) w dole, „na dzień” wiersza, oraz tekstu nieparentetycznego („jawnego”) „na szczycie”, przywołuje na myśl budowę rośliny, na przykład drzewa, w której korzenie, rosnące w ziemi, równoważą swoją wielkością to, co widoczne, a ponadto są warunkiem ich istnienia – podobnie dopiero druga część utworu, która, jakby dodana tak, by nie zwrócić większej uwagi, obnaża konflikt podmiotu lirycznego wobec świata i adresata tekstu, a zatem jest nośnikiem jego ładunku semantycznego. Forma utworu, w pewnym uproszczeniu rzecz ujmując, dzieląca się na „część faktu” i „część prawdy” może nieco przypominać budowę sonetu, którego początkowe strofy to również „część faktu”, ostatnie zaś – „część refleksji nad faktem”. Także interpretacja dwóch końcowych liniijek tekstu Miłobędzkiej jako „część refleksji nad faktem” zdawałaby się uzasadniona.

³¹Por. „»Mówienie o« w poezji jako fakcie egzystencjalnym przechodzi w »mówienie siebie« bądź też »mówienie sobą«” (Malczewski, „Między językiem a światem”, 391), a także: „Dystans czasowy między planem życia i pisania pozwala dostrzec w kategorii żyć-pisać postulat utekstowania egzystencji” (tamże). Jednocześnie, jak już wspomniano, badacze wskazują na dystans podmiotu Miłobędzkiej do stwarzania w tekście (np. Grądziel-Wójcik, 21–34; Nyczek, 345–370).

Powtarzalną cechą parentez w badanych utworach Miłobędzkiej, czego dowodzą niektóre z przytoczonych już wierszy, okazuje się ich pozycja klauzulowa. Realizują się w ten sposób rozmaite funkcje tych zabiegów, takie jak na przykład wprowadzenie odmiennego poziomu nadawczego (co również było widoczne w powyższych tekstach):

mamy siebie krótko na wieczne zdziwienie
 patrz uważnie, przed tobą nie oddany uśmiech
 (ta twarz z bliska, szeroko rozstawione oczy)
 (PK 296)

Dwa pierwsze wersy mają charakter refleksyjny, podczas gdy treść wtrącona dotyczy cech fizykalnych, namacalnych. Ta zmiana odniesienia wydaje się niepasująca do reszty utworu, jednak domyka ona i dopełnia jego treść, stając się niejako punktem kulminacyjnym, ponieważ widoczne w tekście stopniowe ukonkretnianie sytuacji lirycznej właśnie w parantezie jest największe.

Właściwie odwrotną sytuację można zauważyć w innym tekście z tego samego tomu:

dokładnie czoło, dokładnie usta, dokładnie dłonie
 z tą samą brudną plamką przy paznokciu
 z warkoczykami
 w żorzetowej sukience
 z dalią przy policzku, truskawką do buzi
 w tamtej błękitnoszarej przepasce na włosach
 (i: czy popiół zakwita?)
 (PK 299)

W powyższym wierszu, znów zamkniętym parantezą, wtrącenie tym razem wprowadza poziom abstrakcyjny. Pytanie retoryczne „czy popiół zakwita?” odsyła do czegoś, co kontrastuje z namacalnym charakterem treści poprzedzających, wyrażonym przez nagromadzenie rzeczowników konkretnych. Jest ono niejako otwarciem interpretacyjnym wprowadzonym przez inicjalny w parantezie spójnik „i”.

Kolejnym interesującym i powtarzalnym w utworach autorki *Anaglifów* aspekcie dotyczącym wtrąceń nawiasowych jest ich funkcja retardacyjna. Swoiste „wstrzymanie oddechu” i opóźnienie można zaliczyć do cech parentezy. Widać ją także w następujących tekstach:

wyrwać z siebie ten lichy dzień ten niski las ten mokry cień,
 to zgniło-mokro
 żeby biec żeby biegło żeby ci się to wszystko naraz zbiegło
 (tu jeszcze coś, zapomniałam), chwilko chmurko
 dziecino motylowa górko
 (PK 314)

najprędzej gubię czasowniki, zostają rzeczowniki, rzeczy
 już tylko zaimki osobowe (dużo ja, coraz więcej ja)
 a imiona? giną, spójniki giną
 trzy słowa, dwa słowa
 wreszcie mój, mój we mnie
 mój ze mną
 świat
 ja w pierwszej i ostatniej osobie

(PK 286)

Nie tylko funkcja retardacyjna jest sprawą godną odnotowania w odniesieniu do członów nawiasowych w powyższych tekstach. Po raz kolejny widoczne jest wykorzystanie parentezy w celu wprowadzenia odmiennego poziomu nadawczego, w wypadku pierwszego utworu w ramach stylizacji na mowę potoczną, co stanowi niejako wyrwę stylistyczną w tekście – można odnieść wrażenie, że ten zabieg ma na celu wyłamanie się z nagromadzenia metafor i, tym samym, zdystansowanie się od lirycznego charakteru wiersza, autokrytyczne podanie w wątpliwość swego rodzaju absolutyzmu stwarzania świata w utworze poetyckim, być może nawet próbę demaskacji „ja” lirycznego zbyt mocno odbiegającego w swoim odczuciu od naiwnie odbieranej rzeczywistości...

Refleksja metajęzykowa i metatekstowa, także metaidiostylowa, zawarta w drugim wierszu zapisana została w korelującym z treścią utworu układzie redukcyjnym. Treść parentezy tym razem nie kontrastuje z pozostałą częścią tekstu. Zgodnie z formalnymi wykładnikami wtrąceń nawiasowych odnosi się ona do tekstu bezpośrednio z nim sąsiadującego. Co ciekawe, jej temat (zaimek „ja”) pojawia się ponownie w ostatnim wersie – i to jest już zmianą wobec sposobu rozumienia parentezy, jest to także jej swoista nobilitacja, podniesienie do rangi członu semantycznie i formalnie równoważnego³².

Można zastanowić się, czy potraktowanie w równy, niejako „demokratyczny” sposób parentezy i reszty tekstu, jeśli chodzi o zastosowanie anafory, w poniższym utworze dowodzi podobnego „uważnienia” wtrącenia, jak miało to miejsce w poprzednio omawianym wierszu:

jej moje biegnące
 bez stąd

³²Badacze rozważający zagadnienie parentezy, analizując jej cechy definicyjne, podejmują m.in. problem zależności syntaktycznych członu wtrąconego i wypowiedzenia głównego. Zenon Klemensiewicz wskazuje, że element wtrącony nie pozostaje w relacji hipotaktycznej ani parataktycznej względem zdania podstawowego (Zenon Klemensiewicz, *Zarys składni polskiej* [Warszawa: PWN, 1961], 104). Podobnie uważa np. Stanisław Karolak (*Encyklopedia Językoznawstwa Ogólnego*, red. Kazimierz Polański (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1999), hasło „parenteza”). Również Marzena Stępień w pracy *Wyrażenia parentetyczne w strukturze wypowiedzi* twierdzi, że „wypowiedzenie podstawowe nie konotuje składniowo wyrażenia parentetycznego, wyrażenie parentetyczne nie jest przez nie akomodowane [...]”; jeżeli wyrażenie parentetyczne ma postać zdania, wówczas współtworzone przez nie wypowiedzenie znajduje się poza tradycyjnym podziałem zdań złożonych na współrzędnie i podrzędnie złożone” (Marzena Stępień, *Wyrażenia parentetyczne w strukturze wypowiedzi – właściwości semantyczne, składniowe, prozodyczne* [Warszawa: BEL Studio, 2014], 12). Z kolei Andrzej Moroz rozróżnia ściśle wtrącenie i parentezę, przyjmując, że pierwsze pojęcie ma zakres szerszy, a „niezależność formalną od składników konstrukcji podstawowej” przypisuje jedynie drugiemu z nich (Moroz, 84).

bez dotąd
 bez jest
 (bez tej która usiłuje być mną)
 (G 337)

Trudno o jednoznaczną odpowiedź. Z jednej strony wers wygłosowy jest kontynuacją anaforycznego zestawienia, z drugiej – zawiera treść formalnie odmienną, ponieważ zaimek w nim zawarty zostaje ukonkretniony dzięki gramatycznie poprawnej strukturze zdania przydawkowego, w odróżnieniu od zaimków w wersach poprzedzających. Ponadto nietrudno można wyobrazić sobie zdanie w tekście prozatorskim, a nawet nieartystycznym, w którym zastosowany zostałby podobny zabieg. Ze względu na powyższe zostanie obecnie zaniechane rozstrzygnięcie tej sprawy.

Bardzo istotny z punktu widzenia prowadzonych w niniejszym szkicu analiz chwyt dotyczący związku parentezy z tekstem głównym widoczny jest w następującym utworze:

ciągle ta sama nieopowiadalność!
 (świecenie świata, szarość papieru)
 światło papieru, kolor tej szarości
 labirynt – w którym tylko każdy z osobna szczegół może być
 nazwany
 (PK 290)

Zgodnie z definicją wtrącenia rozumiemy, że „świecenie świata, szarość papieru” dotyczy „nieopowiadalności”. Wprowadzenie konstrukcji nawiasowej w tym miejscu może wpływać na interpretację utworu – dzięki temu związek drugiego wersu z pierwszym jest silniejszy. Jednak paradoksalnie nie ten fragment z punktu widzenia refleksji o wtrąceniach jest w tym utworze najistotniejszy. Wers środkowy, będący jednocześnie strofoidą, w bezpośredni sposób odnosi się do treści poprzedniej linijki – członu nawiasowego. Ta zależność sugeruje, że słowa „światło papieru, kolor tej szarości” mają również charakter parentetyczny wobec słów, do których się odnoszą. Wolno powiedzieć, że jest to parenteza drugiego stopnia, z tym że zapisana bez właściwych sobie znaków. Zjawisko wtrącenia w tekście poetyckim nieoznaczone interpunkcyjnie, a dające się zauważyć na podstawie relacji zachodzących między wersami utworu, zostało już opisane jako parenteza wersowa³³.

Godny zauważenia jest przypadek, w którym człony wtrącone uczestniczą w korespondencji między wierszami, choć nie są one jedynym znakiem tej zależności:

że jesteś w rozłożystym powietrzu
 otulona w chmury
 (otulające cię chmury)
 (chmury)
 (G 350)

³³Skibski, 260–266.

drzewo tak drzewo
 że drzewa już nie ma
 chmury (chmury)
 (G 351)

Powyższe teksty zapisane są na sąsiadujących stronach w tomie, co jest dodatkową sugestią ich związku. Oba kończą się zgodnie ze schematem, w którym w wierszu pojawia się wyraz „chmury”, następnie zostaje on powtórzony w nawiasie, z dodatkowym wariantem w utworze pierwszym, tutaj też układ ten ma charakter redukcyjny. Parentezy są w obu tekstach wyrazem refleksji metatekstowej, metajęzykowej i ontyczno-referencjalnej³⁴. Można odnieść wrażenie, że w pierwszym przykładzie wtrącenia odwzorowują pogłębiający się namysł nad wyrażeniem „otulona w chmury”, a właściwie nad samymi „chmurami” – skoro adresatka wypowiedzi „jest [...] / otulona w chmury”, to immanentną cechą tych chmur jest to, że są one „otulające” tę osobę. Jednak poszukiwanie istoty rzeczy, najlepszego możliwego opisu, prowadzi do redukcji deskrypcji do samej nazwy, ponieważ ona sama zawiera w sobie wszystkie możliwe cechy desygnatu. W drugim tekście pominięta została „parenteza przejściowa” – wyraz „chmury” zostaje od razu niejako powtórzony, jak przez echo, we wtrąceniu. Sprawia to wrażenie potwierdzenia wniosków przyjętych w poprzednim utworze, niejako ich sprawdzenia. Strofoida rozpoczynająca wiersz przywodzi na myśl inny omawiany już fragment – „obracaj to w kółko, w kółko / aż ci się zrobi pusto”. Może właśnie „drzewo” jest „obracane w kółko, w kółko / aż [...] się zrobiło pusto” i tym samym „drzewa już nie ma”. Ratunkiem na to mogą być chmury, które z racji swojej ulotności znikają, zanim słowo „chmura” zdąży stracić swoje znaczenie. Po raz kolejny przywołana zostanie definicja wtrącenia nawiasowego określająca je jako zabieg naddany, słaby – jego forma odpowiada efemeryczności chmury. Również walor graficzny parentezy nie jest tutaj bez znaczenia – nawias okrągły koresponduje z łagodnym, nieraz obłym, kształtem tego zjawiska atmosferycznego. Podobnie – układ redukcyjny parentez w pierwszym wierszu symbolizować może rozwiewane przez wiatr chmury. Jak się okazuje, między innymi „słabość” wtrącenia nawiasowego świadczy o jego dużych możliwościach znaczeniowych.

Spójrzmy na jeszcze jeden utwór z zamykającą parentezą:

jedno za drugim, jedno na drugie
 jedno w drugie
 (jedno w jedno)
 (G 338)

W powyższym tekście znów mamy do czynienia z refleksją metajęzykową wyrażoną dzięki wtrąceniu nawiasowemu. Namysłowi poddane zostają wyrażenia pochodzące z potocznej komunikacji, ukazane w niemal algebraicznym zestawieniu. Ciąg jakby od niechcenia zaprezentowanych wariantywnych sformułowań przełamany jest parentezą, która podaje

³⁴Mam tu na myśli ujawnioną w wierszu refleksję na temat „chmur” zarówno jako istniejącego obiektu, jak i leksemu wraz z jego odniesieniem do tego obiektu, a zatem chodzi tu o referencję w jej podstawowym ujęciu. Szczegółowe rozważania dotyczące tego zagadnienia przeprowadza w klasycznej już rozprawie Ewa Bińczyk (Ewa Bińczyk, *Obraz który nas zniewala* [Kraków: Universitas, 2007]).

w wątpliwość sens nadawania kolejności – i wartości – rzeczom. Tutaj, w połączeniu z przymkami „za”, „na”, „w”, raczej przedmiotom – lecz w dalszej perspektywie także zjawiskom, sprawom czy ludziom. Przypadek lub okoliczności są przyczyną, najczęściej zewnętrzną wobec podmiotu działania, wyboru tego, co lub kto będzie w tym wypadku pierwsze, ważniejsze, a co kolejne. Tymczasem człowiek nie jest istotą mogącą obiektywnie rozsądzić, któremu z tych elementów przynależy pierwszeństwo, szczególnie, że, jak wynika z tekstu, są one równowarte.

O relewancji parentezy w utworze poetyckim świadczy z pewnością poniższy wiersz:

(podziwiał sztukę bycia cicho
uderzysz w stół, odezwie się długopis)
(PK 317)

Takie zastosowanie nawiasów przeczy tradycyjnej definicji wtrącenia, ponieważ, co oczywiste, brakuje tekstu głównego, do którego element nawiasowy mógłby się odnosić i być z niego wydzielony. Treść, wypowiedziana jakby mimochodem, jest jednocześnie jedyną daną w utworze, a użycie omawianych znaków jest także znaczące – koreluje z tematem ciszy w nim obecnym. Ponadto wpływa na napięcie między granicami wersów, ponieważ podkreślona zostaje spójność całego tekstu mimo wewnętrznego podziału na linijki.

Wyjątkowe użycie nawiasów zauważyć można także w utworze:

w jakim ty świecie żyjesz?
w pędzącym
prędzej widzę, niż powiem
(prędzej powiem, niż widzę)
(****)
(***)
(*)
(G 339)

Powtarzalność w sposobie stosowania parentez przez poetkę widoczna jest również w powyższym wierszu. Ponownie widzimy układ „roślinny”, czyli dwudzielny, w którym wtrącenia tworzą dolną część tekstu, a także redukcyjny ich schemat – obejmują one coraz mniejszy zakres treści, poczynając od wyrażenia, poprzez ciąg znaków, a skończywszy na pojedynczym znaku. Odmienne od zwyczajowego i zgodnego z definicją parentezy jest wykorzystanie asterisków zamiast słów. We fragmencie zbudowanym z członów nawiasowych widoczny jest także wspomniany już mechanizm użycia wtrącenia jako „przemytnika prawdy”: „mówię *a* (choć prawdą jest *b*)”. W tym rozumieniu druga część utworu stanowi niejako odpowiedź na treść wcześniejszą. Pierwsza parenteza wprowadza chiazmatyczną antytezę, będąc jednocześnie punktem kulminacji napięcia semantycznego wiersza. Następujące zestawienia znaków graficznych odpowiadają tej orientacji – sformułowanie „prędzej powiem, niż widzę”, przekształcając frazeologizm „prędzej powiedzieć niż pomyśleć”, sugeruje takie mówienie o świecie, które nie jest poprzedzone jego doświadczeniem. Gwiazdki następujące po tej konstatacji

mogą wyrażać właśnie „mówienie puste”, bez właściwej treści odniesienia, które, jako że nie niesie wiele, samo się redukuje³⁵.

Na podstawie analizowanych przykładów możemy zauważyć zastosowanie wtrąceń nawiasowych w utworach Miłobędzkiej. Ukazują one wyjątkowy potencjał semantyczny parentezy w tekście poetyckim, której wykładniki formalne często nie zostają w nim spełnione w całości. W oglądanych w niniejszym artykule wierszach autorki *Po krzyku* wtrącenia nawiasowe cechują się relewancją z pewnością większą niż w tekstach niepoetyckich. To specyficzne użycie paratez skłania do postawienia pytania o charakter tego zabiegu w pozostałych tomach Miłobędzkiej, poezji innych autorów oraz w poezji w ogóle i zdecydowanie wymaga dalszych badań.

³⁵Taki wydzźwięk mógłby być także śladem autokrytyki – i to krytyki poważnej, bo odnoszącej się do sposobu odbierania świata i pisania o nim przez podmiot, a wszakże za jedną z właściwości twórczości Miłobędzkiej uznaje się pewną jednoczesność tworzenia i doświadczania, tworzenia dwutorowego – dotyczącego świata i tekstu. Niejednoznaczny poparciem tej tezy mogłyby być słowa samej autorki Imiesłowów, która w rozmowie z Borowcem na pytanie, „Jaką poetką jest Krystyna Miłobędzka?”, odpowiada: „Niepewną siebie [...]” (Borowiec, 178).

Bibliografia

- Miłobędzka, Krystyna. *zbierane, gubione. 1960–2010*. Wrocław: Biuro Literackie, 2010.
- Bąba, Stanisław, Stanisław Mikołajczak. „Parenteza w polskiej liryce współczesnej”. W: *O języku literatury*, red. Józef Bubak, Aleksander Wilkoń, 79–105. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1981.
- Bińczyk, Ewa. *Obraz który nas zniewala*. Kraków: Universitas, 2007.
- Bogalecki, Piotr. *Niedorozmowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2011.
- Borowiec, Jarosław. „«Pisze się tak, jak toczy się życie». Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Jarosław Borowiec”. W: *Miłobędzka wielokrotnie*, red. Piotr Śliwiński, 178–189. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, 2008.
- Culture.pl. „Krystyna Miłobędzka. 8.06.1932”. Dostęp 25.02.2022. <https://culture.pl/pl/tworca/krystyna-milobedzka>.
- Czyżak, Agnieszka. „Po-zbierane niepokoje – przemiana i przemijanie”. W: *Miłobędzka wielokrotnie*, red. Piotr Śliwiński, 154–162. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, 2008.
- Dziamska-Lenart, Gabriela. *Innowacje frazeologiczne w powojennej felietonistyce polskiej*. Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2004.
- Grabowski, Artur. *Wiersz. Forma i sens*. Kraków: Universitas, 1999.
- Grądziel-Wójcik, Joanna. „«Spróbuj zbudować dom ze słów». O wierszach «niezamieszkanym» Krystyny Miłobędzkiej”. W: *Miłobędzka wielokrotnie*, red. Piotr Śliwiński, 21–34. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, 2008.
- Grochowski, Maciej. „Metatekstowa interpretacja parentezy”. W: *Tekst i zdanie*, red. Teresa Dobrzyńska, Elżbieta Janus, 247–258. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983.
- Kałuża, Anna. „Prezentacje Ja. O *Imiesłowach* Krystyny Miłobędzkiej”. W: *Miłobędzka wielokrotnie*, red. Piotr Śliwiński, 105–113. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, 2008.
- – –. *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*. Kraków: Universitas 2008.
- Klemensiewicz, Zenon. *Zarys składni polskiej*. Warszawa: PWN, 1961.
- Kuczkowski, Krzysztof. „Poezja «nocy, nijak, bezgłosu, zadławi»”. W: *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. Borowiec, 371–377. Wrocław: Biuro Literackie, 2012.
- Larek, Michał. „Nie. O pewnym aspekcie poezji Krystyny Miłobędzkiej”. W: *Miłobędzka wielokrotnie*, red. Piotr Śliwiński, 59–71. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, 2008.
- Legeżyńska, Anna. „*Lingua contemplativa* według Krystyny Miłobędzkiej”. W: *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. Jarosław Borowiec, 425–449. Wrocław: Biuro Literackie, 2012. Malczewski, Marcin. „Krystyna Miłobędzka: wychodzenie z cienia”. W: *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. Jarosław Borowiec, 411–424. Wrocław: Biuro Literackie, 2012.
- – –. „Między językiem a światem”. W: *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. Jarosław Borowiec, 389–400. Wrocław: Biuro Literackie, 2012.
- – –. „Między językiem a światem. O poezji Krystyny Miłobędzkiej”, praca doktorska, UAM, 2015, dostęp 25.02.2022. <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/14669/1/doktorat.pdf>.
- Maliszewski, Karol. „«Przed mową jest mowa obszerniejsza». Poezja obok słów”. W: *Miłobędzka wielokrotnie*, red. Piotr Śliwiński, 8–13. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, 2008.
- Mayenowa, Maria Renata. *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2000.

- Moroz, Andrzej. *Parenteza ze składnikiem czasownikowym we współczesnym języku polskim*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2010.
- Nyczek, Tadeusz. „Miłobędzka: pokrewne, osobne”. W: *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. Jarosław Borowiec, 345–370. Wrocław: Biuro Literackie, 2012.
- Ostrówka, Agata. „Idiostylowy charakter parentez w tekstach Antoniego Libery”. *Kwartalnik Językoznawczy* 17, 1 (2014): 21–64.
- Próchniak, Paweł. „Przeskoki, zgłębienia”. W: *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. Jarosław Borowiec, 270–275. Wrocław: Biuro Literackie, 2012.
- Sadowski, Witold. *Wiersz wolny jako tekst graficzny*. Kraków: Universitas 2004.
- Skibski, Krzysztof. *Poezja jako iteratura. Relacje między elementami języka poetyckiego w wierszu wolnym*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017.
- Stępień, Marzena. *Wyrażenia parentetyczne w strukturze wypowiedzi – właściwości semantyczne, składniowe, prozodyczne*. Warszawa: BEL Studio, 2014.
- Telicki, Marcin. „Przyglądanie się sobie”. W: *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. Jarosław Borowiec, 401–409. Wrocław: Biuro Literackie, 2012.
- Winiecka, Elżbieta. „*Lingua defectiva*, czyli język Innej w poezji Krystyny Miłobędzkiej”. W: *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. Jarosław Borowiec, 451–466. Wrocław: Biuro Literackie, 2012.
- Zasępa, Aleksandra. *Czas (w) poezji Krystyny Miłobędzkiej*. Wrocław: Warstwy, 2016.

Słowniki, korpusy językowe i encyklopedie

- Encyklopedia Językoznawstwa Ogólnego*. Red. Kazimierz Polański. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1999.
- Korpus Języka Polskiego PWN*. Dostęp 10.03.2022. <https://sjp.pwn.pl/korpus>.
- Linde, Samuel Bogumił. *Słownik języka polskiego*, t. 6. Warszawa: Drukarnia XX. Pijarów, 1814.
- Narodowy Korpus Języka Polskiego*. Dostęp 10.03.2022. <http://nkjp.pl/>.
- Słownik języka polskiego PWN*. Dostęp 10.03.2022. <https://sjp.pwn.pl/>.
- Słownik języka polskiego*. Red. Jan Karłowicz, Adam Antoni Kryński, Władysław Niedźwiedzki, t. 7. Warszawa: K. Król i W. Niedźwiedzki, 1919.
- Słownik języka polskiego*. Red. Witold Doroszewski, t. 9. Warszawa: PWN, 1967.
- Wielki słownik języka polskiego PAN*. Red. Piotr Żmigrodzki. Dostęp 10.03.2022. <https://wsjp.pl/>.
- Zdanowicz, Aleksander et al. *Słownik języka polskiego*, t. 2. Wilno: Maurycy Orgelbrand, 1861.

SŁOWA KLUCZOWE:

parenteza

parenteza wersowa

KRYSTYNA MIŁOBĘDZKA

ABSTRAKT:

Artykuł opisuje zagadnienie parentezy w tekstach poetyckich na przykładzie wybranych utworów Krystyny Miłobędzkiej. Analiza tekstów prowadzi do wniosku, że wtrącenie, a szczególnie rozpatrywane tu wtrącenie nawiasowe, ma nieco odmienne – szersze – oddziaływanie w wierszu aniżeli w innych typach tekstów i stanowi istotny sygnał interpretacyjny. Niniejsze rozważania ukazują również, jak potencjał parentezy został wykorzystany przez poetkę do budowania wielopoziomowego znaczenia utworu.

język artystyczny

pararelizm

ANALIZA JĘZYKOZNAWCZA TEKSTÓW POETYCKICH

NOTA O AUTORCE:

Agata Ostrówka-Dombkowska – ur. w 1991 r., magister, doktorantka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu. Interesuje się badaniami języka artystycznego, szczególnie zagadnieniami parentezy w różnych rodzajach tekstów oraz idiosylów pisarzy. Opublikowała między innymi *Idiosylowy charakter parentez w tekstach Antoniego Libery* („Kwartalnik Językoznawczy” 17, 1/2014, s. 21–64) i *Rozważania nad idiosylem Antoniego Libery na podstawie analizy antroponimów w powieści „Madame”* (w: *Nasz język ojczysty – różne oblicza tożsamości* pod red. Rafała Mazura i Barbary Żebrowskiej-Mazur, s. 135–150, Wydawnictwo Libron, Kraków 2019).