

Przerzutnia i wersyfikacja (na marginesie prac Giorgia Agambena i Adama Kulawika)

Arkadiusz Sylwester Mastalski

ORCID: 0000-0003-4418-9370

1.

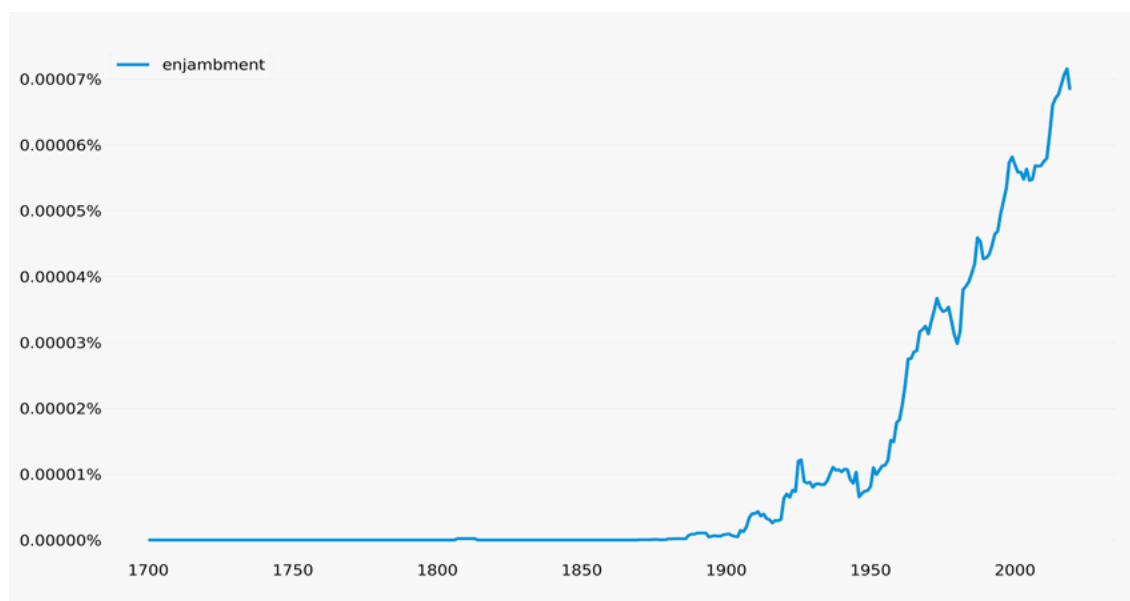
Wyobraźmy sobie spotkanie towarzyskie. Wyobraźmy sobie również osobę, która zawsze przychodzi na takie spotkanie ostatnia, kiedy wszyscy już dawno rozsiedli się na swoich miejscach, obgadali wszystko i wszystkich i – mówiąc szczerze – powoli zaczynają nudzić się całą sytuacją. A właśnie wtedy zjawia się ona i (chcąc czy nie) zagarnia dla siebie w jednej niemalże chwili całą uwagę obecnych.

To właśnie przerzutnia.

Teoretycznie jest ona powszechna w poezji każdego czasu i zna ją przeważająca liczba wersyfikacji¹, jednak jeśli bliżej przyjrzymy się sprawie, historyczna i geograficzna powszechność przerzutni przestaje być oczywista. I, co ważniejsze, nie mamy również pewności, czy dawne użycie i rozumienie przerzutni da się w pełni utożsamić z użyciem i rozumieniem współczesnym: nie wiemy, czy ludzie należący do różnych kultur i czasów reagowali na to zjawisko prozodyczne podobnie jak my czy obserwowane w ich poezji przez nasz przerzutnie dla nich również były przerzutniami (a jeśli tak – to jak działały?). W kilku tekstach mających się ukazać w nadchodzących latach wyrażam w tej materii zdanie poniekąd odrębne (a może i nieco kontrowersyjne)². Ogółem da się ono streścić w stwierdzeniu, że przerzutnia w swojej obecnie prototypowej formie to zjawisko nierozdzielnie związane z przemianami wiersza zachodzącymi mniej więcej od końca dziewiętnastego stulecia, głównie tymi przypadającymi na wiek dwudziesty i początek XXI wieku, zaś przerzutnię dawniejszą (renesansowa, barokową itp.) należy traktować raczej jako odrębne zagadnienie. Jak każda generalizacja, ta (przedstawiona tutaj w telegraficznym skrócie) również jest, co oczywiste, istotnym uproszczeniem, lecz będziemy się go trzymać tu i w innych miejscach.

Co ciekawe, jeśli przyrzeć się częstotliwości pojawiania się hasła *enjambment* w anglojęzycznych korpusach tekstów ujętych w Google Book Ngram Viewer, okaże się, że rzeczywiście, im bliżej czasów obecnych, tym częściej o przerzutni się mówi. A nie ma prostszej obserwacji od tej, że to, o czym się nie mówi, nie jest dla danej społeczności aktualnie istotne, zaś dana rzecz zyskuje na znaczeniu, automatycznie staje się przedmiotem ożywionej dyskusji (kto nie wierzy, niech spojrzy na takie hasła, jak *war*, *revolution* czy *terrorism*)

Wykres 1. Frekwencja hasła *enjambment* w korpusach Google Books Ngrams.



¹ *The Princeton Handbook of Poetic Terms Third Edition*, red. Roland Greene i Stephen Cushman (Princeton University Press, 2016), 99.

² Między innymi w dwuczęściowej pracy: Arkadiusz S. Mastalski, „Ruch i znaczenie (w) przerzutni”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis: Studia Poetica* (2022 i 2023).

2.

W ostatnich dekadach stworzono (na ile mi wiadomo) przynajmniej dwie propozycje teoretyczne uznające przerzutnię za zjawisko dla wiedzy o wierszu zasadnicze bądź też (co w gruncie rzeczy daje taki sam efekt) uznające przerzutnię za składnik wiersza pierwszorzędного znaczenia, choć względem innych czynników jedynie pochodny. Są to koncepcje włoskiego filozofa Giorgia Agambena i jednego z najważniejszych polskich teoretyków wiersza Adama Kulawika. Koniecznie wypada w tym miejscu wspomnieć o badaniach nad przerzutnią autorstwa izraelskiego literaturoznawcy oraz teatrologa, Haraiego Golomba (*Enjambment in Poetry. Language and Verse in Interaction*, Tel Aviv 1979)³.

Jak to się jednak stało, że przerzutnia zdobyła sobie nie tylko prawo obywatelstwa w domenie wersyfikacji i wersologii, ale wręcz się w nich zdomowała? Spójrzmy wstecz, jak rzecz się miała w dawniejszych pracach wersologicznych.

W artykule Marii Dłuskiej z 1957 roku hasła „przerzutnia” nie znajdziemy ani razu. Nie dziwi to, jeśli się zważy na fakt, że tytuł jego to: *Sylabotonizm a kryteria rytmiki*⁴. Przerzutnia i sylabotonizm niewiele mają wspólnego. Inna z czołowych polskich badaczek wiersza, Maria Renata Mayenowa, wspomina o przerzutni w kontekście sylabotonizmu jedynie raz⁵. Opublikowany tego samego roku co praca Mayenowej tekst Dłuskiej o wersyfikacji Mickiewicza przywołuje to pojęcie już 18 razy⁶. W pracy pod tytułem *Wiersz* używa badaczka terminu aż 11 razy, lecz nie bez znaczenia jest to, kiedy i w jakich okolicznościach⁷. Z kolei w artykule Dłuskiej z roku 1954 traktującym o wierszu słowo to pojawia się jedynie raz, ale – ufam tu w rudymen tarne obycie czytelnika z tego rodzaju wierszem – kontekst, w jakim pojawia się ów termin, jest raczej oczywisty⁸. Wniosek, jaki płynie z tych (może nieco pobieżnych) wyliczeń, zdaje się prosty: gdy tematem pracy jest poezja, w której przerzutnia nie występuje lub występuje jedynie marginalnie, nie ma sensu się o niej rozpisywać. Stąd też liczna obecność hasła w monumentalnej, stanowiącej próbę całościowego ujęcia ogółu wersyfikacji polskiej pracy Dłuskiej *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej* (wyd. I: Kraków 1948, wyd. II: Warszawa 1978⁹). Obszary badań takie jak sylabotonizm czy melika z natury nie składają do refleksji o tym zjawisku prozodycznym, co potwierdzać zdają się prace Pszczołowskiej, gdyż w artykule poświęconym wersyfikacji Mickiewiczowskich dramatów z roku 1959 termin pojawia się 10-krotnie¹⁰, zaś w pracy *Przyczynek do opisu współczesnej wersyfikacji polskiej* (1975) aż 36 razy¹¹. Najpewniej ktoś piszący w latach siedemdziesiątych XX wieku o wersyfikacji współczesnej miał najwyczejniej w świecie więcej okazji, by wspominać o przerzutni niż osoba pisząca dwie dekady wcześniej o wierszu sylabotonicznym bądź melicznym.

³ Koncepcji tej poświęcę osobną pracę. Początkowo miała się ona znaleźć w niniejszym opracowaniu, jednak po namyśle uznałem, że warto, by omówić ją nieco bardziej obszernie.

⁴ Maria Dłuska, „Sylabotonizm a kryteria rytmiki”, *Pamiętnik Literacki* 48, nr 3 (1956), 138-150.

⁵ Maria Renata Mayenowa, „Jeszcze o sprawie polskiego sylabotonizmu”, *Pamiętnik Literacki* 46, nr 4 (1955), 469-482.

⁶ Maria Dłuska, „O wersyfikacji Mickiewicza: część druga”, *Pamiętnik Literacki*, 47, nr 2 (1956), 403-443.

⁷ Maria Dłuska, „Wiersz”, w *Problemy teorii literatury*, t. III, red. Henryk Markiewicz (Wrocław: Ossolineum, 1987), 204.

⁸ Maria Dłuska, „Wiersz meliczny – wiersz ludowy”, *Pamiętnik Literacki* 45, nr 2 (1954), 473-502.

⁹ Por. obszerny artykuł-recenzję Kazimierza Wiktora. Zawodzińskiego, „Metryka a intonacja”, *Pamiętnik Literacki*, 40, nr 1 (1952): 395-424.

¹⁰ Lucylla Pszczołowska, „O wierszu dramatu Mickiewiczowskiego”, *Pamiętnik Literacki* 50, nr 2 (1959), 517-574.

¹¹ Lucylla Pszczołowska, „Przyczynek do opisu współczesnej wersyfikacji polskiej”, *Teksty*, nr 1 (1975), 23-38.

Rodzi się jednak pytanie, dlaczego ta sama badaczka w przeglądowym tekście o badaniach nad wierszem (opublikowanym w 1995 roku na łamach „Tekstów Drugich”) nie używa tego terminu ani razu¹². Czyżby w tychże latach problematyka przerzutni znów stała się mniej istotna? Niekoniecznie. Możemy bowiem spojrzeć na ten problem z odmiennej nieco perspektywy. Przez wiele dekad w polskich (rzecz jasna, nie tylko) badaniach wersologicznych preferowana była taka tematyka uwydatniająca inne niż przerzutnia zjawiska. Prace tego rodzaju nazwać możemy metrystycznymi lub metrocentrycznymi.

Perspektywa taka zdaje się raczej oczywista, gdyż w zasadzie od swoich początków wiersz i wersyfikacja definiowane są przeważnie właśnie ze względu na rytmiczne uporządkowanie języka, które nazywamy metrem. Stąd też utożsamianie badań nad wierszem z badaniem metryki i przyjmowanie jako punkt wyjścia perspektywy metrycznej. Nie jest ona jednak neutralna epistemologicznie. Ustanawia bowiem układ odniesienia, w którym to, co metryczne, znajduje się w centrum – jest normą, zasadą, archetypem lub prototypem – a to, co nie wpisuje się w wyżej wymienioną formę, zostaje niejako automatycznie przesunięte na peryferia lub poza granice dyskursu i staje się możliwe do zdefiniowania jedynie w odniesieniu do owego poznawczego centrum. Dobrym przykładem tego zjawiska jest tu tzw. „wiersz wolny” (w domyśle wolny od tego, co konstytuuje wiersz: powtarzalnego, rozpoznawalnego dzięki ekwiwalencji metru), lecz zjawisko to dotyka również pojmowania przerzutni: przerzutnia to odejście od podstawowej, pierwotnej formy wiersza.

We wspomnianych wyżej pracach (oraz w pracach innych badaczek i badaczy wiersza) przerzutnia zdaje się, jak pisała Dłuska: „zawsze tylko **odstępstwem** od ogólnego tak pomyślanego [by koniec wersu pokrywał się z zakończeniem zdania lub jego fragmentu] toku, jego **załamaniem**”¹³, bądź też, referując obserwacje Adama Ważyka, „**wyjątkiem** potwierdzającym regułę”, którą stanowiło pokrywanie się końca wersu z klauzulą syntaktyczną zdania¹⁴. Podobne konkluzje wyprowadza w swym kanonicznym teście Roman Jakobson: „nawet znaczne nagromadzenie przerzutni nigdy nie przesłania jej charakteru **odstępstwa** wariacyjnego: przerzutnia zawsze **podkreśla normalne pokrycie się pauzy syntaktycznej i intonacji pauzowej z granicą metryczną**”¹⁵.

Wyraźnie więc rysuje się nam obraz przerzutni jako swoistej wersyfikacyjnej transgresji, czegoś wykraczającego poza normę, co pojawia się jedynie sporadycznie, jak naruszenie *status quo* (w jednej z prac znaleźć można adnotację, że dotyczy to jedynie 6,2% wersów metrycznych¹⁶). Dobrze widać ową peryferyczną funkcję przerzutni w uniwersum wersologicznej metarefleksji również w wypowiedzi z Mayenowej pochodzącej z roku 1955, którą pozwolę sobie zacytować nieco obszerniej:

Wszyscy bez wyjątku zdajemy sobie sprawę z istnienia zjawiska przerzutni. Każdy z nas, czytelników poezji, miał takie przeżycie podobne do postawienia nogi na nieistniejący stopień, związane z tym, że intonacja typu kadencyjnego, którą jesteśmy skłonni zrealizować w spadku każdego wersu, zderza

¹² Lucylla Pszczołowska, „Badania nad wierszem: problematyka i obecny status w nauce o literaturze”, *Teksty Drugie*, nr 5 (1995), 45-52.

¹³ Dłuska, „Wiersz”, 204. Jeśli nie zostało podane inaczej, wszystkie podkreślenia w pracach innych autorów lub autorek pochodzą ode mnie – ASM.

¹⁴ Adam Ważyk, *Esej o wierszu* (Warszawa: Czytelnik, 1964), 8

¹⁵ Roman Jakobson, „Poetyka w świetle językoznawstwa”, *Pamiętnik Literacki* 51, nr 2 (1960): 451.

¹⁶ Zob. Adam Kulawik, *Teoria wiersza* (Kraków: Antykwa, 1995), 15-6.

się z podyktowaną przez składnię wypowiedzenia intonacją, która nie pozwala zrealizować intonacji kadencyjnej w miejscu przez strukturę wersu wyznaczonym. Chyba, że się zrezygnuje z sensowności wypowiedzenia. Zjawisko jest zupełnie niewątpliwe. Nie bylibyśmy go w ogóle spostrzegli, gdyby nie było ono rezultatem zderzenia się dwóch struktur intonacyjnych. Co wynika dla realizatora wiersza z faktu, że napotyka on przerzutnię? Na ogół zwycięża intonacja podyktowana koniecznościami, najogólniej mówiąc, treściowymi. Inaczej może być tylko wtedy, gdy chcemy osiągnąć efekt humorystyczny, nb. dosyć częsty w wolnym wierszu bajki. Pamiętajmy o tym, że kadencyjny charakter klauzuli występuje bynajmniej nie tam tylko, gdzie wystąpiłby także w prozie. Występuje on często tam, gdzie w prozie bynajmniej nie musiałby wystąpić. Występuje tam, gdzie ten typ intonacji z natury swojej nie jest w prozie niemożliwy. Jest zatem zjawiskiem prozodyjnym, językowym, które w wierszu i na skutek świadomości sylabicznej rozpiętości wiersza może się kształtować inaczej niż w prozie. Granice owego „inaczej” nigdy nie zostały zbadane. W praktyce wersologicznej umiemy się z grubsza obchodzić ze zjawiskiem przerzutni. Ale fakt, że samo istnienie zjawiska uwarunkowane jest istnieniem intonacji specyficznie wierszowej, zdaje się nie ulegać wątpliwości¹⁷.

Uderza tu nastrój tajemnicy, niedopowiedzenia – dla prac wersologicznych raczej nietypowy – rozbudowany opis, tendencja do używania metafor jako poznawczych „protez” pozwalających rozumieć mniej może zbadane i zrozumiałe zjawisko w kategoriach czegoś doświadczalnego empirycznie, użycie pierwszej osoby liczby mnogiej odwołujące się do wspólnoty doświadczenia. Zważmy, że w cytowanych tu pracach badawczych leksem „przerzutnia” pojawia się w określonych kontekstach, jak choćby u Dłuskiej, gdzie czytamy o barokowym „**wzbogaceniu** toku przerzutniami, **mniej lub więcej dopuszczalnymi**”¹⁸ czy o tym, że pseudoklasycyzm „zdecydowanie **proskrybuje przerzutnie i ekstrawagancje rymowe**”¹⁹. W ramach ogólnej refleksji o różnicach między prozodią poezji śpiewanej (ludowej) i mówionej (literackiej) badaczka zauważa zaś, że ta pierwsza z racji swej melicznej natury nie zna i nie stosuje przerzutni²⁰, i dodaje: „wiersz, który w swojej postaci mówionej nie tylko wielokrotnie **zwycięsko wychodzi z przerzutni**, ale wręcz ucieka się do niej – dla spotęgowania ekspresji, dla ożywienia, dla urozmaicenia toku – w swojej postaci melicznej **nie znosi jej i jak najusilniej unika**”²¹. Pszczołowska z kolei w swym tekście o dramatach romantycznych zdecydowanie częściej stwierdza, że nie ma w nich „żadnych przerzutni”²², tok jest bezprzerzutniowy²³ lub też, że ktoś tylko kilkakrotnie „**pozwolił sobie na przerzutnię**”²⁴, gdyż: „stanowiła silny środek wyrazu [więc stosowali ją] – i to **niezwykle ostrożnie** – tylko **bardzo nieliczni**”²⁵.

Jasnym jest, że to, co badaczki piszą o przerzutni (i czy w ogóle to robią), pozostaje w zasadniczej zgodności z tym, w jakim stopniu przerzutnia stanowi istotny składnik poetyki omawianych przez nie utworów oraz składnik poetyckiej techniki wierszowej w ogóle. Jeśli jednak nie da się uchwycić obecności przerzutni w pracach naukowych w sposób jasny i bezsporny,

¹⁷ Mayenowa, „Jeszcze o sprawie polskiego sylabotonizmu”, 477.

¹⁸ Dłuska, „Wiersz”, 195.

¹⁹ Dłuska, 197.

²⁰ Dłuska, „Wiersz meliczny – wiersz ludowy”, 475.

²¹ Dłuska, 474.

²² Pszczołowska, „O wierszu dramatu Mickiewiczowskiego”, 537.

²³ Pszczołowska, 541, 547.

²⁴ Pszczołowska, 563.

²⁵ Pszczołowska.

o tyle już frekwencja zjawiska w tomikach poetyckich zdaje się w dość widoczny sposób odzwierciedlać to, jakie pojęcie o częstości przerzutni dają korpusy przeszukiwane przez Google: trend jest generalnie wznoszący i poeci czy poetki należący do kolejnych poromantycznych (względnie powojennych) pokoleń statystycznie używają przerzutni częściej niż ich antenaci i antenatki. Już Pszczołowska w latach siedemdziesiątych zauważała, że:

przerzutnia [...] stanowiła dotychczas z reguły sytuację rzadszą wobec przeważającej skłonności do uzgadniania granic wersu z granicami składniowymi różnego stopnia, była elementem doraźnego kształtowania intonacji i ekspresji. **Teraz proporcje się odwracają**²⁶.

Na podstawie przeprowadzonej przeze mnie mikroanalizy 2 501 wersów zaczerpniętych z losowo wybranych wierszy pochodzących z tomików poetyckich wydanych przez czterech autorów i jedną autorkę w XX bądź XXI wieku dość wyraźnie widać, że z biegiem lat przerzutnie pojawiają się częściej, maleje liczba tekstów, w których przerzutnie nie pojawiają się, zaś z biegiem lat coraz więcej pojawia się tekstów, w których ich liczba jest statystycznie wyższa, niż to możemy obserwować wcześniej. Nawet jeśli wziąć pod uwagę, że w obfitej w przerzutnie późnej poetyce Trenów Jana Kochanowskiego ich frekwencja wynosi 9,7%, a u Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego aż 21,3%, to i tak (na tym tle) frekwencja owego środka poetyckiego w, sensu largo, współczesnej poezji wygląda wręcz imponująco²⁷.

Tabela 1: frekwencja obecności przerzutni w poetykach wybranych autorek i autorów piszących w XX i XXI w.

Autor	Liczba wersów ogółem	Średnia częstość przerzutni w %	Utwory bez przerzutni w %	Maksymalna częstość przerzutni w %
Czesław Miłosz (1911-2004)	500	12,6	30,7	58,6
Wisława Szymborska (1923-2012)	504	13,7	16,6	52,4
Ryszard Krynicki (1943-)	501	35,5	8,6	85,7
Marcin Świetlicki (1961-)	500	35	13,1	82,3
Tomasz Pułka (1988-2012)	496	47,8	6	77,8

²⁶ Pszczołowska, „Przyczynek do opisu współczesnej wersyfikacji polskiej”, 16.

²⁷ Bogusław Wyderka, „O rodzajach przerzutni”, *Stylistyka*, nr 7 (1998), 254.

Oczywiście jest to tylko dający do myślenia przykład, nie zaś rzetelne naukowe badanie. Jestem jednak przekonany, że w przyszłości, kiedy dysponować będziemy odpowiednimi korpusami tekstów do badań kwantytatywnych, przekonamy się o tym, zwiększanie się frekwencji przerzutni jest faktem²⁸.

3.

Istnieją jednak badacze poezji, dla których przerzutnia odgrywa zdecydowanie bardziej istotną rolę. Omówienie ich dorobku zacząć wypada od Giorgio Agambena – włoskiego filozofa, lecz również autora prac z zakresu szeroko pojętego językoznawstwa czy poetyki. Uwagi na temat przerzutni znajdziemy w takich pracach, jak *Corn: From Anatomy to Poetics* (1995), *The End of the Poem* (1999)²⁹ oraz, przede wszystkim, w krótkim eseju *Idea prozy* z 1985 roku³⁰. Główna myśl przyświecająca autorowi we wszystkich jego rozważaniach o przerzutni zdaje się prosta – wręcz banalna – choć finalnie przez swą radykalną odmienność od tradycyjnych konceptualizacji nabiera rysów zasadniczo rewolucyjnych: autor *Homo sacer* stwierdza bowiem, podążając tą samą drogą, jaką zmierza większość współczesnych badaczy poezji, że przerzutnia możliwa jest tylko i wyłącznie w wierszu, a zatem jest ona jednocześnie jedynym elementem poetyckiej konstrukcji pozwalającym odróżnić poezję (wiersz) od prozy, gdzie to zdarzenie przodyczne nie może mieć zaistnieć³¹.

Już samo poświęcenie eseju noszącego tytuł *Idea prozy* zjawisku przerzutni jako konstytutywnemu dla wiersza fenomenowi, który nie może mieć w prozie miejsca i który – jako jedyny, w przeciwieństwie do rytmu, długości wersu czy liczby sylab – stanowi o „tożsamości wiersza”³² wydaje się niezwykle. Agamben definiuje prozę negatywnie, tj. jako coś, co nie dopuszcza przerzutni. Agamben stwierdza również, że każdy wers zawiera w sobie potencjalność przerzutni, czyli – jak to określa – przerzutnię zero³³. Definiując zaś wersyfikację, orzeka, że przerzutnia jest „niezbędnym i wystarczającym [jej] warunkiem”³⁴. W myśli włoskiego filozofa przewartościowaniu ulega więc sama zasada wierszowości: wiersz (utwór, poemat) oraz wiersz (wers) są sobą, ponieważ dopuszczają możliwość zaistnienia przerzutni, czego proza nie czyni, a inne cechy (np. metr) są fakultatywne i nieobligatoryjne, co stanowi odwrócenie metrycznej definicji wersu: wiersz jest metryczny, a przerzutnia stanowi jedynie fakultatywną opcję. Zasada jest metryczna, przerzutnia – wyjątek względem metryczności. Dlatego też u Agambena prototypowy w koncepcjach metrycznych wers równy zdaniu lub jego wielokrotności (bezprzerzutniowy, składniowy) podlega, podobnie jak i proza, definicji negatywnej: jest to wers o przerzutni zero,

²⁸ Warto wspomnieć, że ilościowe badania nad wersyfikacją są dość intensywnie prowadzone w Republice Czeskiej. Zob. *Quantitative Approaches to Versification*, red. Petr Plecháč, Barry P. Scherr, Tatyana Skulacheva, Helena Bermúdez-Sabel, Robert Kolár (Prague: Czech Academy of Sciences 2019).

²⁹ Oba teksty w zbiorze: Giorgio Agamben, *The End of the Poem: Studies in Poetics*, tłum. Daniel Heller-Roazen (Stanford: Stanford University Press 1999).

³⁰ Giorgio Agamben, „Idea prozy”, w *Idea prozy*, przeł. i posł. opatrzyła Ewa GórniakMorgan, komentarz Andrzej Serafin (Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2018).

³¹ Sporadycznie zdarza się, że badacze dopuszczają istnienie przerzutni-w-prozie. Jest to jednak zjawisko wymagające odrębnego omówienia. Zob. Witold Sadowski, „Wersyfikacja reportażu”, *Teksty Drugie*, nr 5 (2005), 96-9; por. Agnieszka Kluba, *Poemat prozą w Polsce* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK 2014), 375.

³² Agamben, „Idea prozy”, 23.

³³ Agamben.

³⁴ Agamben, 25.

a dopiero przełamanie związku syntaktycznego opartego na mimetyzmie wiersza zdaniowego względem reguł składni potwierdza jego wierszową tożsamość³⁵. Skoro więc możliwość wyjścia poza *dictum* składni, choćby jedynie potencjalna, zyskuje prymat nad wersyfikacją, stając się zasadą wersu, rodzi się pytanie o to jedno jedyne miejsce wiersza (poematu czy tekstu wierszem), gdzie zjawisko przerzutni z zasady nie jest dopuszczalne: o jego zakończenie.

Temat ten podejmuje Agamben w znanym studium *The End of the Poem*, co przetłumaczyć można jako *Koniec wiersza* (w znaczeniu: utworu, a nie wersu; w języku polskim mamy tutaj do czynienia z polisemią), oraz w tekście *Corn: From Anatomy to Poetics* [Corn: od anatomii do poetyki], gdzie jednak zasadniczo nie pojawia się żadna nowa myśl, wykraczająca (w kontekście omawianej tu tematyki) poza poprzednią pracę. *Koniec wiersza* nie jest rzecz jasna studium o przerzutni, niemniej odgrywa ona tutaj istotną rolę, gdyż – zadaje się powtarzać za sobą autor – poezja „żyje jedynie w napięciu i różnicy pomiędzy dźwiękiem i znaczeniem, pomiędzy sferą semiotyczną i semantyczną”³⁶. W dalszych partiach wywodu Agamben powtarza i rozwija myśl z *Idei prozy*, powołując się choćby na przykład średniowiecznego Nicolò Tibino piszącego o wierszach, w których zdanie nie kończy się wraz z rymem, a jego sens pozostaje niekompletny³⁷. Ten rozłam pomiędzy znaczeniem i dźwiękiem jest typowy i naturalny (wręcz konieczny) dla wersu³⁸, tymczasem jednak wiersz (ang. *poem*) jest, powiada Agamben: „organizmem znajdującym swoje uzasadnienie w percepcji miar i zakończeń, które definiują dźwiękowe (bądź graficzne) i znaczeniowe jednostki”³⁹. Następnie rozważa on za Dantem⁴⁰ różnicę między *canzoną* (pieśnią, scil. utworem definiowanym jako jednostka znaczenia) i *stanzą* (zwrotką, definiowaną jako jednostka metryczna⁴¹) oraz zajmuje się wersami, które swoje pary rymowe znajdują w innej strofie (*stanza*), czyli ponadwersową „istotą wiersza” (scil. kompozycji wersyfikacyjnej), czym wykraczają poza miarę strofy, która winna stanowić semantyczno-metryczną jedność i być w tej postaci iterowaną⁴². Tymczasem w poezji średniowiecznej istnieją takie linijki (*corn*), które nie znajdują swej pary w obrębie strofy i „punktowo przerywają metryczną jedność, aby ją potem na nowo stworzyć na nowym poziomie, poza jednością strofy”⁴³. Łączenie rymem wersów należących do kolejnych strof wykracza poza tę jedność, będąc znakiem naruszenia jej tożsamości i koherencji, powoduje niekompletność czy też „niedobór” znaczenia w pierwszej z nich, co zdaje się stanowić analogię względem działania przerzutni⁴⁴. Ta opozycja metrycznego względem znaczącego⁴⁵ stanowiąca (przypomnijmy) istotę poezji (wiersza) w ujęciu Agambena jest jednak niemożliwa w ostatnim wersie utworu, gdzie miara, czyli struktura poetycka, i sens muszą spotkać się w harmonijnym współbrzmieniu, w czym autor *Nagości* dopatruje się kryzysu (punktu przełomowego) wiersza⁴⁶.

³⁵ Agamben, 26.

³⁶ Agamben, *The End of the Poem*, w *The End of the Poem*, 109.

³⁷ Agamben, 25.

³⁸ Agamben.

³⁹ Agamben.

⁴⁰ Dante Alighieri, *O języku pospolitym*, przeł. Włodzimierz Olszaniec (Kęty: Wydawnictwo Antyk 2002), 60.

⁴¹ Agamben, *The End of the Poem*, 111.

⁴² Agamben, 110-111.

⁴³ Eva Geulen, *Agamben. Wprowadzenie*, tłum. Mikołaj Ratajczak (Warszawa: Sic!, 2012), 55.

⁴⁴ Co ciekawe, autor nie wspomina o przerzutni międzystroficzej.

⁴⁵ Agamben, *The End of the Poem*, 112.

⁴⁶ Agamben, 113.

Nie jest jednak moim zamiarem omawianie wywodu Agambena jako takiego, lecz – poprzez jego przywołanie – dodanie istotnej konkluzji do poczynionych już rozważań o przerzutni: skoro Agamben pyta, czy w świetle niemożliwości zaistnienia przerzutni ostatni wiersz nie wkracza aby na terytorium prozy (nie porzuca swojej poetyckości, wierszowości, nie staje się nie-wierszem)⁴⁷, to czy nie potwierdza to w dwójnasób roli ścisłego i nierozzerwalnego związku przerzutni i wiersza w koncepcji filozofa. W szkicu *Kino Guy Deborda* stwierdza on:

Wiele elementów, które charakteryzują poezję, może funkcjonować również w prozie (która, na przykład biorąc pod uwagę liczbę sylab, może tworzyć strofy). Jediną rzeczą przynależną poezji, której nie ma w prozie, są przerzutnie i cezury. Poeta może przeciwstawić granicę dźwiękową, metryczną, granicy składniowej. Nie chodzi jedynie o pauzę, lecz o brak ścisłej odpowiedniości, rozłączność między dźwiękiem a sensem. To dlatego Valéry mógł podać kiedyś tak piękną definicję wiersza: „Wiersz jest wydłużonym wahaniem pomiędzy dźwiękiem a sensem”⁴⁸.

Jak zauważa William Watkin, dystans między dźwiękiem i sensem ma w myśli Agambena szersze, nie tylko literackie znaczenie⁴⁹. Ja jednak chciałbym skupić się przede wszystkim na tym, jak element peryferyczny w ramach danego systemu (tj. przerzutnia) przeniesiony został do samego jego centrum i zaczął go definiować. Takie przesunięcie nie byłoby możliwe jeszcze i w XIX wieku, a pewnie i później, zaś jego podwaliny powoli kształtowały się wraz z rozwojem wersyfikacji (i XX-wiecznej wersologii), by znaleźć swój wyraz gdzieś mniej więcej w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku, do czego (jak mniemam) przyczynił się nie tylko „postęp” wersyfikacji rozumianej jako poetycka technika wierszowania, lecz i wersologii (czyli naukowej wersyfikacyjnej metarefleksji). Myśl, by aprzerzutniowość finalnego wersu zdolna była zakwestionować w jakikolwiek sposób jego ontologiczny status, zdaje się bowiem być absolutną niemożliwością nie tylko w wieku XIV czy XVI, lecz również w wieku XIX. Podobnie zresztą samo pojmowanie wersu (i wiersza, i poezji) jako jednostki czy formy myśli definiowalnej przez przerzutnię, choć wiąże się (w jakimś przynajmniej stopniu) z Agambenowską logiką wyjątku i koncepcją stanu wyjątkowego⁵⁰, nie pozostaje bez związku ze zmianami wewnątrz samego myślenia na temat wiersza, których autor *Stanu wyjątkowego* przecież nie zapoczątkował, lecz z nich wyrósł.

4.

Mniej więcej w czasie, gdy Agamben wydawał swą *Idea della prosa*, w Krakowie (a być może kilka lat wcześniej, jeszcze we francuskim Aix-en-Provence, gdzie autor przebywał w latach 1977–1980) dokonana została istotna rewolucja w polskiej myśli wersologicznej, której efektem były takie publikacje, jak: *Istota wierszowej organizacji tekstu* (1984), *Wprowadzenie do teorii wiersza* (1988) czy *Wersologia* (1999), oraz inne, mniej dla tego wywodu istotne teksty, których twórcą jest krakowski wersolog i hermeneuta, Adam Kulawik. Ponieważ kilka lat temu obszernie omówi-

⁴⁷ Agamben, 112.

⁴⁸ Giorgio Agamben, „Kino Guy Deborda”, przeł. Piotr Sadzik, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, nr 3 (2013), 4.

⁴⁹ William Watkin, „Enjambment”, w *The Agamben Dictionary*, red. Alex Murray, Jessica Whyte (Edinburgh: Edinburgh University Press 2011), 62-63.

⁵⁰ Zob. Giorgio Agamben, *Stan wyjątkowy*, tłum. Monika Surma-Gawłowska, postłowie Grzegorz Jankowicz, Paweł Mościcki (Kraków: Ha!art 2008); por. Geulen, 79 i nast.

łem koncepcje wersologiczne autora *Fenomeny „Lalki”* (2020)⁵¹, pozwolę sobie tutaj dokonać jedynie ich streszczenia na podstawie dwu skromnych rozmiarów, bo liczących w sumie niecałe 90 stron, książeczek kieszonkowego formatu, tj. *Wprowadzenia do lektury wiersza współczesnego* (1977) oraz „małej” *Teorii wiersza* (1987)⁵², które miały stanowić streszczenie aktualnej wiedzy o wersyfikacji na potrzeby – jak głosi tytuł serii, w której je wydano – „nauki dla wszystkich”. Idąc śladami łacińskiej mądrości, która głosi: *[rerum] brevem esse oportet, quo facilius ab imperitis teneatur*, zakładam, że rzecz pisana *brevi manu* stanowić winna esencję rzeczy jako takiej.

Choć dwie wspomniane publikacje dzieli ledwie dekada, w kwestiach wersyfikacyjnego światopoglądu dzieli je cezura trudna wręcz (jeśliby wkroczyć w krąg nieco hermetycznych filologicznych gier słownych) do przekroczenia (fr. *enjamber*). Jeszcze w 1977 roku Kulawik bez wahania określa wiersz w ogóle jako: „sposób dzielenia tekstu [...] na równe pod jakimś względem odcinków-wersy”⁵³, którego istotą jest „rygor konstant rytmicznych składających się na regularność i rytm językowy”⁵⁴, i dopiero na tej podbudowie definiuje wersyfikację wolną (współczesną) jako pozbawioną takich rygorów⁵⁵, czyniącą z zewnętrznych przejawów wiersza tradycyjnego, do jakich należy jego graficzny zapis, swą istotę⁵⁶. Tymczasem już kilka lat później (bo przecież poglądy na wersyfikację wyłożone w 1984 roku w *Istocie...* nie mogły powstać *ad hoc*) autor dokonuje – niczym Agamben – radykalnego przewartościowania i przeformatowania nie tylko swojego podejścia do współczesnych sposobów wierszowania, ale do zjawiska wierszowości w ogóle.

W broszurowej *Teorii wiersza* Kulawik już na pierwszych stronach rozprawia się z koncepcją metryczną i pisze, że pojęcia systemów wersyfikacyjnych opartych o ekwiwalencję i metrykę (sylabizm, sylabotonizm, tonizm) nie będą miały tutaj znaczenia⁵⁷. Zamiast tego proponuje pojmowanie wiersza jako: „sposobu prozodyjnej segmentacji tekstu dokonywanej za pomocą [arbitralnie użytej] pauzy”⁵⁸, przy czym właśnie pojęcie arbitralności ma tu znaczenie pierwszorzędne, gdyż odchodzi od myślenia o wersyfikacji jako układaniu linijek z klocków lego lub wypełnianiu krzyżówki i czyni z twórcy wiersza (działającego, rzecz jasna, w granicach możliwości systemu prozodyjnego języka) rzeczywisty czynnik sprawczy wersyfikacji, nie zaś jedynie wykonawcę dyrektyw metru⁵⁹. Ta sprawczość dokonuje się poprzez segmentację pauzą wersyfikacyjną, która przypadać może bądź współmiernie z końcem członu syntaktycznego zdania (system składniowy), bądź w opozycji do niego (system askładniowy) i oba te zjawiska mogą współistnieć w jednym wierszu-tekście⁶⁰, co degraduje triadę dawnych systemów wiersza do roli zaledwie sposobów jego metrycznej rytmizacji, które mogą zostać użyte w kompozycji

⁵¹ Zob. Arkadiusz S. Mastalski, „Ostatnia «wielka narracja» w polskich badaniach wersologicznych. Prozodyjna teoria wiersza Adama Kulawika w trzydziestą rocznicę publikacji «Istoty wierszowej organizacji tekstu»”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis: Studia Poetica*, nr 2 (2014).

⁵² Używam tu przymiotnika dla odróżnienia od „dużej” *Teorii wiersza* stanowiącej drugie wydanie *Wprowadzenia* (Kraków: Antykwa 1995).

⁵³ Adam Kulawik, *Wprowadzenie do lektury wiersza współczesnego* (Wrocław: Ossolineum 1977), 8.

⁵⁴ Kulawik, 13.

⁵⁵ Kulawik.

⁵⁶ Kulawik, 14.

⁵⁷ Adam Kulawik, *Teoria wiersza* (Wrocław: Ossolineum 1987), 3-5.

⁵⁸ Kulawik, 9, 19.

⁵⁹ Kulawik, 9-10.

⁶⁰ Kulawik, 18.

wersyfikacyjnej, lecz bynajmniej nie muszą⁶¹. Klasyfikacja wierszy staje się prosta: wers może być albo składniowy, albo askładniowy, a oba typy przyjęć mogą postać metryczną lub niemetryczną⁶²; pojęcia wersu i metru zostają rozdzielone⁶³.

Autor *Wersologii* proponuje koncepcję wiersza o charakterze totalnym, bo obejmującą wszelkie jego przejawy w dziejach polskiego wierszopisarstwa, a jednocześnie diametralnie odmienną od tego, co znamy z paradygmatu metrycznego, bowiem nie tylko uwalnia wiersz od metrycznego „balastu”, lecz także przenosi zasadę wiersza z niego samego na granicę pomiędzy pojedynczymi linijkami (pauza wierszowa), czyli poza wers. W ten właśnie sposób przerzutnia staje się – obok zgodności pauzy i składni, tj. systemu składniowego – jednym ze sposobów generowania jednostek wierszowych (wersów), tworząc (wraz ze składniowym podziałem wersu) system składniowy, co oznacza, że staje się ona pojęciem konstytutywnym dla wiersza i (analogicznie względem propozycji Agambena) przesuwa się z marginesów wersologicznego dyskursu ku jego centrum. Kulawik mógłby dopisać do pracy autora *Profanacji*: każdy wers może być askładniowy, łącznie z ostatnim, choć w nim zasada askładniowości realizowana może być jedynie poprzez podział składniowy wersu, nie zaś przerzutnię, która tutaj nie jest możliwa.

W konsekwencji Kulawik stwierdza: „o ile system askładniowy segmentacji wierszowej, którego funkcją jest przerzutnia, wydawać się musi kategorią oczywistą, o tyle dalszego komentarza wymaga system składniowy”⁶⁴. I dalej:

Sformułowane kiedyś twierdzenia, że „wersy kończą się granicą składniową”, a przerzutnie to wyjątki potwierdzające regułę, oraz – dużo mniej restrykcyjna – że wers „respektuje z zasady granicę wyrazów [...] i kończy się wraz z końcem wyrazu”, nie dadzą się zweryfikować pozytywnie ani w świetle teorii wiersza, ani w świetle wersyfikacyjnej praktyki, i jako takie należy odrzucić⁶⁵.

Równie istotną zdaje się obserwacja, która różnicuje podejście do przerzutni Agambena i Kulawika. Pierwszy z nich widzi w niej wciąż przejaw niezgodności między składnią i metrem poetyckim (tj. pozostaje w kręgu pojmowania wersu jako synonimu metru)⁶⁶, gdy Kulawik – co raczej nie powinno dziwić – nie wiąże przerzutni w jakkolwiek sposób z metryzacją tekstu, lokując oba zjawiska na innych poziomach organizacji tekstu. Tak, jak sygnalizowałem we wstępie do niniejszej pracy, skłonny jestem sądzić, że przerzutnia w wierszu metrycznym i przerzutnia we współczesnej kompozycji nienumerycznej (wolnej) stanowią dwa odrębne jakościowo (percepcyjnie, kulturowo) zjawiska, przy czym upatruje tu istotnej roli dwu czynników: ponadwersowej (dystychicznej, stroficznej) formy dawniejszej poezji metrycznej względem wersowej (atomistycznej, astroficznej, linikowej) natury wiersza niemetrycznego. Stąd też Kulawik idzie w oczywisty sposób o krok dalej, niż czyni to Agamben. Nie dzieje się to jednak bez wyraźnej przyczyny: wyprowadza swą koncepcję z „ogłędzin” wiersza sobie współczesnego, rzutując ją wstecz. Koncepcja ta jest zatem w widoczny sposób uwspółcześniająca, to znaczy przyjmuje punkt widzenia aktualnej prak-

⁶¹ Kulawik, 19-21.

⁶² Kulawik, 23.

⁶³ Kulawik, 24.

⁶⁴ Adam Kulawik, *Wersologia: studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej* (Kraków: Antykwa 1999), 50.

⁶⁵ Kulawik, 56.

⁶⁶ Giogrio Agamben, „Corn”, w *The End of the Poem: Studies in Poetics*, 34.

tyki wiersza i chce dać aparaturę pojęciową możliwą do zastosowania dla całej wersyfikacji. I jest to rzecz jasna dopuszczalne – wtedy jednak tylko, jeśli pamiętać będziemy (a Kulawik podkreśla to wielokrotnie), że prozodyjna teoria wiersza to koncept teoretycznoliteracki, nie zaś historycznoliteracka próba odtworzenia tego, co o wierszu myśleli twórcy i odbiorcy epok dawniejszych⁶⁷.

5.

Adam Ważyk widział w przerzutni „emanację niepokoju, zaprzeczenie ładu, „rozdźwięk, niezgodę, dysharmonię”⁶⁸. Pszczołowska pisała o „wyrażeniu niepokoju i lęku” „dysonansie”, „natłoku zachodzących na siebie coraz to nowych obrazów, wzajemnie się zwalczających”⁶⁹. Oba głosy czytać można nie tylko jako diagnozę funkcji przerzutni w pojedynczym tekście, lecz również jako element charakterystyki podmiotu – nie tylko podmiotu mówiącego w wierszu, ale zarazem podmiotu piszącego i czytającego, ludzkiej zbiorowości w ogóle, by nie rzecz: całej epoki. Przerzutnia zyskuje akceptację zawsze wtedy, gdy w poezję i życie twórcy wkrada się ów mroczny pierwiastek, jak to miało miejsce choćby w późnej poezji Kochanowskiego, Emily Dickinson czy Shakespeare’a, bądź wtedy, gdy zgodna jest z duchem czasów, którym patronuje niepewność lub ów „osobliwy mrok”⁷⁰, czego świadectwem barok, poniekąd romantyzm z jego rewolucją, a przede wszystkim ostatnie stulecie naznaczone najpierw piętnem tragicznych wydarzeń o charakterze globalnym, następnie (również *de facto* globalnym) rozmyciem się fundamentów, na których ludzie i narody budowali swoją tożsamość, zwielokrotnieniem perspektyw, płynnością świata i jednostki. Być może to właśnie z tymi zjawiskami można wiązać popularność przerzutni w poezji ostatnich lat i dekad, lecz taka kulturowa czy społeczna motywacja nie jest wystarczająca, bowiem bez zaistnienia odpowiednich warunków w samej materii wiersza pojawienie się owego chwytu polegającego na niezgodności podziału na linijki wierszowe i zdania nie może mieć miejsca.

Choć przerzutnie w późnej poezji czarnońskiej na pewno wyrażają mrok, jaki stał się udziałem jej autora, to nie mogłyby istnieć, gdyby wcześniej nie opanował on do perfekcji nowego, rewolucyjnego myślenia o roli rymu i klauzuli, a zarazem gdyby nie żył w świecie, w którym słowo przelane na papier zyskuje, za pośrednictwem druku, zupełnie nową formę egzystencji. Podobnie z czasami obecnymi: choć bezsprzecznie przerzutnia świetnie nadaje się jako narzędzie poetyckiej ekspresji, jej powszechność wiązać trzeba przede wszystkim z nowym rodzajem wiersza, w którym metr nie odgrywa już żadnej (chyba, że aluzyjną lub stylizacyjną) roli, a o tym, jaki będzie kształt wiersza, decyduje arbitralny gest poety lub poetki.

Abstrahując jednak od twórczości artystycznej: w dziedzinie wersologii zainteresowanie przerzutnią nie jest wciąż adekwatne do jej roli w kształtowaniu wierszowej dykcji poezji współczesnej, czego świadectwem jest nie tylko skromna liczba publikacji (choć to się zmienia), lecz przede wszystkim brak monografii jej poświęconych napisanych w językach konferencyjnych czy po polsku. Paradygmat metrycznego myślenia o wersyfikacji jest wciąż silny i w swych

⁶⁷ Por. uwagi Reuvena Tsura, „What can we Know about the Mediaeval Reader’s Response to Rhyme?”, w *Polyphonie pour Ivan Fonagy*, red. Jean Perrot (Paris: L’harmattan: 1997), 467.

⁶⁸ Adam Ważyk, *Amfion. Rozważania nad wierszem polskim* (Warszawa: Czytelnik 1983), 50-51.

⁶⁹ Pszczołowska, „Przyczynek...”, 27-31.

⁷⁰ Giorgio Agamben, „Czym jest współczesność?”, w *Nagość*, tłum. Krzysztof Żaboklicki (Warszawa: WAB 2010), 19.

kolejnych postaciach niezwykle żywotny (czego dowodem choćby prace z takich obszarów jak kognitywistyka, badania ilościowe czy eksperymentalne⁷¹) i nie powinno to dziwić, skoro – gdy spojrzeć na wiersz całościowo, od jego najdawniejszych realizacji po najnowsze – nieodłącznym wyznacznikiem większości typów wierszowania była miara, jaką stanowiły rozmaite metry. Najlepszym tego wyrazem jest metryka funkcjonująca wciąż jeszcze jako synonim – nie zaś, zgodnie ze stanem faktycznym, hiponim – wersyfikacji Przerzutnia, jeśli w ogóle zaistnieć mogła, to będąc dla większości wersyfikacji w ich dziejowym rozwoju przeważnie jedynie opcjonalnym składnikiem, swoistym dodatkiem, stanowiła margines warsztatu wierszotwórczego. Nie zmienia to jednak faktu, że dla współczesnej praktyki wiersza badania tego rodzaju (studia metrystyczne) mają przeważnie niewielkie znaczenie i niewiele mówią o tym, jak swoje wiersze tworzą obecnie piszący autorzy i autorki. Czyny to z badań nad metrem dziedzinę przynależną do poetyki historycznej. Tymczasem teorie wersu budowane w oparciu o przerzutnię (Agamben) lub przyznające przerzutni istotną rolę w kształtowaniu materii poetyckiej (Kulawik) są na wskroś nowoczesne, łamią ustalony od wieków porządek opisu i zastane schematy myślowe, stanowiąc próbę dokonania w wersologii tego samego, co już jakiś czas temu dokonało się w wierszu.

⁷¹ Zob. np. Nigel Fabb, Morris Halle, *Meter in Poetry: A New Theory* (Cambridge – New York: Cambridge University Press, 2008), Reuven Tsur, „Metre, rhythm and emotion in poetry. A cognitive approach”, *Studia Metrica et Poetica* 4, nr 1 (2017).

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. „Czym jest współczesność?”, w *Nagość*. Przetłumaczone przez Krzysztof Żaboklicki. Warszawa: WAB, 2010.
- Agamben, Giorgio. „Idea prozy”. W *Idea prozy*, przetłumaczone i posłowiem Opatrzony przez Ewa GórniakMorgan, komentarz Andrzej Serafin, Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2018.
- Agamben, Giorgio. „Kino Guy Deborda”, przetłumaczone przez Piotr Sadzik. „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, nr 3 (2013).
- Agamben, Giorgio. *Stan wyjątkowy*. Przetłumaczone przez Monika Surma-Gawłowska, posłowie Grzegorz Jankowicz, Paweł Mościcki. Kraków: Ha!art, 2008.
- Agamben, Giorgio. *The End of the Poem: Studies in Poetics*. Przetłumaczone przez Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Alighieri, Dante. *O języku pospolitym*. Przetłumaczone przez Włodzimierz Olszaniec. Kęty: Wydawnictwo Antyk, 2002.
- Dłuska, Maria. „O wersyfikacji Mickiewicza: część druga”, *Pamiętnik Literacki* 47, nr 2 (1956), 403-443.
- Dłuska, Maria. „Wiersz”. W *Problemy teorii literatury*, t. III. Zredagowane przez Henryk Markiewicz. Wrocław: Ossolineum, 1987.
- Dłuska, Maria. „Sylabotonizm a kryteria rytmiki”, *Pamiętnik Literacki* 48, nr 3 (1956), 138-150.
- Dłuska, Maria. „Wiersz meliczny – wiersz ludowy”, *Pamiętnik Literacki* 45, nr 2 (1954), 473-502.
- Fabb, Nigel. Halle, Morris. *Meter in Poetry: A New Theory*. Cambridge – New York: Cambridge University Press, 2008.

- Geulen, Eva. *Agamben. Wprowadzenie*. Przetłumaczone przez Mikołaj Ratajczak. Warszawa: Sic!, 2012.
- Jakobson, Roman. „Poetyka w świetle językoznawstwa”, *Pamiętnik Literacki* 51, nr 2 (1960).
- Kłuba, Agnieszka. *Poemat prozą w Polsce*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2014.
- Kulawik, Adam. *Teoria wiersza*. Kraków: Antykwa, 1995.
- Kulawik, Adam. *Teoria wiersza*. Wrocław: Ossolineum, 1987.
- Kulawik, Adam. *Wersologia: studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*. Kraków: Antykwa, 1999.
- Kulawik, Adam. *Wprowadzenie do lektury wiersza współczesnego*. Wrocław: Ossolineum, 1977.
- Mastalski, Arkadiusz S. „Ostatnia «wielka narracja» w polskich badaniach wersologicznych. Prozodyjna teoria wiersza Adama Kulawika w trzydziestą rocznicę publikacji «Istoty wierszowej organizacji tekstu»”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis: Studia Poetica*, nr 2 (2014).
- Mastalski, Arkadiusz S. „Ruch i znaczenie (w) przerzutni”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis: Studia Poetica* (2022 i 2023) [w druku].
- Mayenowa, Maria Renata. „Jeszcze o sprawie polskiego sylabotonizmu”, *Pamiętnik Literacki* 46, nr 4 (1955), 469-482.
- Quantitative Approaches to Versification*. Zredagowane przez Petr Plecháč, Barry P. Scherr, Tatyana Skulacheva, Helena Bermúdez-Sabel, Robert Kolár. Prague, Czech Academy of Sciences, 2019.
- Pszczołowska, Lucylla. „Badania nad wierszem: problematyka i obecny status w nauce o literaturze”, *Teksty Drugie*, nr 5 (1995), 45-52.
- Pszczołowska, Lucylla. „O wierszu dramatu Mickiewiczowskiego”, *Pamiętnik Literacki* 50, nr 2 (1959), 517-574.
- Pszczołowska, Lucylla. „Przyczynek do opisu współczesnej wersyfikacji polskiej”, *Teksty*, nr 1 (1975), 2sepa sz3-38.
- Sadowski, Witold. „Wersyfikacja reportażu”, *Teksty Drugie*, nr 5 (2005), 82-99.
- The Princeton Handbook of Poetic Terms*. Zredagowane przez Roland Greene i Stephen Cushma. Princeton: Princeton University Press, 2016.
- Tsur, Reuven. „Metre, rhythm and emotion in poetry. A cognitive approach”, *Studia Metrica et Poetica* 4, nr 1 (2017).
- Tsur, Reuven. „What can we Know about the Mediaeval Reader’s Response to Rhyme?”. W *Polyphonie pour Ivan Fonagy*. Zredagowane przez Jean Perrot. Paris: L’Harmattan, 1997.
- Watkin, William. „Enjambment”. W *The Agamben Dictionary*, zredagowane przez Alex Murray, Jessica Whyte. Edinburgh, Edinburgh University Press 2011.; 62-63.
- Ważyk, Adam. *Amfion. Rozważania nad wierszem polskim* (Warszawa: Czytelnik 1983).
- Ważyk, Adam. *Esej o wierszu* (Warszawa: Czytelnik 1964).

SŁOWA KLUCZOWE:

wiersz

WERSYFIKACJA

ABSTRAKT:

Tekst omawia dwie dwudziestowieczne koncepcje teoretycznoliterackie z zakresu szeroko rozumianej wersologii będące pionierskim wyrazem formowania się nowego sposobu myślenia o wersyfikacji opartego nie na studiowaniu metryki, lecz na uznaniu istotnej roli, jaką we współczesnych tekstach poetyckich pełni niezgodność członowania składniowego i wierszowego określana mianem przerzutni. Przyglądając się roli przerzutni w koncepcjach Giorgia Agambena i Adama Kulawika, odnosi się zarazem do przemian, jakie zaszły w myśleniu o tym zjawisku prozodycznym na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci, czyli do tego, jak zmienił się wiersz, odchodząc od prymatu metru i ekwiwalencji na rzecz kompozycji nienumerycznej (tzw. wolnej).

ADAM KULAWIK

Giorgio Agamben

przerzutnia

NOTA O AUTORZE:

Arkadiusz Sylwester Mastalski – ur. 1987; doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca, teoretyk wiersza, absolwent Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie oraz uczeń profesora Adama Kulawika. Pracuje w Prywatnym Akademickim Centrum Edukacji w Krakowie; współpracuje z Pracownią Poetyki Wiersza Uniwersytetu Warszawskiego oraz Katedrą Teorii i Antropologii Literatury Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Publikował m.in. na łamach „Przestrzeni Teorii”, „Przeglądu Konstytucyjnego”, „Wielogłosu” czy „Neurolingwistyki Praktycznej” oraz w kilku monografiach. Mieszka w Krakowie, gdzie uczy języka polskiego w szkole podstawowej.