

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 10 (2022)

ISSN 2353-4583

e-ISSN 2449-7401

DOI 10.24917/23534583.10.13

Arkadiusz Sylwester Mastalski

Prywatne Akademickie Centrum Kształcenia, Kraków

ORCID 0000-0003-4418-9370

Ruch i znaczenie (w) przerzutni

Przerzutnie kinetyczne i semantyczne

Z czysto technicznego punktu widzenia każda niezgodność wersu i jednostki syntaktycznej może być teoretycznie przerzutnią – oczywiście jeśli nie będzie wynikiem składniowego podziału wersu lub jego graficznego rozbicia¹ – niemniej ważnym elementem definiującym *l'enjambment* jest również to, czy rozbieżność intonacji wierszowej i składniowej daje się wyjaśnić jakimiś względami artystycznymi, czy coś do utworu wnosi². Zasadne wydaje się więc rozróżnienie na **przerzutnie kinetyczne typu 1** (recytacyjne lub typograficzne), czyli wynikające bądź to z akcydentalnej niemożliwości dostosowania rozmiaru frazy tekstowej i rozpiętości wersu, bądź też z zapisu – aktualnej transmisji tekstu (np. liryki antycznej, utworów dawnych itp.³), **przerzutnie kinetyczne typu 2** (percepcyjne)⁴ – to znaczy te, w przypadku których dystrybucji nie można nadać jakichś właściwych im cech znakowych, a celem jest sama zmiana relacji porządków wiersza i składni (modulowanie toku wypowiedzi poetyckiej w celu aktywacji aparatu percepcyjnego odbiorcy, ekspozycji leksemu

¹ W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, TAIWPN Universitas, Kraków 2004, *passim*.

² T.V.F. Brogan, C. Scott, S. Monte, *Enjambment*, w: *The Princeton Handbook of Poetic Terms*, wyd. 3, red. R. Greene, S. Cushman, Princeton University Press, Princeton, NJ 2016, s. 99–100.

³ Interesujące są w tym względzie szczególnie zestawienia wersji *Bogurodzicy* poczynione przez K. Obremskiego. Tenże, *Część archaiczna pieśni ojczystej: „wyrafinowany arcyzm” a majuskuły jako znaki delimitacji wiersza (źródło versus imitacyjne konstrukcje)*, „Litteraria Copernicana” 2016, nr 3(19). Por. G. Bornstein, *Jak czytać stronę. Modernizm i materialność tekstu*, „Wielogłos” 2017, nr 1(31), s. 9; A. Dąbrówka, *Konstruktywizm w badaniach literatury dawnej*, „Nauka” 2009, nr 3, s. 133–134, 139–147; S. Fish, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, przeł. A. Grzeźliński, w: tegoż, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szahaj, wyd. 2, TAIWPN Universitas, Kraków 2008, s. 86–88.

⁴ Por. uwagę Reuvena Tsura, że większość przerzutni nie działa na semantykę, ale na percepcję. R. Tsur, Ch. Gafni, *Enjambment – Irony, Wit, Emotion. A Case Study Suggesting Wider Principles*, „Studia Metrica et Poetica” 2018, t. 5, nr 2, s. 10–11.

lub frazy itp.)⁵ – oraz **przerzutnie funkcjonalne** (semantyczne, ikoniczne) – posiadające poza wspólną dla obu typów cechą konfrontacji porządków wypowiedzi (niekoniecznie wynikającą zresztą z celowego zamysłu twórcy) również dodatkową wartość znakową wynikającą z intencji autora tekstu (nie zaś, jak w przypadku przerzutni kinetycznych typu 1, wyłącznie w wyniku interpretacyjnej aktywności czytelnika). Tę pierwszą (kinetyczną 1) można też, za dziewiętnastowiecznymi teoretykami poezji, nazwać mechaniczną⁶, gdyż odnosi się ona do swoistej mechaniki istnienia wiersza, nie zaś do semantyki tekstu poetyckiego (np. jego obrazowania, metaforyki itp.).

Doskonałym – bo ilustrującym jednocześnie i recytacyjno-muzyczny, i typograficzny aspekt – przykładem przerzutni kinetycznej typu 1 jest znana chyba każdemu strofa pieśni ludowej:

Gdybym ci ja miała
Skrzydłeczka jak gąska,
Poleciałabym ja
Za Jaśkiem do Śląska!⁷,

w której fraza muzyczna (pauza rytmiczna) „wymusza” rozbicie wersu na dwoje i generuje przerzutnie, choć wiadomo, że nie chodzi tutaj przecież o semantykę – addytywne znaczenia tekstualne – czy segmentację (aspekt psychiczny) nawet, lecz tylko o oddanie rytmu muzycznego. I fakt, że zapis ten nie jest z punktu widzenia wersologa poprawny, niczego w istocie nie zmienia⁸.

Oczywiście każda z przerzutni kinetycznych może się stać przerzutnią funkcjonalną (i odwrotnie), a co za tym idzie – każda przerzutnia właściwa (semantyczna) jest zarazem przerzutnią kinetyczną. Każda zaś przerzutnia kinetyczna może ulec semantyzacji. Aby się o tym przekonać, wystarczy sięgnąć do znanego przykładu wiersza stworzonego przez Cullera ze zdania otwierającego jeden z esejów filozoficznych Willarda Van Orman Quine’a. Oto on:

Ciekawa rzecz:
problem ontologiczny jest w istocie
prosty⁹.

⁵ Jak zauważa Adam Dziadek, sam rytm jest elementem komunikacji (pośrednikiem) pomiędzy piszącym i czytającym podmiotem. Tenże, *Projekt krytyki somatycznej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014, s. 24, 35.

⁶ Z. Kopczyńska, *Wiersz*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław itd. 1994, s. 10–13.

⁷ Cyt. za: H. Sienkiewicz, *Krzyżacy. Powieść historyczna*, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962, s. 47.

⁸ Mamy tu bowiem do czynienia z typowym dla poezji ludowej 12-zgłoskowcem (6+6).

⁹ J. Culler, *Co to jest literatura i czy pytanie to ma jakiegokolwiek znaczenie?*, w: tegoż, *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*, przeł. M. Bassaj, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998, s. 33. Por. W.V.O. Quine, *From a Logical Point of View. Nine Logico-Philosophical Essays*, wyd. 2, przejrzone, Harper 8 Row, New York – Hagerstown – San Francisco – London 1980, s. 1.

Z pozorów może się wydawać, że to, co stało się z myślą autora *Z punktu widzenia logiki*, za sprawą ingerencji Cullera nie ma żadnego znaczenia, że – jak to napisał w jednym z wierszy Wystan Hugh Auden: „poetry makes nothing happen”¹⁰. Oczywiście nie jest to prawdą. Pierwsza istotna zmiana to przekształcenie prozy w wiersz. Jak wiemy, dzięki błyskotliwości Pana Jourdain, bohatera *Mieszczanina szlachcikiem* Moliere’a, kiedy się mówi: „Michasiu, podaj mi pantofle i przynieś krymkę”¹¹, to jest to proza. Natomiast współczesnej refleksji nad istotą wierszowości zawdzięczamy także wiedzę o tym, iż mniej więcej od czasu wynalezienia pisma i druku, aby przekształcić dowolną myśl w wiersz, nie potrzeba niczego więcej, jak tylko jego wtórnej, arbitralnej segmentacji (pocięcia) tekstu za pomocą pauzy wierszowej¹².

Ten arbitralny gest cezurowania, który jednocześnie wyodrębnia wiersze wobec nie-wierszy i wersy wobec nie-wersów oraz innych wersów i je scala jako odrębne, autonomiczne byty, stanowi „czynnik bezpośredniego oddziaływania na semantykę tekstu”¹³, ale także oddziałuje na nią pośrednio – poprzez modyfikację percepcji¹⁴. To, co potencjalnie miało być jedynie efektem „mechanicznego” cięcia, rozbita na dwie części fraza „w istocie / prosty”, staje się znaczące poprzez ukonstytuowanie wersów i dyseminacyjną grę, jaką do tej wersowej struktury wprowadza przerzutnia. I to właśnie druga ze zmian, jaką wprowadza do tekstu wersyfikacja. Culler nazywa jej efekt: „rodzajem uwagi, który dałoby się określić jako literacką”¹⁵, ale tak naprawdę chodzi tu o specyficznie wierszowy typ uwagi ufundowany poprzez zaistnienie wersu i przerzutni¹⁶. W tym sensie uwierszowany fragment prozy filozoficznej Quine’a (lub instrukcji parzenia herbaty¹⁷) nie różni się niczym od poniższego fragmentu sonetu Adama Mickiewicza, choć przeciwnie do niego – nie jest naszpikowany literackimi aluzjami i ironicznymi odniesieniami do pewnych typów poezjowania znanych z wieku XIX:

Wielkomyślna przestroga! – wnet z górnymi duchy
Alcejski chwytam bardon, i strojem Ursyna
Ledwiem zaczął przegrywać, aż cała drużyna
Rozpierzchła się [...]”¹⁸

¹⁰ W.H. Auden, *In Memory of W. B. Yeats*, w: tegoż, *Selected Poems*, red. E. Mendelson, New York 1979, s. 81.

¹¹ Molière, *Mieszczanin szlachcikiem*, przeł. T. Żeleński (Boy), w: *Antologia literatury francuskiej*, oprac. T. Żeleński (Boy), Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Warszawa 1925, s. 124.

¹² A. Kulawik, *Teoria wiersza*, Wydawnictwo Antykwa, Kraków 1995, s. 36–44, 52.

¹³ Tamże, s. 79, 83.

¹⁴ Por. A.S. Mastalski, *Sakadometryczna analiza wiersza. Ogólne założenia teoretyczne do badań empirycznych*, „Neurolingwistyka Praktyczna” 2016, nr 2, s. 109–111.

¹⁵ J. Culler, *Co to jest literatura...*, dz. cyt., s. 35.

¹⁶ R.A. Zwaan, *Aspects of Literary Comprehension. A Cognitive Approach*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 1993, s. 38; A.S. Mastalski, *Sakadometryczna...*, dz. cyt., s. 111, 115–116.

¹⁷ A. Kulawik, *Teoria wiersza*, dz. cyt., s. 64.

¹⁸ A. Mickiewicz, *Ekskuzy*, w: tegoż, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 206.

A zatem: to, co kinetyczne (mechaniczne) staje się – a w każdym razie może się stać – semantycznym (znaczącym); i odwrotnie – semantycznie nacechowane przeniesienie wyrazu do kolejnej wersolinii może ulec desemantyzacji wynikłej z niezgodności zamierzenia autora i interpretacji odbiorcy.

Odrębnym obszarem, gdzie podział taki może znaleźć zastosowanie, są utwory należące do przedpiśmiennych i wczesnopiśmiennych¹⁹ tradycji poetyckich badanych z perspektywy poetyki historycznej, co do których brak jest często pewnej wiedzy na temat ich rzeczywistego funkcjonowania. Choć bowiem niektórzy badacze sugerują, że przerzutnia stosowana była i jest powszechnie i zna ją właściwie każda nieobca nam wersyfikacja narodowa w każdym czasie²⁰, a przynajmniej w każdej z nich jest możliwa, nie ma wcale pewności, że stanowi ona zjawisko tak uniwersalne, jak dziś się nam może wydawać. Wielu teoretyków dopuszcza jednak istnienie przerzutni w „literaturach” nieznaną pisma bądź będących na wczesnych etapach jego asymilacji²¹ – choć tezy tej nie można empirycznie jednoznacznie ani potwierdzić, ani odrzucić, gdy mowa o najstarszych systemach wiersza, w przypadku których nasza wiedza opiera się często na rekonstrukcjach i analogiach bądź na hipotezach czy danych pośrednich.

Istnieją języki i systemy wersyfikacyjne – a w konsekwencji również epoki historyczne, style i szkoły poetyckie – w których jest ona bądź preferowana, bądź marginalizowana. Częste przerzutnie są typowe dla wiersza sylabicznego i nienumerycznego (tzw. wolnego), lecz nie dla sylabotoniżmu lub tonizmu²². Przerzutnia

¹⁹ To, że znano pismo i je stosowano, nie oznacza jeszcze, że myślano poprzez pismo. Podobnie z drukiem. Paradoks: 150 lat po wynalezieniu druku nastąpiło w literaturze stulecie określane mianem „wieku rękopisów”. Zob. A. Karpiński, *O konsekwencjach „wieku rękopisów”: rekonstruowanie epoki*, „Teksty Drugie” 1994, nr 3; R. Krzywy, „Zuzanna” Kochanowskiego na manowcach twórczości oralnej, „Pamiętnik Literacki” 2020, t. 111, z. 2, s. 90–91. Ciekawe uwagi na temat roli skrybów i dyktowania przytacza też Aleksandra Kremer. Taż, *W stronę kulturowej koncepcji tekstu pisanego*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3, s. 119. Z kolei Bornstein trafnie przypomina, że „większość dzieł poetyckich funkcjonowała pierwotnie nie w wersji drukowanej, ale w formie rękopiśmiennej lub ustnej” (tenże, *Jak czytać...*, dz. cyt., s. 26).

²⁰ Berkley Peabody zauważa, iż przerzutnie występują w całej znanej nam indoeuropejskiej tradycji. Zob. tenże, *The Winged Word. A Study in the Technique of Ancient Greek Oral Composition as Seen Principally Through Hesiod's Work and Days*, State University of New York Press, New York 1975, s. 125, 137–142.

²¹ Choćby w przypadku starożytnej historiografii przez wiele stuleci opierającej się na tradycji oralnej – mimo wynalezienia pisma i pisanego charakteru samych tekstów. Zob. J. Topolski, *Metodologia historii*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 55. Notabene jeszcze autorzy staropolscy, nawet żyjący w XVI wieku, wciąż uznawali pieśń za pierwotną, kolektywną formę historycznej narracji (D. Śnieżko, *Pismo i głos: historia i literatura*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 13–14). Na temat psychodynamiki oralności zobacz: W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. i wstępem opatrzył J. Japola, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1992, s. 114–117.

²² Por. A. Kulawik, *Wersologia. Studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*, Wydawnictwo Antykwa, Kraków 1999, s. 179 i nast. W.G. Müller, zauważa, idąc tropem myśli Romana Jakobsona o poetyckiej ekwiwalencji, że definicja wersu poczyniona w kategoriach metrycznej tożsamości jednostek (*metrical patterns*) w zasadzie przerzutnię wyklucza. Ten-

jest często stosowana w wersyfikacji polskiej, angielskiej i w staroniemieckiej metryce aliteracyjnej²³, ale na przykład w klasycznej poezji francuskiej, metryce greckiej, melice ludowej, dawnej poezji chińskiej czy wersyfikacji staroarabskiej – nie jest już ona bynajmniej tak powszechna lub jej występowanie jest wręcz dyskusyjne z punktu widzenia teorii²⁴, w związku z czym powinniśmy raczej mówić o przerzutniach mechanicznych właśnie, a nie funkcjonalnych. Zarazem to, co dzisiejszemu czytelnikowi wydaje się *inarcaturą*, może nią po prostu z ówczesnej perspektywy nie być.

Nie ulega wątpliwości – zauważa Witold Sadowski – że [współczesny] człowiek wyedukowany na internecie wszystkie pozalinearne struktury wersyfikacyjne będzie odczytywał na podobieństwo hiperłączy [...]. W tym sensie można powiedzieć, że pod wpływem technologii zajdzie prawdopodobnie zmiana w świadomości, pozwalająca [...] na inne postrzeganie wcześniejszych zjawisk poetyckich²⁵.

Podobnie człowiek obyty w kulturze pisma i druku, który jako *inarcatury* będzie traktował spotkane w należących do wcześniejszych sposobów rozumienia poezji, a *de facto* po prostu myślenia jako takiego (tekst jest bowiem manifestacją pewnej świadomości).

Synafia, czyli ciągłość

Dzieje się tak choćby w przypadku iloczasowego wiersza starogreckiego, który związany jest silnie z muzyką i w którym organizacja prozodyjna była najpewniej najzupełniej odmienna od tej, jaką znamy z wierszy późniejszych. Jego budowa opierała się na ponadwersowej ciągłości prozodyjnej, na ścisłym metrycznym łączeniu kolejnych następujących po sobie monometrów (gr. συνάρια), periodach będących analogicznymi względem wersów jednostkami kompozycyjnymi, lecz inaczej ukonstytuowanymi, a pauzie metrycznej na końcu *periodu*, o ile się ona pojawiała, niekoniecznie musiała towarzyszyć rzeczywista pauza w mowie (a raczej specyficzna metryczna „kadencja”)²⁶. Uwarunkowania greckiej metryki odmienne od znanych nam

że, *Metrical Inversion and Enjambment in the Context of Syntactic and Morphological Structures. Towards a Poetics of Verse*, w: *Signergy*, red. C.J. Conradie i in., John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 2010, s. 355.

²³ T.V.F. Brogan, C. Scott, S. Monte, *Enjambment*, dz. cyt., s. 99.

²⁴ M. Dłuska, *Wiersz meliczny – wiersz ludowy*, „Pamiętnik Literacki” 1954, t. 45, z. 2, s. 473–502. O braku przerzutni w poezji ludowej pisze choćby Z. Koczyńska, *Znaczenie wyboru formy wierszowej (na przykładzie polskiego 8-zgłoskowca)*, „Pamiętnik Literacki” 1970, t. 61, z. 4, s. 192; P. Siwiec *Wiersz arabski. Ewolucja formy*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2017, s. 11 i nast.; P. Guiraud, *Zarys wersyfikacji francuskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław itd. 1961, s. 7, 13–15.

²⁵ W. Sadowski, *Wiersz w sieci*, w: *Tekst w sieci*, t. 2: *Literatura, społeczeństwo, komunikacja*, red. A. Gumkowska, Warszawa 2009, s. 30. Por. E.R. Curtius, *Umysł i forma*, w: tegoż, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, TAIWPN Universitas, Kraków 1997, s. 397–400.

²⁶ A.T. Cole, *Synapheia*, w: *The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, red. A. Preminger, T.V.F. Brogan, F.J. Warnke, O.B. Hardison, Jr., E. Miner, Princeton University

z literatur późniejszych sprawiają, że mówienie o przerzutni staje się w tym kontekście problematyczne, gdyż Grecy najprawdopodobniej nie pojmowali swej poezji jako zbudowanej z samodzielnych wersów, które następnie można „przekraczać”²⁷.

Choć dzisiejszemu odbiorcy poezji może się to wydać niemożliwością, to pisząca o najdawniejszych dziejach myślenia poetyckiego Olga Michajłowna Freudenberg konstatuje, że geneza prozy i wiersza jest taka sama: struktura lingwistyczna jest powtórzeniem działania w języku – jest mimetyczna w sensie kinetycznym, wywodzi się od ruchu²⁸. Terminy należące do dziś do repertuaru pojęciowego metryki, retoryki i stylistyki (ale również nauk ścisłych i nauk o człowieku), jak choćby πόδι (stopy metryczne, ale i ludzkie)²⁹, κῶλα (czyli z kolei człony tekstu, ale również nogi) lub περίοδος (okres), odnoszą się bezpośrednio do rytmiki czynności ruchowych. Greckie στίχος (tj. wiersz) wywodzi się etymologicznie od „stąpać”, a dopiero później oznacza „rząd, linię”³⁰, znane nam zaś doskonale terminy „proza” i „prozodia”

Press, Princeton, NJ 1993, s. 1260; M.L. West, *Wprowadzenie do metryki greckiej*, przeł. J. Parzyka, tłum. przejrzał i poprzedził wstępem J. Danielewicz, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003, s. 22, 23, 28–29, 33; tenże, *Greek Metre*, Oxford University Press, Oxford 1982, s. 4; tenże, *Muzyka starożytnej Grecji*, przeł. A. Maciejewska, M. Kaziński, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003, s. 148 i *passim*; J. Danielewicz, *Miary wierszowe greckiej liryki. Problemy opisu i interpretacji*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1994, s. 41–42; E. Burton, *An Introduction to the Metres of the Greek Tragedians*, M.A. Nattali, London 1821, s. 20.

²⁷ Jedni autorzy uznają istnienie przerzutni, inni zaś nie. Informacja o naruszaniu tożsamości wiersz-składnia nie pojawia się w rekonstrukcji metryki praindoeuropejskiej zamieszczonej w pracy Martina L. Westa. Tenże, *Indo-European Poetry and Myth*, Oxford University Press, Oxford – New York 2007, s. 47. O istnieniu przerzutni nie wspominają też autorzy omówienia prozodii sanskryckiej będącej, wspólnie z metryką grecką, bazą dla rekonstrukcji Westa. E. Gerow, A.W. Entwistle, *Indian Prosody*, w: *The Princeton Handbook of World Poetries*, red. R. Greene, S. Cushman, Princeton – Oxford 2017, s. 285–286. Istnienie przerzutni uznają z kolei m.in. już Peabody, M. Parry, *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, red. A. Parry, Oxford University Press, Oxford 1971, czy A.P. David, *The Dance of the Muses. Choral Theory and Ancient Greek Poetics*, Oxford University Press, Oxford – New York 2006, s. 38, 232. Obszerny opis zjawiska w przypadku poezji homeryckiej daje R.J. Blankenborg także w pierwszym rozdziale pracy: *Rhythm without Beat. Prosodically Motivated Grammarisation in Homer*, 2014, The Center for Hellenic Studies of Harvard University, Washington DC, http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_BlankenborgR.Rhythm_without_Beat.2014 (dostęp: 21.09.2019). Wartym odnotowania jest również tekst Paola Dainotiego, w którym wiąże on przerzutnię homerycką z ikoniznością (metonimia ruchu, akcji czy działania). Tenże, *On the Expressive and Iconic Value of the Enjambment from Homer to Milton*, w: *Operationalizing Iconicity*, red. P. Perniss, O. Fischer, Ch. Ljungberg, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2020. Najogólniej jednak istnienie przerzutni – jakkolwiek ją rozumieć – łatwiej jest uzasadnić w epickiej poezji narracyjnej niż lirycznej, w twórczości okresu klasycznego bądź hellenistycznego niż archaicznego.

²⁸ O.M. Freudenberg, *Realizacje światopoglądu pierwotnego. Formy rytmiczno-słowne*, przeł. A. Pomorski, w: tenże, *Semantyka kultury*, red. D. Ulicka, wstęp W. Grajewski, TAIWPN Universitas, Kraków 2005, s. 187 i nast.

²⁹ M.L. West, *Muzyka...*, dz. cyt., s. 154–157; W. Strzelecki, *Zarys metryki łacińskiej*, w: *Metryka grecka i łacińska*, red. M. Dłuska, W. Strzelecki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1959, s. 93.

³⁰ O.M. Freudenberg, *Realizacje światopoglądu pierwotnego*, dz. cyt., s. 190.

wywodzą się od połączenia greckich προς, czyli „wprzód”, i ᾠδή „pieśń”, co możemy przełożyć jako „prowadzenie pieśni”. Słowo προσῳδία z kolei oznaczało śpiewanie (*scil.* prowadzenie) pieśni przy akompaniamentie muzyki i słów, a związany z nimi genetycznie προσῳδίων to pieśń procesyjna. Wszystko, co kulturowe, jest adaptacją tego, co biologiczne. Niedosłowne i nieuchwytnie w kategoriach prostego ludzkiego doświadczenia³¹, pojmowanego najprostszymi kategoriami orientacji w świecie, wywodzi się z już doświadczonego, z tego, czego można doświadczyć zmysłami (metafory pojęciowe, metaforyzacja)³². Greckie stopy są zatem metonimiami ruchu: jamby to normalny ruch, trocheje zaś bieg, niespokojny trucht; anapesty i spondeje – rytmy dostojnego marszu. Elementy stóp metrycznych *arsis* i *thesis* (gr. ἄνω καὶ κάτω) biorą się od podniesienia i opuszczenia nogi³³.

Wszystko to jest jedną z najlepszych egzemplifikacji ucieleśnienia doświadczenia poetyckiego, jakie znajdziemy w literaturze³⁴. Można wręcz powiedzieć, że wersyfikacja jest ucieleśniona w tym znaczeniu, jakie nadają pojęciu kognytywicy³⁵, że jest somatyczna³⁶. W swych archaicznych początkach większość tych terminów – nie wszystkie rzecz jasna – jest jednakże wspólna prozie i wierszowi (tak samo jak rym i rytm)³⁷: kolon na przykład to człon wiersza, ale także prozy³⁸. Dopiero utrwalenie się w świadomości pauzy i pochodne względem niego wynalezienie przerzutni wprowadza do wiersza istotną zmianę – coś, co nie jest osiągalne w prozie. Miarą wiersza mogła być liczba sylab, metrum, podobieństwo układu elementów fonicznych (aliteracja, harmonia), paralelizm, powtórzenie lub cokolwiek innego, ale po każdej jednostce miary następowała cezura (którą niekoniecznie trzeba utożsamiać z pauzą, a raczej z metrycznym ukształtowaniem kadencji)³⁹ oznaczająca koniec jed-

³¹ Por. W. Burkert, *Stwarzanie świętości. Ślady biologii we wczesnych wierzeniach religijnych*, przeł. L. Trzcionkowski, Wydawnictwo Homini, Kraków 2006.

³² Tamże. Por. M.L. Hohol, *Matematyka ucieleśniona*, w: *Oblicza racjonalności. Wokół myśli Michała Hellera*, red. B. Brożek, J. Mączka, W.P. Grygiel, M. Hohol, Copernicus Center Press, Kraków 2011, s. 151–158; K. Cipora, M. Szczygieł, M.L. Hohol, *Palce, które liczą. Znaczenie liczenia na palcach dla poznania matematycznego u człowieka dorosłego*, „Psychologia – Etoologia – Genetyka” 2014, nr 30, 59–73.

³³ M.L. West, *Muzyka...*, dz. cyt., s. 151.

³⁴ Por. H. Kardela, *Koncepcja umysłu ucieleśnionego w kognitywistyce*, w: *Studia z kognitywistyki i filozofii umysłu*, t. 2: *Mózg i jego umysły*, red. W. Dziarnowska, A. Klawiter, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2006, s. 217–219. Por. E.L. Nortjé, E. Terblanche, *Embodiment and Corporeal Knowing in the Poetry of Gabea Baderoon*, „English Studies in Africa” 2016, t. 59, z. 2.

³⁵ Tamże.

³⁶ A. Dziadek, *Projekt...*, dz. cyt., s. 9–17, 19–52.

³⁷ O.M. Freudenberg, *Realizacje światopoglądu pierwotnego*, dz. cyt., s. 187–192. Por. M.L. West, *Indo-European...*, dz. cyt., s. 26–38. Por. analogiczne obserwacje na temat prozy rymowanej w średniowieczu dalej w swej pracy E.R. Curtius (*Literatura...*, dz. cyt., s. 156–159, 160, 399).

³⁸ O.M. Freudenberg, *Realizacje światopoglądu pierwotnego*, dz. cyt., s. 187–192.

³⁹ Ciekawym przypadkiem jest tzw. *pnigos* (gr. πνῖγος), czyli mówienie do utraty tchu jako brawurowy popis recytatorski bazujący na wyliczeniu (i nagromadzeniu metrów) znany komediom greckim, gdzie synafia zachowana jest do finalnej kataleksy. Zob. J. Danielewicz,

nej miary i początek kolejnej. **Ale to przerzutnia jako taka jest tym, co ustanawia różnicę.** Nie można bowiem jednocześnie iść i nie iść (zatrzymać się) ani iść jednocześnie jednym i zarazem innym tempem, a tym bardziej poruszać się w danym i przeciwnym mu kierunku.

Taka jest istota *inarcatury* według Giorgia Agambena, który pisze: „poezja istnieje jedynie w napięciu i różnicy [...] pomiędzy dźwiękiem i znaczeniem, pomiędzy sferą semiotyczną i semantyczną”⁴⁰. To koniec wersu, jego klauzula, gdzie mieści się *caesura*, definiuje wers⁴¹, o którym w ogólności nie można zresztą niczego więcej powiedzieć na pewno niż to, że istnieje pomiędzy dwiema definiującymi go pauzami⁴². Tymczasem mechanizm fundujący przerzutnię pokazuje, że linijka wiersza nie musi być tożsama z frazą składniową, że można zakończyć wers, nie wypowiadając ostatniego słowa – wypchnąć je, oddzielić od macierzystego kontekstu⁴³.

Przerzutnia – konstatuje w swej *Theory of Lyric* Culler – sugeruje czytelnikowi, by potraktował każdą z linijek, jak gdyby była tam grupa wyrazów połączona wspólnym oddechem oraz przerwa (*break*), jednakże w kłopotliwy sposób izoluje jednocześnie pojedyncze słowo danej linijki od pierwszego fragmentu [w poprzedzającym wersie], do którego ono należy⁴⁴.

Taniec, ruch kołowy będący mnemoniczną podstawą wiersza, oznacza ruch słowa płynącego z kolejnymi wersami-periodami aż do końca strofy, po której następuje antystrofa – zmiana kierunku ruchu, ruch przeciwny (gr. στροφή oznacza „odwracać, zginać, skręcać”)⁴⁵. Tym właśnie się różni *stichos* i *versus*, czyli grecki i średniowieczny łaciński wiersz, że ten pierwszy jest jeszcze „stąpieniem”, podczas gdy łacińskie pojęcie wiersz (*versus*)⁴⁶ wywodzi się od czasownika *verto, vertere*,

Z warsztatu komediopisarzy. Katalog potraw u Anaksandridesa, w: *Thaleia. Humor w antyku. Księga pamiątkowa Janinie Ławińskiej-Tyszkowskiej w siedemdziesiątą rocznicę urodzin przez przyjaciół, kolegów i uczniów ofiarowana*, red. G. Malinowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004, s. 62.

⁴⁰ G. Agamben, *The End of the Poem*, w: tegoż, *The End of the Poem. Studies in Poetics*, przeł. D. Heller-Roazen, Stanford University Press, Stanford, CA 1999, s. 109.

⁴¹ Tamże, s. 111. Por. W. Watkin, *Enjambment*, w: *The Agamben Dictionary*, red. A. Murray, J. Whyte, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011, s. 62–63.

⁴² A. Kulawik, *Wersologia*, dz. cyt., s. 55–57.

⁴³ D. Attridge, *Moving Words. Forms in English*, Oxford University Press, Oxford 2015, s. 37.

⁴⁴ J. Culler, *Theory of Lyric*, Harvard University Press, Cambridge, MA – London 2015, s. 163.

⁴⁵ O.M. Freudenberg, *Realizacje światopoglądu pierwotnego*, dz. cyt.; T.V.F. Brogan, *Versification*, w: *The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, red. A. Preminger, T.V.F. Brogan, F.J. Warnke, O.B. Hardison, Jr., E. Miner, Princeton University Press, Princeton, NJ 1993, s. 1354. Por. M.L. Gasparov, *A History of European Versification*, przeł. G.S. Smith, M. Tarlinskaja, red. G.S. Smith, L. Holford-Strevens, Oxford University Press, Oxford 1996, s. 1.

⁴⁶ Zauważmy, że dla Horacego pisane przezeń utwory nie były wierszami (w tym sensie, w jakim są one dla nas), ale na przykład odami czy pieśniami (łac. *carmen*) i tak też były określane w jego „manifestie poetyckim”, *Liście do Pizonów*, gdzie słowo „wers” (*versus*, tj. linijka, wers) pojawia się jedynie dwa razy, a *carmen* – kilkanaście. Por. Horacy, *Dzieła wszystkie. Pie-*

który oznacza tyle, co „kręcić się”, „obracać się”, i jest etymologicznie związane z czynnością prowadzenia pługą przez orającego ziemię rolnika, który po zaoraniu danego fragmentu zmieniał (*strophē*) kierunek płużenia i rozpoczynał dalej w stronę przeciwną. Stąd też jedną z archaicznych konceptualizacji sztuki poetyckiej, na jakie powołuje się West w swojej fundamentalnej pracy *Indo-European Poetry and Myth*⁴⁷, jest statek. Przywołuje on choćby takie przykłady z *Rigwedy*: „come in the ship of our mindings/songs **to reach the opposite shore**” czy „I set my eloquence going: I drive it forwards like **a ship on the river with my song**”⁴⁸.

Synafia (ciągłość) wiersza płynie ponad jego „podziałami” na periody, *metra* i stopy tak, jak grecka triera płynie przez morze „czerwone jak wino”⁴⁹ lub jak Grecy, idąc, śpiewają *komodia*, z których powstała komedia⁵⁰, *hymenaie*, czyli pieśni melorecytowane wówczas, gdy przeprowadzają pannę młodą do nowego domu, albo *prosodion* śpiewany podczas procesji religijnych⁵¹. Wiersz późniejszy – taki, jaki my znamy – obraca się niczym pług⁵². Ten szereg przejść od mentalności oralnej ku piśmiennej i typograficznej zaczyna się gdzieś między Homerem lub Safoną a poetami późniejszymi (czyli między Antykiem a wiekami średnimi): na pewno średniowiecznymi, lecz pewnie i Wergiliuszem czy Horacym (tj. między kulturą grecką a rzymską)⁵³, później zaś ugruntowuje kolejno „pomiędzy” poetą piętnastowiecznym a szesnastowiecznym, aby wreszcie – poprzez poezję romantyczną – dojść do wieku XX, będącego momentem (a właściwie ciągiem takich momentów) fundującym przerzutnię, jaką dziś znamy.

śni – pieśń wieku – jamby – gawędy – listy – sztuka poetycka, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył A. Lam, wyd. 2, zmienione, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.

⁴⁷ M.L. West, *Indo-European...*, dz. cyt., s. 40–43.

⁴⁸ Tamże, s. 40 i 41. Oba podkr. moje – A.S.M.

⁴⁹ Z. Herbert, *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, oprac. edytor-skie R. Krynicki, wyd. 1 (dodruk), Wydawnictwo a5, Kraków 2008, s. 629.

⁵⁰ Ten ruch, który leży u podłoża poezji lirycznej i epickiej, był również istotną częścią greckiej sztuki dramatycznej. Zob. O. Taplin, *Tragedia grecka w działaniu*, przeł. A. Wojtasik, Wydawnictwo Homini, Kraków 2004, s. 13–22, 57–64.

⁵¹ M.L. West, *Muzyka...*, dz. cyt., s. 35.

⁵² „Niechybnym myśli kołowrotem” określa pisanie poezji F.K. Dmochowski (1788). Tenże, *Sztuka rymotwórcza*, TAIWPN Universitas, Kraków 2002, s. 15. Fryderyk Schiller, charakteryzując szaleństwo jednego z bohaterów *Zbójców*, napisze: „Mózg mu się **w kółko obraca**; może robi wiersze”. Tenże, *Zbójcy*, przeł. M. Budzyński, oprac. E. Zarych, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2002, s. 24.

⁵³ Piękną egzegezę przerzutni u Horacego (oda z Ksiąg Pierwszych XXXV: *O diva, gratum quae regis Antium*) daje w swej pracy Ellen Oliensis. Taż, *Horace and the Rhetoric of Authority*, Cambridge University Press, Cambridge – New York – Melbourne 1998, s. 112. Polski przekład tekstu ody pióra J. Zawirskiego daleki jest od formy (zapisu?) oryginału. Zob. Horacy, *Wybór poezji*, oprac. J. Królikowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław itd. 1971, s. 51–53. Rzeczony fragment na stronie 53. Andrzej Wójcik podaje, że u Horacego występuje i międzywersowa synafia (czyli ścisłe połączenie metryczne wersów), i przerzutnia. Tenże, *Talent i sztuka: rzecz o poezji Horacego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986, s. 132.

Safona

Poniższy wycinek przypisywany Safonie znany jako *Pieśń o północy* (*Midnight Poem*) lub jako *fragment 168 B* to jeden z częściej współcześnie komentowanych spośród ocalałych od zapomnienia „skrawków”⁵⁴ greckiej poezji lirycznej:

δέδυκε μὲν ἅ σελάαννα
καὶ Πληΐαδες, μέσαι δὲ
νύκτες, παρὰ δ' ἔρχεται ὥρα,
ἔγω δὲ μόνα κατεύδω⁵⁵,

brzmiący w poetyckim, nieekwiwalentnym strukturalnie, przekładzie angielskim następująco:

The sinking moon has left the sky,
The Pleiades have also gone.
Midnight comes – and goes, the hours fly
And solitary still, I lie⁵⁶,

lub też:

The Moon has left the sky,
Lost is the Pleiads' light;
It is midnight,
And time slips by,
But on my couch (*sic!*) alone I lie⁵⁷.

Oryginał, jaki cytuje w swej pracy autor *The Dance of the Muses. The Choral Theory and Ancient Greek Poetics*, znamy dzięki Hefajstionowi, żyjącemu w II wieku przed naszą erą, a zatem kilkaset lat po skomponowaniu tekstu⁵⁸. Wiersz jest skomponowany hagesichorejem – jedną z miar eolskich, czyli archaicznych metrów typu logeajdyckiego (złożonego), w którym przeciwnie do większości iloczasowych wierszy greckich nie dopuszczano zamiany głosek krótkich na długą (i odwrotnie),

⁵⁴ Więcej informacji na temat rekonstrukcji zachowanych fragmentów greckiej liryki, wraz z ilustracjami, zawiera praca M.L. Westa, *Analecta musica*, „Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik” 1992, nr 92, s. 1–2.

⁵⁵ A.P. David, *The Dance of the Muses*, dz. cyt., s. 258.

⁵⁶ A. Loukaki, *Sappho. Light and the Sacred Cosmologies of the Human Body*, w: tegoż, *The Geographical Unconscious*, Routledge, New York 2014, s. 74. Por. wersję zamieszczoną w: D.R. Altschuler, F.J. Ballester, *The Women of the Moon. Tales of Science, Love, Sorrow, and Courage*, Oxford University Press, Oxford 2019, s. 42.

⁵⁷ Przekład J.A. Symonds (1883), <https://www.sacred-texts.com/cla/usappho/sph49.htm> (dostęp: 23.08.2019).

⁵⁸ P. Reiner, D. Kovacs, David, *ΔΕΔΥΚΕ ΜΕΝ Α ΣΕΛΑΑΝΝΑ. The Pleiades in Mid-Heaven (PMG Frag. Adesp. 976 = Sappho Fr. 168 B Voigt)*, „Mnemosyne” 1993, t. 46, z. 2, s. 149. Jak podają badacze zajmujący się komputerową analizą zjawisk astronomicznych, mogło to być najpewniej w roku 570 p.n.e. M. Cuntz, L. Gurdemir, M. George, *Seasonal Dating of Sappho's Midnight Poem Revisited*, „Journal of Astronomical History and Heritage” 2016, s. 21.

a zarazem jedną z bardziej wyrafinowanych miar liryki greckiej⁵⁹. Jak pamiętamy z jego własnego wiersza, Horacego unieśmiertelniło nie co innego, lecz to, że „*princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*”⁶⁰. W cytowanej przez Davida transmisji liryk Safony ma on cztery wersy ósmiosylabowe (choć Grecy mówiliby zapewne o metrach, periodach i stopach). Niemniej znając reguły greckiej metryki i prozodii⁶¹, można recytować go zgodnie z iloczynowym charakterem tej poezji, a nawet zrekonstruować jego muzyczny kształt, by wykonać ten tekst tak, jak najprawdopodobniej mógł on brzmieć⁶².

Jednak nawet w sytuacji gdy założymy, iż zapisany wyżej fragment (właśnie: fragment czy całość?) śpiewany przy akompaniamencie instrumentu przez ludzi, dla których wynalazek pisma był wciąż czymś relatywnie nowym⁶³, oraz przyjmujemy, że jest to w istocie liryk Safony, i że nie uległ on – tutaj konieczne jest kolejne założenie, że „oryginał” istniał jako coś więcej niż matryca albo pierwotna improwizacja podlegająca prawu wariabilności⁶⁴ – w jakikolwiek sposób zniekształceniu czy zmąceniu na przestrzeni około trzystu lat (ani przez następne kilkanaście wieków), to wciąż nie możemy powiedzieć nic pewnego ani o rzeczywistym zaistnieniu w pieśni przerzutni w klauzuli pierwszego „σελάννα / καὶ Πληϊάδεσ” i drugiego wersu „μέσαι δὲ / νύκτεσ”, co zresztą jest w zasadzie sprzeczne z ideą kompozycji pieśniowej i wywraca „do góry nogami” zapis linijkowy, ani tym bardziej o jej rzeczywistej funkcji, wykonaniu i recepcji. Po prostu trudno jest orzec, dlaczego w utworze przeznaczonym do inkantacji w pewnej specyficznej manierze melorecytacyjnej (z właściwą jej intonacją⁶⁵), jaką jest grecka poezja, w której poeta „oprócz dostosowania sylab do pozycji [musi] włączyć zdania w obszerniejszą strukturę periodów i strof”, przy czym „nie jest rzeczą konieczną, aby jednostki syntaktyczne zbiegały się z metrycznymi, choć dzieje się tak często, i istnieje wyraźna skłonność, by unikać poważnych rozbieżności pomiędzy strukturami słownymi i metrycznymi”⁶⁶, taka nietypowa forma organizacji jak nagromadzenie *enjambments* miałyby wystąpić oraz – co ważniejsze – czemu miałyby służyć, skoro:

[...] w lesbijskich utworach stroficznych pauza prozodyczna nie jest równoznaczna z przzerwaniem rytmu, który *de facto* ustaje dopiero z końcem strofki. [...] synafia rytmiczna przekracza [w tym przypadku – A.S.M.] bariery pauz⁶⁷,

⁵⁹ M.L. West, *Wprowadzenie...*, dz. cyt., s. 16; tenże, *Muzyka...*, dz. cyt., s. 164.

⁶⁰ Quintus Horatius Flaccus, *Carmen XXX*, w: *Quinti Horatii Flacci opera omnia*, Whittaker, London 1853, s. 216; tłum. polskie: Horacy, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 137.

⁶¹ M.L. West, *Wprowadzenie...*, dz. cyt., s. 24–25.

⁶² M.L. West, *Muzyka...*, s. 165 i nast.

⁶³ Jeszcze dla Platona pismo było czymś z gruntu obcym. Zob. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność*, dz. cyt., s. 114–117.

⁶⁴ Zob. K. Zieliński, *Słońce w rozpacz. Liryka miłosna Safony w aspekcie oralności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 33–38.

⁶⁵ M.L. West, *Muzyka...*, dz. cyt., s. 53–61.

⁶⁶ Oba wymyki za: M.L. West, *Wprowadzenie...*, dz. cyt., s. 28.

⁶⁷ J. Danielewicz, *Z warsztatu komediopisarzy*, dz. cyt., s. 69. Por. R. Ramsey, *Synaphea and Enjambment*, w: tegoż, *Aeschylus as Oral Performance. Rhythm, Structure, and Meaning in the “Persians”*, Newcastle, Australia 2015, s. 679–681 [komputeropis, <https://nova.newca->

co jest przeciwne sytuacji obecnej⁶⁸, gdy metr jest podporządkowany arbitralnej segmentacji wierszowej. Czyniłoby to recytację poezji Safony podobną do wierszy Franka O'Hary, tyle jedynie, że w wyniku zastosowania krótszych wersów byłaby ona, poprzez kondensację znaków prozodyjnego podziału, bardziej „rwana”:

Wszystko jest w wierszach, ale mimo ryzyka, że będę brzmiał jak biedaczysko Allen Ginsberg dla bogaczy, piszę do ciebie, bo właśnie się dowiedziałem, że jeden z kolegów poetów uważa, iż mój wiersz nie daje się uchwycić za jednym czytaniem, że sam też nie wiedziałem o co mi chodzi⁶⁹.

Tymczasem bowiem wersyfikacja, kształt wiersza jest pochodną nie tylko języka, jego prozodii, składni i leksyki, lecz przede wszystkim wynika z całokształtu danej kultury⁷⁰ oraz z tego, jak uformowana jest w danym miejscu i czasie ludzka psychika i percepcja.

Nie ma powodów – zauważa Reuven Tsur – aby przypuszczać, że poetyckie upodobania i reakcje na poezję „współczesnych poetów” były w jakiejś mierze bardziej jednorodne niż ludzi żyjących dziś. Po drugie: „szeroko zakrojona analiza ilościowa obserwowalnych faktów” może ujawnić tylko to, co poeta napisał, nie zaś to, jak jego współcześni reagovali na to⁷¹.

Tym bardziej nie możemy zakładać, iż ludzie żyjący dwa i pół tysiąca lat temu odbierali wiersze tak, jak to się nam zdarza – zwłaszcza że jeszcze kilkadziesiąt lat temu to, co dziś w wierszu wydaje się zupełnie naturalne, traktowane było jako swego rodzaju kuriozum: czytając wiersze Safony, Stezychora jak też *Rozmowę mistrza Polikarpa czy Lament świętokrzyski*, nie „przenosimy się” mentalnie (percepcyjnie) do antycznej Grecji (gdzie wykonywano poezję przy wtórze formingi), za pulpit średniowiecznego *studium generale* tudzież w sytuację odbioru średniowiecznego misterium pasyjnego, a jedynie projektujemy nasze własne, dwudziestowieczne, typograficzne przyzwyczajenia i konwencje związane z lekturą zapisanego w papierowej książce tekstu, jakich nas nauczono i do jakich przywykliśmy. Im głębiej w historię, tym oczywiście tych założeń więcej⁷².

stle.edu.au/vital/access/services/Download/uon:22629/ATTACHMENT02?view=true (dostęp: 21.01.2020)].

⁶⁸ A. Kulawik, *Istota wierszowej organizacji tekstu*, w: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, red. T. Weiss, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 55.

⁶⁹ F. O'Hara, *Personizm*, przeł. P. Sommer, „Literatura na Świecie” 1986, nr 7, s. 43.

⁷⁰ Por. L. Pyszczółowska, *Forma wierszowa jako element kultury*, w: tejsze, *Wiersz – styl – poetyka. Studia wybrane*, TAIWPN Universitas, Kraków 2002, s. 6–14; M. Gronas, *Why Did Free Verse Catch On in the West, but not in Russia? On the Social Uses of Memorized Poetry*, „Toronto Slavic Quarterly” 2010, nr 33, s. 168–214.

⁷¹ R. Tsur, *What Can We Know about the Mediaeval Reader's Response to Rhyme?*, w: *Polyphonie pour Ivan Fonagy*, red. J. Perrot, Harmattan, Paris 1997, s. 467.

⁷² Jak notuje Aleksandra Kremer: „Filologia z zasady bazuje na tekstach pisanych, a kanoniczny materiał dla jej analiz siłą rzeczy stanowią utwory, których oryginalnych realizacji głosowych nie znamy i nie poznamy”. Taż, *Głośna poezja. Uważne słuchanie w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 104. Por. G. Bornstein, *Jak czytać...*, dz. cyt., s. 36.

Przyjrzyjmy się zatem raz jeszcze tekstowi pieśni (to swoisty oksymoron – lecz jedynie pozorny), tym razem w polskim przekładzie oddającym dość wiernie leksykalny i składniowy układ tekstu greckiego, jak też jego transmisję (formę zapisu)⁷³:

Zgaś już księżyc
i Plejady; nadchodzi środek
nocy, mijają godziny,
Ja samotna zasypiam.

Niezgodność podziału składniowego i wierszowego dotyczy aż trzech z czterech wersów. W pierwszym jest to przerzutnia, w drugim składniowy podział wersu i przerzutnia, a w trzecim znów składniowy podział wersu. Jedynie ostania linijka jest składniowo kompletna. O dziwo, postać podobną ma wiele wersów Safony⁷⁴, choć trudno byłoby zakładać, iż bliska czasom archaicznym poezja liryczna powstająca w tradycji ustnej preferowała takie ukształtowanie ponad podział wynikający z następstwa syntaksy, skoro cytowany już West wyraźnie zaznacza, iż metry pokrywały się ze składnią, podając gdzie indziej, że w elegii (zatem również w dystychu elegijnym) strofki przerzutniowe stanowiły od mniej niż 2 procent do około 11,7 procent⁷⁵.

Zapis, późniejszy przecież od samego tekstu – być może w ogóle mu obcy – i nasza głęboko umotywowana poznawczo czytelnicza skłonność do traktowania tej poezji na wzór znanej nam z codziennego doświadczenia twórczości piszących poetów współczesnych sprawia, że to, co zostało wpisane w wersy – a co nie jest wersowe, lecz metryczne – staje się dla nas wersami. Tymczasem wszystko wskazuje na to, że poetki i poeci żyjący w zamierzchłej przeszłości tworzyli swoje utwory, przyjmując zupełnie inne założenia, bliższe temu, jak pojmujemy muzykę. Myśleli oni z jednej strony mikroelementami takimi jak formuły słowne i właściwe im układy metryczne, ale z drugiej strony, to znaczy w skali makrostruktur, układali w ten sposób powstałe jednostki jedną za drugą, co można sobie wyobrazić poprzez analogię do *Bolera* Maurice'a Ravela, w którym temat płynie poprzez kolejne takty niemalże w nieskończoność. Cechą poezji i muzyki antycznej (tak naprawdę to właściwe to samo, choć wiemy, że była ona melorecytowana i śpiewana) jest dominacja addytywności (dokładanie kolejnych elementów niczym klocków) nad dywizyjnością (dzieleniem na frazy, takty lub wersy), co jest zresztą typowe dla mentalności oralnej⁷⁶. W dawnej prozie „rym nie stoi na końcu zdania, ale w jego

⁷³ Notabene Alex Cole zaznacza, iż problemem współczesnych edycji tekstów należących do greckiej klasyki jest **brak wiedzy o przerwach i nieciągłościach synafii**, a w konsekwencji absencja dających się jednoznacznie określić przerw w synafii sygnalizujących koniec jednej jednostki prozodyjnej i początek drugiej. Zob. A.T. Cole, *Synapheia*, dz. cyt., s. 1260.

⁷⁴ M.L. West, *Greek Lyric Poetry*, przeł. M.L. West, Oxford University Press, Oxford – New York 2008, s. xiii, s. 36–37.

⁷⁵ M.L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, De Gruyter, Berlin – New York 1974, s. 116.

⁷⁶ M.L. West, *Muzyka...*, dz. cyt., s. 149. Por. tamże, s. 152 (przyt. 15) i 153 oraz w A.M.B. Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, University of California Press, Berkeley itd. 2005, s. 180.

środku, ale w środku między dwiema antytetycznymi częściami zdania, kolonem i antykolonem⁷⁷, a zatem nie dzieli, lecz łączy (wręcz spaja): grecki *period* (etymologicznie „obchodzenie w koło”) jest językowym odpowiednikiem wędrówki po okręgu, krążenia⁷⁸. Podobnie w poezji, o której trzeba także myśleć jako o czymś ponadwersowym – czymś nieustannie cyrkulującym we fluktuacji metrum.

Wiemy doskonale, dlaczego iloczasowa poezja grecka nie znała rymu – nie był on po prostu potrzebny, ponieważ wewnętrzna organizacja metryczna wiersza była na tyle idiomatyczna, że nie było potrzeby uwydatniania jego zakończeń poprzez klauzulową eufonię. Kształt metryczny był tak wyrazisty i płynny zarazem, że stanowił rozpoznawalny schemat sam w sobie⁷⁹, lecz jednocześnie pozwalał poezji płynąć ponad tym, co nazywamy dziś wersami. Metr grecki stanowił jednostkę kompozycji i był na tyle mocną strukturą, że mógł wpływać na charakterystykę słów: zmieniać ich długość sylab, ściągać je lub rozbijać (rozwiązywać) czy też modyfikować prozodię wyrazową lub międzywyrazową poprzez takie zjawiska jak elizja, *correptio*, synekforeza (i inne)⁸⁰ po to, by ów kształt zachować, lub – mówiąc innymi słowy – dopasować język do swego arbitralnego kształtu. W odwrotnej sytuacji dostosowywano zresztą metr do leksyki, czego świadectwem są między innymi kataleksa i hiperkataleksa⁸¹, dowodzące jednocześnie – jak i wymiennosc długich i krótkich elementów – iż metr iloczasowy jako taki był swego rodzaju mentalno-behawioralnym wzorcem reprodukcji, a nie matrycą służącą odbijaniu identycznych kopii, i tak właśnie był reprodukowany⁸². A zatem gdyby wiersz Safony zapisać w sposób ciągły (prozatorski), poniekąd zarazem lepiej oddający kulturowe realia oratury, w której komunikacja werbalna posiadała aspekt temporalny, ale nie przestrzenny – nic by on ze swej metryczności nie tracił. Straciłby jednak wszystkie przerzutnie. Jak pamiętamy, pauza metryczna w zakończeniu periodu nie musiała być rzeczywistą pauzą respiracyjną, sam zaś period mógł liczyć równie dobrze kilka lub kilkanaście (np. czterdzieści) sylab opierających się nie na rytmie sylab akcentowanych i nieakcentowanych, ale na muzycznej wysokości i iloczasiu⁸³. W takiej sytuacji

⁷⁷ O.M. Freudenberg, *Realizacje światopoglądu pierwotnego*, dz. cyt., s. 190.

⁷⁸ Tamże.

⁷⁹ W heksametrze daktylicznym każdy daktyl może zostać zamieniony na spondej i w konsekwencji ulega zmianie rozpiętość sylabiczna wersu: od 12 do 17, ale zawsze 24 mory. Im więcej spondei (mniej sylab), tym bardziej powolne, dostojne brzmienie, natomiast większa liczba daktyli sprawia wrażenie lekkości i ruchliwości, co utalentowani poeci potrafili powiązać z aktualną treścią tekstu, np.: 12 sylab: „olli respondit rex Albai Longai” (Ennius, *Annales*: dostojeństwo sędziwego króla miasta), 13 sylab: „illi inter sese magna vi braccia tollunt” (Wergiliusz, *Eneida*: cyklopi przy pracy), czy wręcz 17 sylab: „quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum” (Wergiliusz, *Eneida*: rytm konia w galopie). O plastyczności i wielokształtności tego metrum pisze obszernie choćby J. Danielewicz, *Semantyczne funkcje form metrycznych w poezji antycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1983, t. 73, z. 1.

⁸⁰ M.L. West, *Wprowadzenie...*, dz. cyt., s. 24–26, 33–37.

⁸¹ Tamże, s. 24.

⁸² Por. G.B. Cooper, *Mysterious Music. Rhythm and Free Verse*, Stanford University Press, Stanford 1998, s. 17–18.

⁸³ M.L. West, *Muzyka...*, dz. cyt., s. 20–22.

pauza końcowa – raz pojawiająca się, raz nie – nie byłaby zbyt czytelnym znakiem demarkującym koniec segmentu.

Takim znakiem było zakończenie metrum, które posiadając skodyfikowane typy zamykających sekwencji sylabicznych (*u-ux* lub *u-x*)⁸⁴, było dla wrażliwego słuchu muzycznego ówczesnych odbiorców zapewne tak oczywiste jak dla nas kropka na końcu zdania.

Nie oznacza to oczywiście, że pauza na końcu wersu iloczynowego koniecznie nie występuje, albowiem – jak zauważa Roland J. Blankenborg – wykonanie *Iliady* czy *Odysei* byłoby absolutnie niemożliwe bez regularnych przerw⁸⁵. Jednocześnie również homeryckich poematów dotyczą generalne wątpliwości stawiające pod znakiem zapytania możliwość zaistnienia przerzutni, choć ponoć są tam zdecydowanie liczniejsze, niż gdzie indziej w owej poezji, a już na pewno w poezji lirycznej: późny zapis (najprawdopodobniej kilkaset, może tysiąc lat od powstania pierwszych wersji), prawdopodobny brak autora i oryginału, wielość i wariabilność transmisji ustnych istniejących w tym samym czasie⁸⁶, płynność samej techniki kompozycji oraz brak przerzutni we wcześniejszych i późniejszych pieśniach epickich, a przede wszystkim świadomość odmienna od tej, w której przerzutnia się wykształciła.

Zarazem jeśli przyjąć za pewnik to, co logicznie wynika z obserwacji Freudenberg, Taplina, Westa, Davida oraz innych, to znaczy, że poezja grecka – poezja epicka, liryczna i dramatyczna – z natury była nie tylko recytowana i śpiewana, ale również tańczona, należałoby się zmierzyć z trudnościami, które w zasadzie wykluczają istnienie funkcjonalnej przerzutni międzywersowej. Oczywiście nie należy utożsamiać pauzy metrycznej czy wierszowej (systemowej) z realną, fizyczną przerwą. Nie może być natomiast mowy o zaistnieniu tej pierwszej bez faktycznej możliwości wystąpienia rzeczywistego fizykalnego zjawiska, w sztuce bowiem to, co doświadczalne, zawsze poprzedza konceptualne.

Od ruchu do znaczenia

A zatem, jak zauważył Agamben, wers bez przerzutni – czyli zawierający jedynie potencjalność tejże – nazwać można „wersem o przerzutni zero”⁸⁷. Ta potencjalność może zaktualizować się jako przerzutnia lub nie, a zależy to nie tylko od decyzji twórcy, lecz również od interpretacyjnej (lekturowej) decyzji czytelnika (czy szerzej: odbiorcy). Finalny produkt jest owocem synergii, swoistym **podwojonym gestem** (autora i czytelnika). I niekoniecznie musi on być w stu procentach zgodny:

⁸⁴ Tamże, s. 20, 27.

⁸⁵ R.J. Blankenborg, *Audiable Punctuation. Performative Pause in Homer Prosody*, The Center for Hellenic Studies of Harvard University, Washington DC 2020, s. 9. West zauważa, że w odmianie recytacyjnej zawsze stosowano pauzy, w śpiewanej – często. Tenże, *Muzyka...*, dz. cyt., s. 154.

⁸⁶ Por. reprodukcję najwcześniejszego fragmentu *Odysei*: trzy linijki reprezentujące odmienną od znanego nam kanonu wariację z dwudziestej księgi eposu (ok. 285–250 r. p.n.e.; odkryty w 1909 r.) oraz informacje na jego temat na stronie Metropolitan Museum of Art, New York, <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/09.182.50/> (dostęp: 23.08.2017).

⁸⁷ G. Agamben, *Idea prozy*, w: tegoż, *Idea prozy*, przeł. i postł. opatr. E. Górniak-Morgan, komentarz A. Serafin, Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2018, s. 23.

bywa, że twórcy umieszczają w wierszach przerzutnie, jakich później ich czytelnicy tam nie znajdują; bądź tak, że coś, co przerzutnią *de facto* nie jest, zostaje jako takie zaklasyfikowane w wyniku błędnej (?) decyzji odbiorcy. W tym momencie ów „wers o przerzutni zero” nabiera realnego kształtu. Nie oznacza to jednak, jakoby był to zawsze kształt tożsamy. Jak pisałem we wstępie do niniejszego rozdziału, rozsądne wydaje się wyróżnienie przynajmniej trzech rodzajów przerzutni (czyli właściwie, wraz z Agambenowską, czterech):

- a) przerzutnia zero;
- b) przerzutnia kinetyczna typu 1 (recytacyjna lub typograficzna);
- c) przerzutnia kinetyczna typu 2 (percepcyjna);
- d) przerzutnia semantyczna (właściwa, pełna, ikoniczna),

przy czym przerzutnię kinetyczną typu typograficznego uznaję raczej za coś, co powinno być przedmiotem edytorstwa niż wiedzą z zakresu twórczości literackiej *sensu stricto*. Jest to bowiem taka sytuacja, gdy „wystąpienie” *inarcatury* nie daje się w żaden zasadny sposób powiązać z decyzją twórczą, lecz wskazuje raczej na to, iż jest ona wynikiem działania innych tekstotwórczych *energii* – decyzji edytora, kopisty lub choćby prozaicznego braku miejsca na arkuszu druku.

Możemy zasadnie przypuszczać, że liryk Safony prezentowany wcześniej nie został zapisany w postaci następującej:

Zgasł już księżyc i Plejady; nadchodzi środek nocy,
Mijają godziny. Ja samotna zasypiam,

ponieważ metr użyty w oryginale ma postać $x - u u - u - - / x - u u - u - -$ *etc.*, czyli:

δέδυκε μὲν ἂ σελάννα | καὶ Πληΐάδες, μέσαι δὲ | νόκτες, παρὰ δ' ἔρχετ' ὄρα, | ἔγω δὲ μόνα
ατεύδω.

Nie oznacza to, jak starałem się pokazać, by na końcu każdego metru kończył się wers (tak jak my to sobie konceptualizujemy w naszej typograficznej świadomości)⁸⁸. Dlatego jeśli już musimy mówić tutaj (i w innych podobnych przypadkach) o przerzutniach, to sensownym wydaje się operowanie pojęciem przerzutni kinetycznej jako czymś, co tekstualnie istnieje, ale nie było zamierzeniem twórcy – a jeśli nawet było, to niekoniecznie miało stanowić element warunkujący semantykę tekstu wiersza. Dobrze koresponduje z tym uwaga Arystotelesa zawarta w *Retoryce*: „granice wszystkim rzeczom wyznacza przecież liczba, a tą liczbą dla formy językowej jest właśnie rytm, podczas gdy **miary wierszowe są tylko jego odcinkami**”⁸⁹. Rytm – przypomnijmy – wywodzi się najpewniej od greckiego *ῥέω* (*rhéō*), to jest „płynę”⁹⁰.

Jak notował kiedyś piszący o poezji greckiej Jerzy Danielewicz:

⁸⁸ Por. M.L. West, *Wprowadzenie...*, dz. cyt., s. 79–80.

⁸⁹ Arystoteles, *Retoryka*, w: tegoż, *Retoryka. Poetyka*, przeł., wstęp i komentarz H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław itd. 1988, s. 254–255.

⁹⁰ Por. A. Dziadek, *Projekt...*, dz. cyt., s. 31.

[...] w typowym dla starożytności odbiorze słuchowym (mam tu na myśli nie tylko publiczne wykonywanie utworów, ale i głośne odtwarzanie tekstu w prywatnej lekturze) [...] zmniejszał[ą się] ważność graficznie wyrażonego podziału na wersy, zwłaszcza tam, gdzie w obrębie systemu panowała zasada synafii (zjawisko częste w strofach dramatu greckiego i liryki). W tych warunkach większą wagę zyskiwał **podział na periody i przede wszystkim strofy**, które wyróżniały się głównie konstrukcją ostatniego swego członu (charakterystyczna klauzula, nieco odmienny rytm, zmiana długości metrum i pauza osiągnięta dzięki zastosowaniu kataleksy⁹¹).

Pojawienie się (emergencja) przerzutni byłoby zatem procesem wynikającym po pierwsze z konieczności dostosowania sposobu prezentacji poezji antycznej do znanych współczesnemu odbiorcy konwencji typograficznych, następnie zaś nadbudowania na nim pewnych schematów myślowych związanych z percepcją poezji, jakie są właściwością umysłu współczesnego. Brak przerzutni (czy raczej jej potencjalność) zostaje poprzez – jak by się zdawało – czysto techniczny zabieg zaktualizowany: najpierw do pewnego typu zachowania (ruchu, percepcji) jedynie. Kolejnym etapem może być (choć nie musi) umysłowa operacja semantyzacji.

Inaczej rzecz się ma w cytowanym już wierszu O'Hary, gdzie podział na wersy jest oczywiście autonomiczną decyzją poety, ale poszczególnym przerzutniom nie jesteśmy w stanie wciąż przypisać samodzielnej wartości znakowej. Znaczą one na wyższym poziomie organizacji – jako znak sposobu mówienia i zarazem wyraz stosunku do pewnych wersyfikacyjnych konwencji (tok przerzutniowy jako element charakterystyki podmiotu)⁹². Frazy: „będę brzmiał jak/ biedaczysko Allen Ginsberg” czy „bo właśnie/ się dowiedziałem”, nie zmieniają swej semantyki poprzez przerzutniowe dopełnienie, a przerzutnie raczej organizują naszą percepcję wiersza (sposób jego wykonania).

Inaczej dzieje się choćby w przypadku poniższego fragmentu z wiersza Krynickiego, gdzie czytamy:

[.....] Nie jesteś
szczęśliwy,
bowiem czego nie masz,
tego nie pożądasz, bowiem czego nie masz
ocal
choć
w rozłące⁹³.

Tutaj przerzutnie istnieją na kilka sposobów. Po pierwsze, co oczywiste, we fragmencie: „Nie jesteś/ szczęśliwy” mamy do czynienia z oczywistym dopełnieniem treści wersu poprzednika i ze zmianą znaczenia poprzez akumulację semantyczną postępującą wraz z rozwojem lektury. Po drugie: rozbitcie wypowiedzenia

⁹¹ J. Danielewicz, *Semantyczne funkcje...*, dz. cyt., s. 133–134.

⁹² Por. uwagi Lucylli Pszczołowskiej w pracy: *Przyczynek do opisu współczesnej wersyfikacji polskiej*, „Teksty” 1975, nr 1, s. 26–32.

⁹³ R. Krynicki, *** [„ominać siebie jak miasto...”], w: tegoż, *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2015, s. 30–31.

na pojedyncze, wyodrębnione do osobnych wersolinii leksemy stanowi sposób organizacji lektury (przerzutnia kinetyczna) mogący zarazem stanowić element charakterystyki podmiotu literackiego (przerzutnia właściwa). Wreszcie, w końcowych wersach wyimka widzimy typowo semantyczną przerzutnię połączoną z liniijką pustą i stanowiącą tu prozodyczny ekwiwalent znaczeniowy opisywanej w wierszu rozłąki. Znaczenie nie jest zatem nadawane przez pryzmat całości tekstu, czyli w wyniku integracji treści i formy, lecz pojawia się również punktowo – w danych, jednostkowych momentach samego czytania (a więc oddolnie).

U Świetlickiego z kolei *enjambment* nie tylko zawiesza na ułamek chwili narrację bohatera wiersza, lecz także uwypukla polisemię wynikającą z istnienia dwu symultanicznych, lecz pozornie wykluczających się, obrazów poetyckich działających na zasadzie pojęciowej amalgamacji⁹⁴: spędzania wakacji / spędzania płodu, zatem porównania wakacyjnej egzystencji do procesu spędzania (usuwania) ciąży i – w konsekwencji – do przeciwstawienia negacji samej ciąży (wakacji), jako stanu niepożądanego, archetypicznemu, waloryzowanemu *in plus* okresowi prenatalnemu – stan związany w fantazmatycznym obrazem istniejącej przez narodzinami doskonałej (współ)egzystencji będącej mityczną i archetypiczną symbiozą matki (wakacji) i płodu-dziecka (bohatera wiersza), stanowiący (z racji niemożliwości jego restytucji) jedynie nierealizowalne, podświadome marzenie, czyli postawę przeciwną, afirmatywną. Ruch i znaczenie współistnieją:

Nie chcę się rozpisywać.
Wakacje spędzam
jak płód⁹⁵.

Dostrzegam tu pewną analogię z konstatacjami Stefana Sawickiego, który pisał o *inarcaturach* autora *Pana Tadeusza*, co następuje:

W liryce Mickiewicza widoczne są dwa sposoby funkcjonalnego wykorzystywania przerzutni. Pierwszy starał się przy ich pomocy uwypuklić pewne znaczenia czy też miejsca ważne kompozycyjnie. Drugi wpływał na uzwyklenie toku wiersza samym faktem zacierania granicy rytmicznej w klauzuli. Gdy więc pierwszy pełnił w pewnym sensie funkcję służebną, drugi miał zadanie bardziej samodzielne⁹⁶.

Aby zobaczyć, w czym rzecz, wystarczy taka oto próbka (choć to rzecz jasna nie liryka): „Pan odjeżdżasz tak prędko? Ja Panu na drogę/ dam podarunek mały i także przestrożę”, to jest dystych z monologu Zosi, który zestawzić można z dwuwierszem wypowiedzianym przez Hrabiego: „Niech we krwi wrogów nasze utoną urazy/ Nie będziem się zbójczymi rozpierać żelazy”⁹⁷. Mickiewicz genialnie charakteryzuje tu

⁹⁴ Por. pracę: B. Lewandowska-Tomaszczyk, *Konstruowanie znaczeń i teoria stapiania*, w: *Kognitywizm w poetyce i stylistyce*, red. G. Habrajska, J. Ślósarska, TAIWPN Universitas, Kraków 2006.

⁹⁵ M. Świetlicki, *Oto pointa*, w: tegoż, *Wiersze*, Wydawnictwo EMG, Kraków 2011, s. 445.

⁹⁶ S. Sawicki, *Przerzutnia u Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne” 1945/1955, nr 5, s. 230.

⁹⁷ Oba wyimki za: [A. Mickiewicz], *Pisma Adama Mickiewicza na nowo przejrzone* [i in.], t. 1, Paryż 1844, s. 296 i 297.

dwa pokolenia, dwa typy osobowości, ale również zderza heroiczny, spiżowy ton Hrabiego reprezentujący męską „formę” (*scil. pewien stereotyp kulturowy*) z dykcją młodej kobiety – prozaiczną, niestabilną i płynną, która jest zarazem mową bliska życiu („żywą mową wiersza”⁹⁸) i autentycznym emocjom. We fragmencie „Ja Panu na drogę/ dam podarunek mały [...]” przerzutnia nie tylko modeluje sposób zachowania odbiorcy (dystrybucja uwagi), lecz również opisuje bohaterkę, jej idiolekt.

Dwoista natura współczesnych przerzutni wynika z tego, że niektórym z nich można przypisać własne, autonomiczne niejako znaczenia (np. humor, ironia, poczucie braku itp.), inne zaś mogą być scharakteryzowane raczej jako pewna ogólna dyrektywa interpretacyjna dotycząca sposobu ekspresji podmiotu literackiego, stylu wypowiedzi postaci czy jej emocji (zawieszenie głosu, wahanie, trudne mówienie, podmiot afatyczny, choroba afektywna dwubiegunowa itd.), a jeszcze inne nie znajdują jakiegokolwiek tekstualnego uzasadnienia w treści utworu, lecz zdają się dyrektywą wykonania (lektury), czyli zdają się wpływać na to, jak podczas recepcji tekstu zachować ma się odbiorca – zarządzanie uwagą. Oczywiście mogą się one łączyć, przeplatać i współistnieć, ale łączy je to, że są **umotywowane artystycznie** i taka motywacja może być przez czytelnika odkryta (jak w *Akrobacie* Wisławy Szymborskiej, gdzie jest metonimią ruchu)⁹⁹ lub nadana (jako wynik działania interpretacji będącej twórczym odkrywaniem¹⁰⁰).

Istnieją wreszcie przerzutnie, które nie są w żaden sposób poetycko efektywne, o czym łatwo się przekonać, gdy porównamy poniższy fragment wiersza Williama Carlosa Williamsa:

Widziałem dziewczynę z jedną nogą
przewieszoną przez poręcz balkonu¹⁰¹,

z licznymi przykładami z tekstów dawnych, poematami Homera czy choćby fragmentem autorstwa Safony, który omówiłem wcześniej.

W wierszu Williamsa przerzutnia nie tylko zawiesza na moment poetycką dykcję, wzmagając uwagę czytelnika, lecz także wprowadza efekt zaskoczenia i zawiedzionego oczekiwania, rozładowując napięcie oraz diametralnie modyfikując klimat wiersza i powstający w umyśle odbiorcy poetycki obraz. Tymczasem, jeśli by uznać, że starożytna lesbijska poetka rzeczywiście przerzutnie stosowała, efekt

⁹⁸ Por. A. Kremer, *Filologowie i przyrodnicy. Żywa mowa wiersza a badania eksperymentalne*, w: *Nowa humanistyka. Zajmowanie pozycji, negocjowanie autonomii*, red. P. Czapliński i in., Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2017.

⁹⁹ W. Szymborska, *Akrobata*, w: tejsze, *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2010, s. 152.

¹⁰⁰ Por. R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, wyd. 2, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 5–6.

¹⁰¹ W.C. Williams, *The Right Way*, w: tegoż, *The Collected Poems of William Carlos Williams. Vol. I: 1909–1939*, red. A. Walton Litz, Ch. MacGowan, New Directions Publishing, New York 1992, s. 206. Zob. S. Dolin, *Enjambment and the Erotics of the Gaze in Williams's Poetry*, „American Imago” 1993, t. 50, nr 1 (wiosna).

byłby marny, by nie powiedzieć: żaden. Bo niekompletność frazy ani nie znajduje informacyjnie istotnego dopełnienia w wersie następnym, ani też nie mówi nam nic o bohaterce wiersza, ani nie wpływa na naszą percepcję w sposób dający się umotywić. Rzec można: sztuka dla sztuki. I rzeczywiście. Takich bezsensownych, chwiejnych ontologicznie „przerzutni” jest wiele choćby u Homera czy też u innych dawniejszych twórców. Co więcej, przyjęcie zaprezentowanej tutaj optyki patrzenia na zjawisko niezgodności toku wiersza i składni w utworach antycznych poetów i poetek skłania do postawienia tezy, że – stosowane na zasadzie stylizacji¹⁰² – liczne przerzutnie spotykane czasami w nowożytnej poezji lirycznej, epickiej i dramatycznej, kontynuującej wzorce gatunkowe greckie i rzymskie, stanowią, powielając te wzorce, rodzaj intertekstu na poziomie kompozycji – w istocie są przykładem błędnego odczytania. A zauważyć trzeba, że zanim przerzutnia pojawi się na nowych prawach, częstokroć właśnie jako taki element konotujący przeszłe poetyki jest używana. Tymczasem sami greccy lub rzymscy poeci i teoretycy poezji pojęcia przerzutni jako osobnej kategorii estetycznej w ogóle nie znali. Nie mieli żadnego słowa, by ją opisać¹⁰³; nie mówili o niej (jeśli już, to najpewniej w formie peryfraz). Może to budzić zdziwienie, skoro (jak wiemy) posiadali raczej rozbudowaną meta-poetycką świadomość. Trop jest wszakże, przynajmniej dla mnie, czytelny: greccy i rzymscy starożytni *poietes* nie znali kategorii leksykalnej *przerzutnia*, bo nie znali przerzutni.

Niezależnie jednak od tego, czy uznamy te pozorne lub rzeczywiste rozbieżności wiersza, składni i zapisu za prawdziwe przerzutnie, czy jedynie za złudzenie¹⁰⁴, za efekt pracy edytora, niedoskonałości materiału czy poetyckiego warsztatu lub przeciwnie – za celowy, świadomy i znaczący zabieg – konieczne i potrzebne jest patrzenie na nie nie tylko przez „optykę artysty”, ale także – przez „optykę życia”¹⁰⁵: jako na coś, co nie tylko ulegało przemianom wraz ze zmianami społecznej świadomości poetyckich form, lecz nieustannie jest negocjowane w procesie każdej pojedynczej lektury, gdzie pojedynczy czytelnik spotyka się z tekstem.

Bibliografia

- Agamben Giorgio, *The End of the Poem*, w: tegoż, *The End of the Poem. Studies in Poetics*, przeł. Daniel Heller-Roazen, Stanford University Press, Stanford, CA 1999.
- Agamben Giorgio, *Idea prozy*, w: tegoż, *Idea prozy*, przeł. i posł. opatr. Ewa Górniak-Morgan, komentarz Andrzej Serafin, Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2018.
- Altschuler Daniel R., Ballesterio Fernando J., *The Women of the Moon. Tales of Science, Love, Sorrow, and Courage*, Oxford University Press, Oxford 2019.

¹⁰² Por. L. Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Funna, Wrocław 2001, s. 80–82.

¹⁰³ B.W. Forston, *Language and Rhythm in Plautus. Synchronic and Diachronic Studies*, De Gruyter, Berlin – New York 2008, s. 104.

¹⁰⁴ O „złudzeniu przerzutni” (36 przypis na stronie 119) pisze choćby komentujący Rejowy *Żwierzyńiec* Jerzy Starnawski. Zob. tenże, *O „Żwierzyńcu” Mikołaja Reja z Nagłowic*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław itd. 1971, s. 117–119.

¹⁰⁵ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, posł. T. Macios, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2003, s. 7.

- Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł., wstęp i komentarz Henryk Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław itd. 1988.
- Attridge Derek, *Moving Words. Forms in English*, Oxford University Press, Oxford 2015.
- Auden Wystan Hugh, *In Memory of W. B. Yeats*, w: tegoż, *Selected Poems*, red. Edward Mendelson, Vintage Books, New York 1979, s. 81.
- Berger Anna Maria Busse, *Medieval Music and the Art of Memory*, University of California Press, Berkeley itd. 2005.
- Blankenborg Roland J., *Audiable Punctuation. Performative Pause in Homer Prosody*, The Center for Hellenic Studies of Harvard University, Washington DC 2020.
- Blankenborg Roland J., *Rhythm without Beat. Prosodically Motivated Grammarisation in Homer*, The Center for Hellenic Studies of Harvard University, Washington DC 2014, http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_BlankenborgR.Rhythm_without_Beat.2014 (dostęp: 21.09.2019).
- Bornstein George, *Jak czytać stronę. Modernizm i materialność tekstu*, „Wielogłos” 2017, nr 1(31), 7–37.
- Burkert Walter, *Stwarzanie świętości. Ślady biologii we wczesnych wierzeniach religijnych*, przeł. Lech Trzcionkowski, Wydawnictwo Homini, Kraków 2006.
- Burton Edward, *An Introduction to the Metres of the Greek Tragedians*, M.A. Nattali, London 1821.
- Brogan Terry Vance F., *Versification*, w: *The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, red. Alex Preminger, Terry V.F. Brogan, Frank J. Warnke, O.B. Hardison, Jr., Earl Miner, Princeton University Press, Princeton, NJ 1993, s. 1354.
- Brogan Terry Vance F., Scott Clive, Monte Steve, *Enjambment*, w: *The Princeton Handbook of Poetic Terms*, wyd. 3, red. Roland Greene, Stephen Cushman, Princeton University Press, Princeton, NJ 2016, s. 99–100.
- Cipora Krzysztof Szczygieł Monika, Hohol Mateusz, *Palce, które liczą. Znaczenie liczenia na palcach dla poznania matematycznego u człowieka dorosłego*, „Psychologia – Etnologia – Genetyka” 2014, nr 30, s. 59–73.
- Cole Andrew T., *Synapheia*, w: *The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, red. Alex Preminger, Terry V.F. Brogan, Frank J. Warnke, O.B. Hardison, Jr., Earl Miner, Princeton University Press, Princeton, NJ 1993, s. 1260.
- Cooper Gordon Burns, *Mysterious Music. Rhythm and Free Verse*, Stanford University Press, Stanford 1998.
- Culler Jonathan, *Co to jest literatura i czy pytanie to ma jakiegokolwiek znaczenie?*, w: tegoż, *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*, przeł. M. Bassaj, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998, s. 29–55.
- Culler Jonathan, *Theory of Lyric*, Harvard University Press, Cambridge, MA – London 2015.
- Cuntz Manfred, Gurdemir Lavent, George Martin, *Seasonal Dating of Sappho's Midnight Poem Revisited*, „Journal of Astronomical History and Heritage” 2016, s. 18–24.
- Curtius Ernst Robert, *Umysł i forma*, w: tegoż, *Literatura europejska i łacińskie średnio-wieczne*, przeł. Andrzej Borowski, TAIWPN Universitas, Kraków 1997, s. 397–400.
- Dainotti Paolo, *On the Expressive and Iconic Value of the Enjambment from Homer to Milton*, w: *Operationalizing Iconicity*, red. Pamela Perniss, Olga Fischer, Christina Ljungberg, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2020, s. 125–136.

- Danielewicz Jerzy, *Miary wierszowe greckiej liryki. Problemy opisu i interpretacji*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1994.
- Danielewicz Jerzy, *Semantyczne funkcje form metrycznych w poezji antycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1983, t. 73, z. 1, s. 123–135.
- Danielewicz Jerzy, *Z warsztatu komediopisarzy. Katalog potraw u Anaksandridesa, w: Thaleia. Humor w antyku. Księga pamiątkowa Janinie Ławińskiej-Tyszkowskiej w siedemdziesiątą rocznicę urodzin przez przyjaciół, kolegów i uczniów ofiarowana*, red. G. Malinowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004, s. 58–64.
- David A.P., *The Dance of the Muses. Choral Theory and Ancient Greek Poetics*, Oxford University Press, Oxford – New York 2006.
- Dąbrówka Andrzej, *Konstruktywizm w badaniach literatury dawnej*, „Nauka” 2009, nr 3, s. 133–154.
- Dłuska Maria, *Wiersz meliczny – wiersz ludowy*, „Pamiętnik Literacki” 1954, t. 45, z. 2, s. 473–502.
- Dmochowski Franciszek Ksawery, *Sztuka rymotwórcza*, TAIWPN Universitas, Kraków 2002.
- Dolin Sharon, *Enjambment and the Erotics of the Gaze in Williams’s Poetry*, „American Imago” 1993, t. 50, nr 1 (wiosna), s. 29–53.
- Dziadek Adam, *Projekt krytyki somatycznej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014.
- Fish Stanley, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, przeł. Adam Grzeliński, w: tegoż, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. Adam Szahaj, wyd. 2, TAIWPN Universitas, Kraków 2008, s. 81–98.
- Forston B.W., *Language and Rhythm in Plautus. Synchronic and Diachronic Studies*, De Gruyter, Berlin – New York 2008.
- Freudenberg Olga Michaiłowna, *Realizacje światopoglądu pierwotnego. Formy rytmiczno-słowne*, przeł. A. Pomorski, w: tejże, *Semantyka kultury*, red. Danuta Ulicka, wstęp W. Grajewski, TAIWPN Universitas, Kraków 2005, s. 187–216.
- Gasparov Mikhail Leonovich, *A History of European Versification*, przeł. Gerald Stanton Smith, Marina Tarlinskaja, red. Gerald Stanton Smith, Leofranc Holford-Strevens, Oxford University Press, Oxford 1996.
- Gerow Edwin, Entwistle Alan W., *Indian Prosody*, w: *The Princeton Handbook of World Poetries*, red. R. Greene, S. Cushman, Princeton – Oxford 2017, s. 285–286.
- Gronas Mikhail, *Why Did Free Verse Catch On in the West, but not in Russia? On the Social Uses of Memorized Poetry*, „Toronto Slavic Quarterly” 2010, nr 33, s. 166–213.
- Guiraud Pierre, *Zarys wersyfikacji francuskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław itd. 1961.
- Herbert Zbigniew, *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie Ryszard Krynicki, wyd. 1 (dodruk), Wydawnictwo a5, Kraków 2008, s. 629.
- Hohol Mateusz L., *Matematyka ucieleśniona, w: Oblicza racjonalności. Wokół myśli Michała Hellera*, red. Bartosz Brożek, Janusz Mączka, Wojciech P. Grygiel, Mateusz Hohol, Copernicus Center Press, Kraków 2011, s. 143–166.
- Horacy, *Dzieła wszystkie. Pieśni – pieśń wieku – jamby – gawędy – listy – sztuka poetycka*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył Andrzej Lam, wyd. 2, zmienione, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.

- Horacy, *Wybór poezji*, oprac. J. Królikowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wrocław itd. 1971.
- Horatius Quintus Flaccus, *Carmen XXX*, w: *Quinti Horatii Flacci opera omnia*, Whittaker, London 1853, s. 216.
- Kardela Henryk, *Koncepcja umysłu ucieleśnionego w kognitywistyce*, w: *Studia z kognitywistyki i filozofii umysłu*, t. 2: *Mózg i jego umysły*, red. Wioletta Dziarnowska, Andrzej Klawiter, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2006, s. 217–243.
- Karpiński Adam, *O konsekwencjach „wieku rękopisów”: rekonstruowanie epoki*, „Teksty Drugie” 1994, nr 3, s. 5–21.
- Kopczyńska Zdzisława, *Znaczenie wyboru formy wierszowej (na przykładzie polskiego 8-zgłoskowca)*, „Pamiętnik Literacki” 1970, t. 61, z. 4, s. 179–195.
- Kremer Aleksandra, *Filologowie i przyrodnicy. Żywa mowa wiersza a badania eksperymentalne*, w: *Nowa humanistyka. Zajmowanie pozycji, negocjowanie autonomii*, red. Przemysław Czaplinski i in., Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2017, s. 462–479.
- Kremer Aleksandra, *Głośna poezja. Uważne słuchanie w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 103–125.
- Kremer Aleksandra, *W stronę kulturowej koncepcji tekstu pisanego*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3, s. 117–133.
- Krynicki Ryszard, *** [„ominąć siebie jak miasto...”], w: tegoż, *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2015, s. 30–31.
- Kulawik Adam, *Istota wierszowej organizacji tekstu*, w: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, red. Tomasz Weiss, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 37–62.
- Kulawik Adam, *Teoria wiersza*, Wydawnictwo Antykwa, Kraków 1995.
- Kulawik Adam, *Wersologia. Studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*, Wydawnictwo Antykwa, Kraków 1999.
- Krzywy Roman, *„Zuzanna” Kochanowskiego na manowcach twórczości oralnej*, „Pamiętnik Literacki” 2020, t. 111, z. 2, s. 83–99.
- Lewandowska-Tomaszczyk Barbara, *Konstruowanie znaczeń i teoria stapienia*, w: *Kognitywizm w poetyce i stylistyce*, red. Grażyna Habrajska, Joanna Ślósarska, TAIWPN Universitas, Kraków 2006, s. 7–36.
- Loukaki Argyro, *Sappo. Light and the Sacred Cosmologies of the Human Body*, w: tegoż, *The Geographical Unconscious*, Routledge, New York 2014, s. 71–98.
- Mastalski Arkadiusz Sylwester, *Sakadometryczna analiza wiersza. Ogólne założenia teoretyczne do badań empirycznych*, „Neurolingwistyka Praktyczna” 2016, nr 2, s. 209–232.
- Mickiewicz Adam, *Ekskuza*, w: tegoż, *Wiersze*, oprac. Czesław Zgorzelski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 206.
- [Mickiewicz Adam], *Pisma Adama Mickiewicza na nowo przejrzone* [i in.], t. 1, Paryż 1844.
- Müller Wolfgang G., *Metrical Inversion and Enjambment in the Context of Syntactic and Morphological Structures. Towards a Poetics of Verse*, w: *Signergy*, red. C. Jac Conradie i in., John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 2010, s. 347–363.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. Leopold Staff, posł. Tomasz Macios, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2003.

- Nortjé Elizabeth Louise, Etienne Terblanche, *Embodiment and Corporeal Knowing in the Poetry of Gabeba Baderoon*, „English Studies in Africa” 2016, t. 59, nr 2, s. 1–13.
- Nycz Ryszard, *Kulturowa natura, staby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, wyd. 2, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 5–40.
- Obremski Krzysztof, *Część archaiczna pieśni ojczystej: „wyrafinowany artyzm” a majuskuły jako znaki delimitacji wiersza (źródło versus imitacyjne konstrukcje)*, „Litteraria Copernicana” 2016, nr 3(19), s. 99–117.
- Oliensis Ellen, *Horace and the Rhetoric of Authority*, Cambridge University Press, Cambridge – New York – Melbourne 1998.
- Ong Walter James, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. i wstępem opatrzył Józef Japola, Redakcja Wydawnictwa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1992.
- Parry Milman, *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, red. Adam Parry, Oxford University Press, Oxford 1971.
- Peabody Berkley, *The Winged Word. A Study in the Technique of Ancient Greek Oral Composition as Seen Principally Through Hesiod's Work and Days*, State University of New York Press, New York 1975.
- Pszczółowska Lucylla, *Forma wierszowa jako element kultury*, w: tejże, *Wiersz – styl – poetyka. Studia wybrane*, TAIWPN Universitas, Kraków 2002, s. 6–15.
- Pszczółowska Lucylla, *Przyczynek do opisu współczesnej wersyfikacji polskiej*, „Teksty” 1975, nr 1, s. 23–38.
- Pszczółowska Lucylla, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Funna, Wrocław 2001.
- Quine Willard Van Orman, *From a Logical Point of View. Nine Logico-Philosophical Essays*, wyd. 2, przejrzone, Harper & Row, New York – Hagerstown – San Francisco – London 1980.
- Ramsey Reuben, *Synaphea and Enjambment*, w: tegoż, *Aeschylus as Oral Performance. Rhythm, Structure, and Meaning in the “Persians”*, Newcastle, Australia 2015 [komputeropis, <https://nova.newcastle.edu.au/vital/access/services/Download/uon:22629/ATTACHMENT02?view=true> (dostęp: 21.01.2020)].
- Reiner Paula, Kovacs David, *ΔΕΔΥΚΕ ΜΕΝ Α ΣΕΛΑΝΝΑ. The Pleiades in Mid-Heaven (PMG Frag. Adesp. 976 = Sappho Fr. 168 B Voigt)*, „Mnemosyne” 1993, t. 46, z. 2, s. 145–159.
- Sadowski Witold, *Wiersz w sieci*, w: *Tekst w sieci, t. 2: Literatura, społeczeństwo, komunikacja*, red. Anna Gumkowska, Warszawa 2009, s. 21–31.
- Sadowski Witold, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, TAIWPN Universitas, Kraków 2004.
- Sappho, *The Midnight Poem*, przeł. John Addington Symonds (1883), <https://www.sacred-texts.com/cla/usappho/sph49.htm> (dostęp: 23.08.2019).
- Sawicki Stefan, *Przerzutnia u Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne” 1945/1955, nr 5, s. 221–239.
- Sienkiewicz Henryk, *Krzyżacy. Powieść historyczna*, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962.
- Siwiec Paweł, *Wiersz arabski. Ewolucja formy*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2017.
- Schiller Fryderyk, *Zbójcy*, przeł. Michał Budzyński, oprac. Elżbieta Zarych, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2002.

- Starnawski Jerzy, *O „Żwierzycu” Mikołaja Reja z Nagłowic*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław itd. 1971.
- Strzelecki Władysław, *Zarys metryki łacińskiej*, w: *Metryka grecka i łacińska*, red. Maria Dłuska, Władysław Strzelecki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1959, s. 72–139.
- Szymborska Wisława, *Akrobata*, w: tejże, *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2010, s. 152.
- Śnieżko Dariusz, *Pismo i głos: historia i literatura*, Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 9–18.
- Świetlicki Marcin, *Oto pointa*, w: tegoż, *Wiersze*, Wydawnictwo EMG, Kraków 2011, s. 445.
- Taplin Oliver, *Tragedia grecka w działaniu*, przeł. A. Wojtasik, Wydawnictwo Homini, Kraków 2004.
- Topolski Jerzy, *Metodologia historii*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.
- Tsur Reuven, *What Can We Know about the Mediaeval Reader's Response to Rhyme?*, w: *Polyphonie pour Ivan Fonagy*, red. Jean Perrot, Harmattan, Paris 1997.
- Tsur Reuven, Gafni Chen, *Enjambment – Irony, Wit, Emotion. A Case Study Suggesting Wider Principles*, „Studia Metrica et Poetica” 2018, t. 5, nr 2, s. 7–28.
- Watkin William, *Enjambment*, w: *The Agamben Dictionary*, red. Alex Murray, Jessica Whyte, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011, s. 62–63.
- West Martin Lichfield, *Analecta musica*, w: „Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik” 1992, nr 92, s. 1–54.
- West Martin Lichfield, *Greek Lyric Poetry*, przeł. M.L. West, Oxford University Press, Oxford – New York 2008.
- West Martin Lichfield, *Greek Metre*, Oxford University Press, Oxford 1982.
- West Martin Lichfield, *Indo-European Poetry and Myth*, Oxford University Press, Oxford – New York 2007.
- West Martin Lichfield, *Muzyka starożytnej Grecji*, przeł. Anna Maciejewska, Maciej Kaziński, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003.
- West Martin Lichfield, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, De Gruyter, Berlin – New York 1974.
- West Martin Lichfield, *Wprowadzenie do metryki greckiej*, przeł. Jacek Partyka, tłum. przejrzał i poprzedził wstępem Jerzy Danielewicz, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003.
- Williams William Carlos, *The Right Way*, w: tegoż, *The Collected Poems of William Carlos Williams. Vol I: 1909–1939*, red. A. Walton Litz, Christopher MacGowan, New Directions Publishing, New York 1992.
- Wójcik Andrzej, *Talent i sztuka: rzecz o poezji Horacego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986.
- Zieliński Karol, *Słońce w rozpacz. Liryka miłosna Safony w aspekcie oralności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.
- Zwaan Rolf, *Aspects of Literary Comprehension. A Cognitive Approach*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 1993.

Streszczenie

Praca przedstawia konceptualizację zmian funkcjonalnych, jakie kształtowały się w rozwoju zjawiska formy wierszowej oraz nieodłącznie z nią związanej wierszowej przerzutni. Poprzez podział na przerzutnie kinetyczne i semantyczne pokazuje przechodzenie od form bardziej archaicznych, związanych z wierszową synafią w postaci niezgodności porządku składniowego i wierszowego, do form późniejszych, posiadających samodzielne właściwości znakowe i motywację artystyczną wynikającą z semantyzacji ruchu.

Motion and meaning in enjambment**Abstract**

The paper presents the conceptualization of the functional changes that have shaped the development of the verse-form phenomenon and, as well, the poetic enjambment inseparably related to it. By dividing the forms of poetic discontinuity into kinetic and semantic enjambments, it shows the transition from earlier, more archaic forms of incompatibility of the syntactic and verse orders, related to the verse synaphy (over-verse continuity), to subsequent forms of poetic overflow with inherent, independent sign properties and artistic motivation founded on the semantization of the poetic movement called semantic enjambment.

Słowa kluczowe: przerzutnia, ruch, znaczenie, wersyfikacja, wiersz

Keywords: enjambment, motion, meaning, versification, verse

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