



**ARKADIUSZ SYLWESTER MASTALSKI**

 <https://orcid.org/0000-0003-4418-9370>

Prywatne Akademickie Centrum Kształcenia

ul. Karmelicka 45, 31-128 Kraków

e-mail: a.s.mastalski@gmail.com

## O przerezutni

### On Enjambment

#### Abstract

The subject of this work is poetic enjambment, which is an inconsistency of the flow of verse structure in a poem and the syntactic divisions of the poetic text. Enjambment is known as one of the most constitutive phenomena in verse, and its importance has grown immeasurably in our cultural sphere over the last few decades. Therefore, it has been a real wake-up call not only for poets, linguists, versologists, literary historians, and philosophers, but also for those studying human cognition and cognitive processes. There are various types of enjambments, each with different properties. Some fundamentally affect our perception of the poem, while others are barely perceptible and require specific attention. Some can be found between verses, within them, or between poetic stanzas. Some examples exist at the level of syntax, while others are found within the word. But most importantly, they all belong to the realm of versification. All of them create meanings and shape the reading. This text sets itself a truly pragmatic goal: to gather in one place and organize this basic knowledge referred to this verse phenomenon for the poetics of verse, and to present an overview of the poetic enjambment (in Polish poetry), its etymology, typology, and examples from older and newer works by poets of various periods.

enjambment; literary history; etymology; literary theory; typology

Nigdy nie dość będzie refleksji o tym, że żadna z definicji wiersza nie jest w pełni zadowalająca, poza tą, w której o tożsamości wiersza i jego odmienności względem prozy zaświadcza możliwość istnienia przerzutni.

Giorgio Agamben (2018: 23)

### **Wprowadzenie: nieco etymologii i historii**

Przedmiotem niniejszego tekstu jest *przerzutnia wierszowa* (inaczej: rytmiczna, metryczna)<sup>1</sup>, czyli niezgodność toku wiersza i podziału składniowego tekstu, która to ma status jednego z konstytutywnych — jeśli nie jedyne? (zob. Kopczyńska 1963: 162; Agamben 1999) — dla wersyfikacji fenomenów. Jego znaczenie niepomniernie wzrosło w naszym kręgu kulturowym na przestrzeni ostatnich stu, może stu pięćdziesięciu lat, i dlatego od dość dawna budzi żywe zainteresowanie nie tylko poetów, lingwistów, wersologów, historyków literatury i filozofów, lecz również przedstawicieli nauk zajmujących się ludzkim poznaniem i wpływem formalnych aspektów literatury, materialnego kształtu tekstu na percepcję, ujawniającym się w specyficznych formach oddziaływania struktur utworu na reakcje behawioralne odbiorcy, a przez to modyfikujących procesy kognitywne, z jakimi mamy do czynienia, gdy czytamy literaturę (Koops van't Jagt i in. 2014; Tsur 2015: 35–45; Tsur, Gafni 2018).

Niezgodność toku wiersza i podziału składniowego określana w literaturoznawstwie polskim mianem „przerzutni” znana jest większości literatur zachodniego kręgu kulturowego jako *enjambement* (od francuskiego czasownika *enjamber*, tj. ‘przekraczać’, ‘przechodzić’) bądź *rejet* (fr. ‘odrzut’) (Brogan, Scott, Monte 2016: 99)<sup>2</sup>. Czasami, jak to ma miejsce w literaturze polskiej, gdzie funkcjonują także mniej popularne terminy oboczne: „prze-

<sup>1</sup> W literaturze przedmiotu spotkać można również określenie „przerzutnia retoryczna”, tj. przeniesienie *elocutio* do kolejnej partii tekstu, jak na przykład u Dantego, z jednej pieśni do kolejnej. Zob. Montemaggi 2015: 164.

<sup>2</sup> Por: „*enjambment* (n.) also *enjambement*, 1837, from French *enjambement* or from *enjamb* (ca. 1600), from French *enjamber* «to stride over», from *en-* (see *en-* (1)) + *jambe* «leg» (see *jamb*)” (*Online Etymology Dictionary*, b.r., b.s.).

skok”, „przeskocznia” i „zazębie” (Krzyżanowski 1984: 133–134, 178; Reczek 1999: 55), obok kanonicznego terminu istnieją również formy lokalne właściwe dla danego obszaru kulturowego lub kraju, jak hebrajski termin פסוקה, tj. ‘pominięcie’ (Golomb 1979; Shavit 1985). W poetyce wiersza czeskiego będzie to więc *prěsah* (‘przeskok’) (Ibrahim, Plecháč, Říha 2014: 49), pochodzące najprawdopodobniej od niemieckiego *ein Zeilensprung* (Kurz 1999: 25). W ukraińskiej literaturze przedmiotu *перенесення* (‘przeniesienie’, ‘przemieszczenie’) (Nedil’ko 1988: 121), natomiast we włoskiej, dość bogatej w określenia — obok terminu francuskiego *enjambement* — również zasadniczo synonimiczne, popularne określenia typu *scavalcamiento*, *inarcatura* (od słowa *arco*, ‘łuk’; „l’effetto dell’inarcatura”, czyli „efekt wygięcia w łuk”) oraz mniej częste *cavalcatura* (znaczenie tego terminu nie jest dla mnie jasne; ale wywodzi się od jazdy konnej: „cavalcatura è il cavallo da cavalcare”) i odmiennie zabarwione znaczeniowo *rompimento* (‘zakłócenie’) czy *spezatura* (‘rozdzielenie’, ‘podział’ — od *spezzo*, czyli ‘przerwa’) (Tommaso 1854: 153; Lomiento 2008: 16; Robaey 2008: 82–84).

Wszystkie one, poza nielicznymi wyjątkami, denotują zasadniczo to samo, czyli przeniesienie, przekroczenie czegoś, przeskok, a zatem przemieszczenie jednej rzeczy względem innej posiadającej cechy granicy, *limes*. Oddaje to doskonale naturę przerzutni będącej właściwym segmentacji wierszowej zjawiskiem niezgodności form organizacyjnych tekstu, czy konfliktu, jaki zachodzi pomiędzy porządkiem składniowym utworu ujętego w formę wiersza i samą strukturą wersową kompozycji prozodyjnej (segmentacją wierszową) autonomiczną względem składni (Brogan 1993: 1346–1351).

Poetyckie *l’enjambement* pojawia się w literaturze francuskojęzycznej już w roku 1680 (Richelet 1680: 286; por. Souriau 1970: 294), choć, co ciekawe, poetyka wierszy francuskich w przeważającej większości proskrybuje użycie tego środka poetyckiej artykulacji, a upowszechnia w wieku XIX (por. Banville 1903: 86; Guirard 1961; Souriau 1970: 294; Brogan, Scott, Monte 2016: 99). W polskiej myśli o literaturze termin „przerzutnia” stosowany w tym znaczeniu, jakie znamy dziś, czyli dla określenia środka artystycznego wyrazu, jest jednak — jak się zdaje — dość późnej proveniencji. *Słownik literatury polskiej XIX wieku* nie notuje w ogóle takiego hasła jako osobnego zjawiska literackiego, przedstawiając jedynie pobieżne omówienie niezgodności składni i toku wiersza w haśle przedmiotowym dotyczącym tego drugiego (Kopczyńska 1994: 1012 i nast.; por. Gumkowski 1994: 715–722), konkretniej w zarysowaniu sporów o kształt klauzuli wersu, jakie toczyły się wśród teoretyków poezji w pierwszej połowie stulecia (Kopczyńska 1994: 1013, 1017). Jeśli sięgniemy do tekstów z epoki, okaże się, że i tam również ono nie występuje.

Józef Muczkowski, autor popularnej *Grammatyki języka polskiego* (wyd. I: 1825) przeznaczony do użytku szkolnego, podejmując się charakterystyki klauzuli wiersza, w ogóle problemem relacji wersu i składni się nie zajmuje, najpewniej przyjmując — zgodnie z duchem epoki — za oczywistość, że jest to zjawisko marginalne i wynikające ze złego smaku, a na końcu każdej poprawnie skonstruowanej linijki wiersza znajdziemy rym i granicę składniową (Muczkowski 1836: 268–269). Przerzutni brak również choćby w popularnym i cenionym *Słowniku języka polskiego* Samuela Lindego, gdzie pojawia się jedynie hasło „przerzucić” w kontekście przerzucania mostów, stron książki, kamieniem domu itp. (Linde 1811), oraz w równie znanym, choć nieco późniejszym *Słowniku języka polskiego* Maurycego Orgelbranda. Znajdziemy tu co prawda więcej leksemów należących do tej samej co przerzutnia rodziny wyrazów, na przykład: „przerzucać”, „przerzucanie”, „przerzucenie”,

„przerzut” czy „przerzutny”, ale nie samą przerzutnię (Orgelbrand 1861: 1256). Orgelbrand podaje za to jeden termin, którego brakuje u Lindego. Chodzi mianowicie o pojęcie medyczne *metastasis* (Orgelbrand 1861: 1256). Pojawia się ono także w nieco późniejszym słowniczku Michała Arcta, gdzie czytamy: „metastaza g. przestawienie, zmiana miejsca: w medycynie przeniesienie się choroby z jednej części ciała do drugiej, nie dotkniętej nią bezpośrednio” (Arct 1899: 262).

Z innych wartych odnotowania źródeł można również wymienić przedruk *Kroniki polskiej* Stanisława Chwalczewskiego wydany w roku 1829, w którym jej dziewiętnasto-wieczny edytor notuje z kolei słowo „przerzutnia”, ale robi to nie w kontekście poezji, lecz w przypisie dotyczącym (sic!) semantyki wyrazowej: „młodnica, czy nie jest to: modlnica, modlitewnica, przez przerzutnię, kościół czy kaplica, miejsce do modlenia się” (Chwalczewski 1811: 188)<sup>3</sup>. Nie wymienia przerzutni również *Encyklopedia staropolska* Zygmunta Glogera, *Słownik polszczyzny XVI wieku* ani monumentalny *Słownik staropolski* opracowany przez zespół Polskiej Akademii Nauk (mamy za to: „przerzezać”, „przerzeżować” i „przerznąć” w znaczeniu „przeciąć”) — (1974: 177–178), zaś w *Słowniku staropolskim* Michała Arcta znajdziemy jedynie rzeczownik „przerzutka” (tj. mostek, kładka) oraz czasownik „przerzucac” w kontekście wyrażen „przerzucac kogoś okiem: okazać mu wzgardę, lekceważenie [...]”; jak również „przerzucac kostką, kartą” w znaczeniu „przegrać” i przerzucac jako burzyć (np. mosty) (Arct 1920: 435). Ta wyimkowa, choć raczej reprezentatywna, próbka leksyki zaczerpnięta z pochodzących z pierwszej połowy wieku XIX bądź też niewiele późniejszych tekstów oraz źródeł wcześniejszych (staropolskich) dobrze ilustruje, że w owym czasie terminu nie stosuje się jeszcze dla określenia zjawiska wierszowego, choć leksykalne podłoże dla jego zaistnienia jest już uformowane<sup>4</sup>.

Znamienne, że jeszcze w latach trzydziestych dwudziestego wieku Karol Wiktor Zawodziński traktuje rzecz jako *novum*, skoro opisując niezgodność wiersza i składni, czyli „rozcięcie”, podaje, że jest to zjawisko najszczegółowiej badane we Francji i stamtąd właśnie pochodzi — co istotne, nieprzetłumaczony zresztą przez autora *Zarysu wersyfikacji* — termin „enjambement” (Zawodziński 1936: 98–99)<sup>5</sup>. Najogólniej więc mówiąc, we wszystkich źródłach chodziłoby o takie użycie słowa, które denotuje przerzucanie czegoś (*resp.* kogoś) przez coś, przechodzenie na stronę (czyjąś), jak F.D. Książnik, który pisze o „przerzutnych zdracach” (Książnik 1829: 122), ale też przekształcanie się, przemienianie się, przenoszenie się z miejsca na miejsce, zmianę stronnictwa i tym podobne (Orgelbrand 1861: 1256)<sup>6</sup>. Rzadziej natomiast pojawia się jako przecięcie (czegoś). Jest to zatem ów mentalny schemat metaforyzacji, jaki opisałem wcześniej: przemieszczenie jednej rzeczy względem innej posiadającej cechy granicy, *limes* (Evans 2009: 67–68). Zarazem, co symptomatyczne, prze-

<sup>3</sup> Pisownia uwspółcześniona; podkreślenia moje — A.S.M. Ponoć przerzutnię określa metaforę („przenosić”) również Karol Irzykowski, ale podczas redakcji tego artykułu nie mogłem odnaleźć rzeczzonego przykładu w pismach autora i nikt ze znanych mi badaczy nie potrafił takiego sformułowania w jego pismach wskazać.

<sup>4</sup> Por. leksemy od „przerzucac” do „przerzutność” (*Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny* 2001: 462–467).

<sup>5</sup> À propos: jeszcze w roku 1948 „Pamiętnik Literacki” notuje tzw. „przerzutnię legendową” jako mechanizm ukazywania bohatera w legendach. Zob. [www.nfjp.pl/search?q=przerzutnia](http://www.nfjp.pl/search?q=przerzutnia) [dostęp: 12.05.2023].

<sup>6</sup> Przerzutnia spółgłoski, czyli zmiana miejsca (przeniesienie), to również termin nieobcy XIX-wiecznej wiedzy o języku (Šafárik [Szafarzyk] 1843: 51,126).

rzutnia w najoczywistszy sposób funkcjonuje w materii samych utworów poetyckich, czego świadectwem są nie tylko liczne pauzy, elipsy czy właśnie przerzutnie fundujące poetykę wierszy awangardowych, ale i poezja sięgająca to bardziej konserwatywnych form wyrazu, gdzie *lenjambments* także stosowano (por. Pszczołowska 2002: *passim*).

### Prozodyczna natura przerzutni

Przerzutnia nie tylko rozbija (syntaksę) i oddziela części wypowiedzenia, przerzucając je od jednego wersu od kolejnego, ale zarazem — choć może się to wydać paradoksalne — łączy (Pszczołowska 1975: 26; Piotrowiak 2011: 158)<sup>7</sup>. Łączy kolejne wersy, jednostki kompozycyjne wiersza. I, jak zobaczymy wkrótce, ma to kolosalne znaczenie! Między innymi dlatego istnienie przerzutni w prozie jest dogłębnie dyskusyjne — choć niektórzy z badaczy dopuszczają taką możliwość (Sadowski 2005: 96–99; por. Kluba 2014: 375; Magnone 2017: 111). Generalnie jednak przyjmuje się, że *inarcatura* jest właściwa jedynie wierszowi i — jako taka — stanowi, obok pauzy wersyfikacyjnej, jedno z nadrzędnych dystynktywnych kryteriów formalnych pozwalających rozróżnić i zdefiniować oba sposoby wypowiedzi (por. Kopczyńska 1963: 162; Dłuska 1967: 191; Agamben 1999: 34; Watkin 2017: 51–60). Można wręcz powiedzieć, że przerzutnia to jedna z predyspozycji poznawczych systemu semiotycznego wiersza „nieprzydatna do opisu innych mediów” (Szczęsna 2007: 44). To też omawiający ujęcie poetyckiej cezury w pracach Giorgia Agambena i Jacquesa Derridy William Watkin stwierdza wręcz:

Jeśli poezja daje się zdefiniować jako to, co opiera się rozcinającej sile wiersza poprzez podobieństwo do prozy, czyż nie jest tak, że w samej poezji zasiane jest już zawsze ziarno jej własnego unicestwienia? [...] Poezja jest swoistym działaniem polegającym na układaniu wersów [lines] na przekór narzuconym puzom. (Watkin 2017: 57, 60)<sup>8</sup>

Ukuta niegdyś przez Jerzego Pilcha formuła mówi: „dla literatury myślenie całymi zdania-  
mi ma znaczenie pierwsze” (2000: 42). W przypadku wiersza natomiast należałoby raczej mówić o myśleniu całymi wersami — i to zarówno w perspektywie twórcy, jak i odbiorcy. Proza cechuje się dość luźną formalizacją, w której syntaktyczne, logiczne czy retoryczne pauzy przypadać mogą w najrozmaitszych miejscach, niekoniecznie pojawiając się w jednym miejscu za każdym razem. Tymczasem w wierszu, napisze z kolei Derrida: „cezura jest prawem” (2005: 4)<sup>9</sup>, mając na myśli delimitacyjne działanie segmentacji wierszowej, które — będąc warunkiem *sine qua non* wersowej organizacji — jest zarazem konieczne i wy-  
starczające, by mogła pojawić się *inarcatura*. Zdanie autora *Białej mitologii* warto jednak interpretować w kontekście innego, którego autorem jest filolog klasyczny Martin Litchfield West, mianowicie: „metr jest miarą” (1982: 1). O ile bowiem w metryce iloczasowej, czy w ogóle wersyfikacjach dawniejszych opartych na żywych związkach z muzyką, jednostką myślenia były metry — ich grupy lub części — to wraz z ugruntowywaniem się poezji, jaką znamy obecnie, konstytutywnym znakiem wersowości staje się właśnie cezura — przerwa, rozcięcie, brak, limes.

<sup>7</sup> Por.: „gwałtowna i zaskakująca przerzutnia po trzecim wersie o d d z i e l a, jak sugeruje Marian Stala, to, co ludzkie od tego, co boskie” (cyt. za: Fiut 1993: 22) [wyróż. moje – A.S.M.].

<sup>8</sup> Jeśli w bibliografii nie zaznaczono inaczej, przekłady własne autora.

<sup>9</sup> Słowo „cezura” użyte jest w znaczeniu szerszym i oznacza tu każde zakończenie zestroju (por. Kuryś 1957: 128; Watkin 2017: 59–60).

Takiego rozumienia wersowości brak jeszcze w stuleciu dziewiętnastym, a nawet w początkach wieku ubiegłego. Pierwsi teoretycy poezji polskiej zakorzenieni głęboko w recytacyjnej poetyce wiersza uznają, że w przypadku niezgodności obu porządków „wiersze nie pozwalają na końcu żadnego odetchnienia” (Królikowski 1821: 178), w związku z czym „potrzeba, aby [rozbieżne ukształtowanie – A.S.M.] jednym tchem odśpiewane być mogło” (Królikowski 1821: 173), co oznacza, iż mamy tutaj nie przerzutnię, lecz zatarcie klauzulewej cezury w wyniku zaistnienia tak zwanego zwarcia międzywersowego (przerzutni frazowej) będącego *de facto* przeciwieństwem przerzutni właściwej (por. Perz 1988: 47; Marinelli 1997: 156; Dłuska 2001: 178).

Jeszcze w latach dwudziestych dwudziestego wieku Jan Łoś uznaje *inarcaturę* za typ „wykolejenia rytmicznego”, a zatem za błąd. Jak już wspominałem, w latach trzydziestych poprzedniego stulecia jako nowinkę przerzutnię wspomina w zakończeniu swego dziełka Zawodziński. A to i tak wiele, jeśli się zważy na to, że w pochodzących z tego samego okresu pracach Henryka Życzyńskiego, tak w artykule *Wersyfikacja polska* (1936), jak i w książeczce *Problemy wersyfikacji polskiej* (1934), brak w ogóle wzmianki o przerzutni. Badacz mówi o zmianach rytmu wiersza, cytując wersy, które dziś do przerzutniowych raczej byśmy zalicyli, choć pewnie nasze dostrojone do aktualnej poetyki wersu ucho nie podpowiedziało by ich nam jako reprezentatywnych przykładów (przerzutnia słaba):

Błękitne dymy w powietrzu się wloką  
Daleko, szeroko

tudzież:

Wiatry zwiwały  
Ten kwiat biały  
Z pachnącej jabłoni,

Autor tymczasem stwierdza wręcz, że są one jako wersy niesamodzielne i stanowią przedłużenie swoich poprzedników (Życzyński 1934: 57–58), co w dość chyba oczywisty sposób wynika z podporządkowania wiersza prymatowi metrum stopowego.

Jak konstatuje Maria Dłuska (2011: 199), podobne sądy wynikają z niewielkiej wiedzy co do istoty zjawiska przerzutni. Jednocześnie należy stąd wyprowadzić wniosek, że schemat mentalny, jaki leży u podłoża teje (a który obrazowała leksyka z epoki), nie jest jeszcze zaktualizowany: przekroczenie wersu nie jest zoperacjonalizowane jako coś, co podkreśla granicę, lecz jako jej zatarcie — nie *przecięcie* lub *przekroczenie*, ale właśnie *przeskoczenie*, *przeniesienie* czy *zazębianie* (por. termin zwarcie międzywersowe, o którym pisze Dłuska). Porządek składni dominuje więc nad porządkiem wersu (*scil.* metru), deformując go tam, gdzie niezgodność składni i miary prozodyjnej wystąpi. Jak zauważają w swej pracy George Lakoff i Mark Turner:

Wielcy poeci potrafią do nas mówić [a my potrafimy ich zrozumieć — A.S.M.], ponieważ używają sposobów myślenia, którymi wszyscy dysponujemy. [...] [Dlatego, by] zrozumieć naturę i wartość poetyckiej kreatywności, musimy zrozumieć przeciętny sposób myślenia. (Lakoff, Turner, cyt. za: Danaher 2006: 284)



W omawianym tutaj przypadku oznacza to, że w tekstach tych przerzutnia istnieje na poziomie tekstualnym (jako tzw. intencja autora lub tekstu) (por. Eco 2008), lecz niekoniecznie jest czytana jako przerzutnia. A przynajmniej odczytywana jest odmiennie niż w innych, późniejszych i należących do odmiennych poetyk tekstach. Dotyczy to z jednej strony czytającej publiczności nienawykłej do takiego właśnie odczytywania struktury wiersza, lecz równie zasadnie — w pewnych wypadkach — odnosić się może do samych twórców zgoła odmiennie pojmujących tę formę. Nawet jeszcze we wczesnych pismach Adama Mickiewicza — który, *nota bene*, określa przerzutnię mianem przekładni<sup>10</sup> — odnajdziemy dowody, iż jest to rzecz budząca co najmniej głębokie wahanie. Autor *Stepów akermzańskich* pisze mianowicie o nich: są to „[do] wolności [w organizacji wiersza] od największych poetów używane” — wyjątek, nie zaś norma (por. Feliński 1840: 199; Kubacki 1949: 74; Mickiewicz 1955: 126; *Słownik mickiewiczowski* 2000: 270–272). Jeśli dla twórcy posądzanego przez pseudoklasyków o styl nieokrzesany („Uważać go trzeba za dziecicę natury, zrodzone z darem poezji [...], bez form ogłady i zupełnie obce wszelkiej sztuce” — notował Franciszek Koźmiński w liście do Andrzeja Edwarda Koźmiana; cyt. za: Janion 2000: 11–12), który przełamywał granice poetyki i ekspresji swego czasu na tyle mocno, że Czesław Miłosz napisał w *Ziemi Ulro*: „[...] najwyraźniej był jak na nośność literatury polskiej za duży, wszystkich przygniął i dlatego ta literatura miała odtąd polegać głównie na buntach przeciwko niemu” (Miłosz 1994: 115; por. Majchrowski 2006: 12), to z łatwością wyobrazić sobie możemy, jaka była świadomość przerzutni w oczach nie tylko krytyków poety, lecz przede wszystkim zwykłych czytelników i czytelniczek<sup>11</sup>. Niejakie wyobrażenie daje na ten temat komentarz Marii Dłuskiej do poglądów Euzebiusza Słowackiego (ojca autora *Snu srebrnego Salomei*, ale przecież i pisarza, teoretyka literatury i nauczyciela poezji):

Proskrybowana [wg E.S. — A.S.M.] jest również, choć nie tak absolutnie [jak pewne postaci rymu], klauzulowa przerzutnia, gdyż rym zaciera. Wolno jej używać czasami dla celów ekspresyjnych i stylistycznych, ale to jak najrzadziej, z ograniczeniem do wyjątkowości. (Dłuska 1956: 407)

Dalej badaczka stwierdza: „Ciekawe, że w poglądach teoretycznych Euzebiusza Słowackiego przerzutnia jest czynnikiem estetycznie szkodliwym ze względu na rym, a nie ze względu na rytm”, by zauważyć następnie (z ironią?), że i autorowi przerzutnie zdarzają się (choć jedynie średniówkowe) — (Dłuska 1956: 407, 408). Wracając jednak do Mickiewicza: Dłuska słusznie komentuje jego egzegezę „przejęcia z wiersza na wiersz” w tłumaczeniu wierszy rzymskiego poety, gdy pisze: „[Mickiewicz] kwestionując przerzutniowe klauzule — usprawiedliwia je wprawdzie w tym danym wypadku, ale przecież wiadomo, że to, co wymaga usprawiedliwienia, tym samym jest zakwestionowane” (Dłuska 1956: 436, wyróż. A.S.M.), po czym dodaje, że klauzule przerzutniowe są „niefortunne”. Podsumować te rozważania można stwierdzeniem Terry’ego Vance’a

<sup>10</sup> Słowniki Lindego i Orgelbranda pod tym hasłem notują jednak retoryczny zabieg *transgressio* (zmianę szyku wyrazów) (Linde 1811: 1079; Orgelbrand 1861: 1238). U Arcta nie jest to słowo w ogóle wymienione, podobnie w *Słowniku staropolskim* PAN. W *Praktycznym słowniku współczesnej polszczyzny* (2011: 295–296) w takim właśnie, składniowym, znaczeniu słowo to jest objaśniane.

<sup>11</sup> Por. uwagę Stefana Sawickiego: „[...] ogólnie rzecz biorąc przerzutnia nie odegrała w liryce Mickiewicza zbyt wielkiej roli” (Sawicki 1955: 230).

Brogana, który słusznie zauważa: „[...] percepcja przerzutni w ogóle zależy do takich czynników, jak doświadczenie czytelnika czy historyczny i literacki kontekst” (Brogan, Scott, Monte 2016: 100).

Powyższe przesłanki jasno pokazują, że przerzutnia — choć istnieje jako poetyckie zjawisko niezgodności syntaksy i wersu — nie zawsze funkcjonuje tak samo, nie zawsze jednako bywa odbierane (zob. Mastalski 2022).

### Typy przerzutni ze względu na umiejscowienie

Działanie przerzutni jest proste. Ma ona miejsce, gdy istotna i inherentna składniowo część wypowiedzenia nie mieści się w granicach jednostki wiersza, a więc przede wszystkim w każdym typie wiersza na granicy wersu, w jego wygłosie, co określamy mianem *przerzutni klauzulowej* (międzywersowej), zaś w przypadku utworów regularnych, metrycznych również w miejscu podziału wersu — o ile do takiego dochodzi. Mówimy wtedy o *przerzutni średniówkowej* (wewnątrzwersowej). Gdy niezgodność podziału składniowego i delimitacji wierszowej pojawia się na wyższym niż wers poziomie organizacji wypowiedzi, czyli w zakończeniu ponadwersowego segmentu prozodycznego (strofy lub strofoidy), a treść przechodzi do kolejnej grupy wersów, mamy do czynienia z *przerzutnią stroficzną*. Jedynym węzłowym punktem wiersza, gdzie *inarcatura* nie może mieć miejsca (przynajmniej teoretycznie), jest klauzula ostatniego wersu (Agamben 1999: 109 i nast.), co oznacza, że najmniejszą przestrzenią tekstową, w jakiej rozegrać się może przerzutnia klauzulowa, są dwa wersy (dystych), gdyż wiersz jednolinijkowy (monostych) ze swej natury jest jednocześnie swą pierwszą i ostatnią linijką. W jednowerszu istnieje jednak możliwość pojawienia się przerzutni średniówkowej (o ile, rzecz jasna, jest on definiowany w kategoriach metru średniówkowego) — (Hass 2018: 9–11).

Pierwsze dwa typy (Kulawik 1994: 200; Dłuska 2001: 178–179) przerzutni znajdziemy w poniższym fragmencie wiersza Czesława Miłosza z cyklu *Świat. Poema naiwne*. Został on napisany przy użyciu popularnego w polskiej poezji sylabicznego wiersza jedenastozgłoskowego ze średniówką po piątą sylabię:

Barwy ze słońca są. A ono **nie ma**  
**Żadnej osobnej barwy**, bo ma wszystkie.  
 I cała **ziemia jest** niby poemat,  
 A słońce nad nią przedstawia artystę.

(Miłosz 1989b: 19, podkr. A.S.M.)

W pierwszym wersie następuje najpierw przerzutnia średniówkowa wynikająca z tego, że zdanie zaczynające poemat jest o jedną sylabę dłuższe niż pięciosylabowy półwiersz (hemistych), na jaki przypada jego rozpoczęcie. Następnie mamy naturalny w takim przypadku składniowy podział wersu, czyli zjawisko odwrotne do przerzutni: syntaksa tnie wers (Kulawik 1999: 155), i dalej, w wygłosie linijki, znów rozbieżność wiersza i członu syntaktycznego, którą kończy dopiero spójne zakończenie wersu i zdania w linijce drugiej.

Przerzutnię umiejscowioną między strofami (Kulawik 1994: 171–172) ilustruje z kolei fragment sylabotonicznego (jambicznego) wiersza Zbigniewa Herberta przytoczony niżej,



w którym wyraźnie widać, że ostatnie słowo pierwszej strofy łączy się składniowo z pierwszym ze strofy kolejnej:

to barbarzyński okrzyk trwogi  
 którego nie zna twa łacina  
 to lęk odwieczny ciemny lęk  
 o kruchy ludzki łąd **zaczyna**

**bić** I zwycięży Słyszysz szum  
 to przyływ Zburzy twe litery  
 żywiołów niewstrzymany nurt

(Herbert 2008: 26, podkr. A.S.M.)

Odmianą przerzutni międzystroficznej jest przerzutnia pomiędzy strofoidami (dla uproszczenia można ją, rzecz jasna, również nazywać stroficzną). Znajdziemy ją we wszystkich tekstach niemetrycznych (tzw. wiersz wolny), w których ze względu na brak metryzacji wersów nie da się wyodrębnić regularnych segmentów ponadwersowych, na przykład w poniższym wyimku z wiersza Bohdana Zadury, gdzie taki zabieg ma miejsce pomiędzy trzecim i czwartym wersem:

Chciałbym żyć raz  
 a długo  
 żeby **zdążyć**

**zapomnieć**  
 raz  
 a dobrze.

(Zadura 2006: 284, podkr. A.S.M.)

Bardzo nietypowym przykładem przerzutni byłyby (potencjalnie przynajmniej możliwa) przerzutnia pomiędzy wygłosowym wersem jednego tekstu a nagłosem innego (czyli *m i ę d z y t e k s t o w a*), będąca o tyle ciekawym przypadkiem, że przenosiłaby zjawisko z poziomu wersu na poziom utworu, ukazując intertekstualną ciągłość pomiędzy istniejącymi jako *quasi*-niezależne byty tekstami (kompozycja otwarta). W jakiejś mierze pozwala zobrazować to *Hold* Miłosza Biedrzyckiego, będący co prawda jednym utworem złożonym z dwu części (dwu sonetów), lecz pozwalającym — z racji swej wyraźnie sygnalizowanej *quasi*-cykliczności — na taką interpretację:

no i niestety rozczarowali się, ponieważ  
 u mnie nie słyhać nic nowego i powiedziałem im,  
 że u moich znajomych z Buszyna **też**

II

**nic nowego nie słyhać**

(Biedrzycki 1994, podkr. A.S.M.)

Taki zabieg byłby zatem podobny do tego, co pokazuje nam inna, również najzupełniej nieprototypowa forma przerzutni, czyli tak zwana *przerzutnia hiperłączna* działająca w pewien sposób analogicznie do odsyłaczy znanych z komunikacji internetowej (Sadowski 2009: 27–28), a zatem ponad kontekstem sąsiednich względem siebie wersów. Swego rodzaju protoplastami tego typu rozwiązań są opisane przez Bogusława Wyderkę w literaturze dawnej przerzutnie hyperbatony, tj. „konstrukcje, w których składniki zostały nie tylko rozdzielone przerzutnią, ale dodatkowo odsunięte od siebie interpolowaną między owe człony frazą” (Wyderka 1998: 263), jak w *Trenie X* Jana Kochanowskiego:

Czyliś na szczęśliwe  
Wyspy zaprowadzona? Czy cię przez teskliwe  
Charon jeziora wiezie i napawa zdrojem

(Kochanowski 2019: 75–76, podkr. A.S.M.)

Wysoce nieprototypowym przypadkiem przerzutni może być (stanowiąca raczej formę eksperymentu myślowego) przerzutnia wygłosowa w monostychu, która musiałaby być (teoretycznie) zarazem przerzutnią międzywersową, międzystroficzną i międzytekstową, a tak naprawdę miałyby formę *przerzutni ad absentia (eliptycznej)*, czyli elizji absolutnej, gdyż przenosiłaby część słowa lub zdania donikąd. Podobny, lecz nie tożsamy zabieg stosuje Kamil Brewiński w jednym z wierszy:

*Dla K. z Na.*

więc mówisz że na liryk nigdy nie jest za  
potwierdzam na księżycu obcy mają ba

więc nie przejmuj się nazbyt że jesteśmy jeb  
bo może oni róże w tych ciemnych kraterach.

(Brewiński 2012: 44)

Ze względu na odmienną naturę sygnałów prozodyjnych wewnątrz wersu, na jego końcu oraz pomiędzy strofami przyjmuje się za prototyp (por. Kleiber 2003; Evans, 2008: 112; Mastalski 2013) przerzutni uważać typ klauzulowy, który jest zarazem najczęstszy, najpowszechniejszy historycznie i najbardziej wyrazisty pod względem percepcyjnym. Nie oznacza to oczywiście, aby przerzutnie wewnątrz wersów były mniej istotne bądź niepełnoprawne, a jedynie, że dla zrozumienia wiersza i przerzutni najistotniejsze jest właśnie to, co dzieje się pomiędzy wersami.

Innym oczywistym podziałem jest ten wynikający z frekwencji przerzutni na przestrzeni tekstu lub jego fragmentu. Ukazuje on ten mechanizm działania wiersza w swoim punktowym charakterze (*przerzutnia pojedyncza*) lub jako pewną szerszą strategię tekstową (*przerzutnie sekwencyjne, mnogie*, tj. dwu-, trzy- i wielokrotne) — (Śliżewska 2015: 29 i nast.). To drugie organizuje działanie wersyfikacji na przestrzeni nieraz wielu wersów, często prowadząc do powstania tak zwanego *przerzutniowego toku wiersza*, marginalizującego doraźne ekspresywne działanie zabiegu niezgodności

składni i wiersza na rzecz pewnej tendencji kształtowania wersów o znaczeniu szerszym: nacechującym podmiot literacki lub świat przedstawiony (Pszczółowska 1975). Tok przerzutniowy, podobnie jak przerzutnia, wpływa na semantykę wypowiedzi poetyckiej i charakterystykę literackiego podmiotu, aczkolwiek czyni to w nieco odmienny sposób.

### Podział ze względu na działanie

Przedstawiony tu w zarysie podział *inarcatury* ze względu na miejsce jej wystąpienia w strukturze wiersza należy do najważniejszych i najbardziej podstawowych ujęć typologicznych zjawiska relacji wiersza i składni, niemniej nie jest on jedyny. Poza najogólniejszym, nienacechowanym określeniem przerzutni (*enjambment*), które służyć może opisanu każdej napotkanej w wierszu *inarcatury*, wyróżnić możemy więc także następujące dwa typy: *rejet* (odrzutnię) oraz *contre-rejet* (przeciw-odrzutnię) — (Engstorm, Scott 1993: 1019). W obu przypadkach zasadniczą różnicą pomiędzy tymi dwoma odmianami a klasyczną przerzutnią, która w wersyfikacji metrycznej przenosi fragment wypowiedzenia, dobijając przeważnie do granicy średniówki wersu-następnika, jest ta, że ta druga odseparować może dowolny klaster znaków (słowo, syntagma itd.), choć często kończy się właśnie w średniówce następnej linijki:

Zła jest niezgoda, **ale gorszą zgodą**  
chcesz nas pojednać; raczej ogień z wodą.

(Mickiewicz 1862: 104, podkr. A.S.M.)

Tymczasem *rejet* i *contre-rejet* dotyczą sytuacji, gdy odcięte zostaje pojedyncze słowo (Kulawik 1999: 64–65). Połączeniem obu jest *double rejet* (podwojona odrzutnia), najbardziej chyba agresywna forma przerzutni. W *rejet* przerzuceniu do linijki-następnika ulega tylko wyraz kończący jednostkę składniową — zabieg ten spotykamy w *Romantyczności* Adama Mickiewicza: „krzyknie śród zgiełku / Starzec” (Mickiewicz 1844: 165), jak również w utworach współczesnych, nienumerycznych:

Stałem w milczeniu przed ciemnym obrazem,  
przed płótnem, które mogło **zmienić się**  
w **płaszcz**, w koszulę, chorągiew,  
lecz stało się kosmosem

(Zagajewski 2010: 139, podkr. A.S.M.)

natomiast w *contre-rejet* (przeciw-odrzutni) zachodzi proces przeciwny: poza wers wyrzucana zostaje cała jednostka składniowa — z wyjątkiem jednego tylko wyrazu. Zostaje on w wersie, w którym przerzutnia zachodzi (Scott 1993: 1019), jak to pokazuje w drugim wersie poniższy fragment z kompozycji nienumerycznej:

Głosy, psy, strzelanina  
samochodów, **miazga**  
**dźwięków bagnista**, bagnista muzyka  
zza rytmu spoza sensu

(Świetlicki 2007: 8, podkr. A.S.M.)

oraz z wiersza metrycznego:

I gdański zegar milczy w kącie. Niska  
Sofa obita skórą, nad nią głowy  
Dwóch uśmiechniętych diabłów wyrzeźbione.

(Miłosz 1989a: 10, podkr. A.S.M.)

Odrzutnia podwójna delimituje przestrzeń gry przerzutni do samej przestrzeni okołoklauzulowej, zawężając ją względem porządku średniówkowego (bowiem prototypowo właśnie do niego się powyższe typy odnoszą), kondensując tym samym energię, jaka wynika z międzyelementowej gry składowych wiersza-tekstu: zdania, wersu i metru. Taki stan rzeczy jest odmienny od typowej (prototypowej właśnie) dla klasycznej przerzutni sytuacji, w której zjawisko to współlistnieje z rytmem klauzulowo-średniówkowym wiersza, powodując zmianę konturu poszczególnych porządków wypowiedzi i relacji między nimi, co dobrze ilustruje przykład powyższy, w którym przerzutnie średniówkowe współpracują z *contre-rejet*, prowadząc do silnego oddziaływania pomiędzy wersem, 11-zgłoskowym metrem (5+6) i składnią:

I gdański zegar (+) milczy w kącie. Niska [→]  
Sofa obita (+) skórą, nad nią głowy [→]  
Dwóch uśmiechniętych (+) diabłów wyrzeźbione,

co można zapisać w sposób następujący (∪ to oczywiście sylaba bez akcentu, – sylaba akcentowana, + oznacza średniówkę, zaś → przerzutnię):

∪ – ∪ – ∪ (+) – ∪ – ∪ – ∪ [→]

– ∪ ∪ – ∪ (+) – ∪ | – ∪ – ∪ [→]

– ∪ ∪ – ∪ (+) – ∪ ∪ ∪ – ∪

Daje to w efekcie bardzo ciekawy i złożony rysunek porządków językowych wiersza, czyli składni, intonacji, wersu, średniówki i przerzutni, pozwalając uczynić ze skromnego materiału wyjściowego (jest to przecież zaledwie wyliczenie sprzętów domowych) skomplikowaną fakturę poetyckiej dykcji.

Ponieważ jednak przerzutnia — przynajmniej w swej prototypowej postaci<sup>12</sup> — jest nieodłącznie związana z budową syntaktyczną, można ją także opisywać ze względu na relację wobec składni. Wyróżniamy wobec tego przerzutnie silne — powstają one w miejscach, gdzie zespolenie składniowo-intonacyjne na granicy wersów łączy się z działaniem składniowo-intonacyjnym tworzących parę przerzutniową umiejscowionych w wygłosie wersu wyrazów (jeden wyraz lub zestrój akcentowy); przerzutnie słabsze — podobne do pierwszego rodzaju, lecz tutaj dział wyrazowy przypada dalej od zakończenia linijki wierszowej oraz przerzutnie najsłabsze, w których przypadku mechanizm ogranicza się do zespolenia składniowo-intonacyjnego. Z racji swej niewielkiej siły oddziaływania, ich wyrazistość i rola w budowie wiersza ma znaczenie jedynie, gdy pojawiają się

<sup>12</sup> Należy bowiem pamiętać również o przerzutni-tmezie (o czym później).

w większej liczbie (Sawicki 1981: 36–37; Wyderka 1998; por. Brogan, Scott, Monte 2016: 100). Podział ten stosuje się zarówno do wiersza metrycznego, jak i do kompozycji nie-numerycznych (wolnych), w których zasadnicze znaczenie dla siły rozcięcia będzie miał jednak rozmiar zaangażowanych w ten proces linijek, konkretniej: różnica ich długości.

Oczywiście także w wierszu metrycznym rozmiar linijki ma niebagatelne znaczenie i inna jest percepcja przerzutni w *Uwagach o śmierci niechybnej* ks. Józefa Baki:

Dzień z nocą,  
 Karocą  
 Tąż dąży,  
 Świat krąży.

(Baka 1828: 15, podkr. A.S.M.)

pisanych króciutkimi wersami o nadmiarowym rymie (Bukowiec 2015), istniejących gdzieś na pograniczu wiersza i skansji (przerzutnia w skansji stanowi swoiste ekstremum organizacji tekstu), niż w wierszu *królowo* Kamili Janiak, mającym z kolei układ trzywersowych strofoid o *circa* 20-sylabowym rozmiarze i niezdeterminowanym wewnątrznie porządku poszczególnych segmentów:

królowo pracującej polski, oddaj mi proszę pieniądze, **oddaj**  
**samochód**, bo zarobiłam już na niego sto razy i mieszkanie,  
 bo walczę z terroryzmem, kupując produkty oznaczone płomyczkiem

królowo biednych i chorych, jesteśmy biedni i chorzy, **będziemy**  
**biedni** i chorzy pod każdą twoją postacią, bo jesteś surową matką,  
 więc oddaj mi tylko to, co straciłam, wrzucając do woreczka

(Janiak 2016: 141, podkr. A.S.M.)<sup>13</sup>

bowiem oba typy wierszowania (jako przypadki graniczne) mieszczą się w okolicach peryferii możliwości systemu prozodyjnego i, ze względu na odmienność percepcji kanonicznych wersów i linijek tego typu, dają w konsekwencji różne jakości prozodyczne. Przerzutnia w obu typach jest zdecydowanie mniej czytelna. Gdy wers jest krótki, jej działanie koliduje z sygnałami, jakie daje czytelnikowi skansja (skansyjność wiersza; zob. Kulawik 1995). Gdy wers jest nazbyt długi, sprozaizowany, czynniki takie, jak komplikacja składniowo-intonacyjna i trudność percepcyjnego określenia elementów wers konstytuujących na równi z samą jego długością, która także zaciera wyrazistość odcinków segmentacji, powodują z kolei percepcyjne rozmycie się przerzutni, na co wpływ ma też brak regularności — nie można bowiem zaprzeczyć, że wersy „za długie” to raczej domena poezji nienumerycznej niż opartej na rachunku sylabiczno-akcentowym.

Kolejną typologię, choć również odnoszącą się do składni, przedstawił w swej pracy Harai Golomb (1979)<sup>14</sup>. Wyróżnił on mianowicie dwa typy: przerzutnię

<sup>13</sup> Pograniczność prozodyczna wiersza i prozy jest w ogólności silną tendencją we współczesnej poezji zaangażowanej — por. uwagi w odnośnym rozdziale lub najnowsze wiersze w antologii *Wiersze dla opornych* (red. B. Gula, S. Głuszak, O. Wasilewska, Warszawa 2020). Por. Pietras 2021a, 2021b.

<sup>14</sup> W podobnym kierunku idą dociekania Bogusława Wyderki (zob. 1998) opisującego relację między składniowym ukształtowaniem przestrzeni klauzulowej w przerzutni a jej siłą.

prospektywną (*prospective*), czyli taką konstrukcją wierszową, gdzie zaburzenie koincydencji między składnią a wersyfikacją wprowadza niekompletność linii poprzedzającej, która „domaga się” uzupełnienia wyrazem nagłosowym następnego wersu, oraz *przerzutnię retrospektywną* (*retrospective*), charakteryzującą się tym, że linijka poprzedzająca jest zasadniczo kompletna składniowo, a przerzutniowe przeniesienie do wersu kolejnego niejako dodaje wyraz uzupełniający, ale (z punktu widzenia kompletności składniowo-semantycznej wersu pierwszego) niekonieczny<sup>15</sup>. Oba wyróżnione przez izraelskiego badacza typy ukształtowania wiersza znajdziemy w zamieszczonym niżej wierszu:

Poeta na wietrze. Ten wiatr, który **strąca**  
szkarłatne owoce jarzębiny, ten wiatr  
nie do zatrzymania ani wyminięcia,  
**wprawiający w kołysanie**  
miasta i wszystkie lampy na ulicach

(Lundkvist 1980: 39, podkr. A.S.M.)

Jak łatwo się zorientować, konstrukcja wierszowa linijki pierwszej cytowanego fragmentu ujawnia zasadniczą niekompletność składniową (przerzutnia prospektywna), która jest ewidentnie rozpoznawalna jako przerwutnia i nie może być zinterpretowana inaczej. Natomiast w wersie czwartym mamy do czynienia z kompletnym członem syntaktycznym „wprawiający w kołysanie”, który może być jednak odczytany jako tok przerwutniowy „wprawiający w kołysanie / miasta [...]”, a w wyniku takiego właśnie odczytania redefinicji ulega nie tylko semantyka fragmentu, lecz i jego zdaniowa konstrukcja. Tego typu konstrukcję z pogranicza przerwutni znajdziemy też w wierszu *Elegia podróżna* autorstwa Wisławy Szymborskiej, gdzie czytamy: „Biedna Uppsala / z odrobiną wielkiej katedry” (Szymborska 2010: 74), jak i u Ryszarda Krynickiego: „małe kraje są coraz częściej poligonami doświadczalnymi / dla wielkich mocarstw” (Krynicki 2009: 97). Niezmiernie ciekawe jest też połączenie przerwutni strofoidowej i retrospektywnej:

Nie wiedziałem wtedy zbyt wiele o chorobach  
ani o poezji.

(Krynicki 2009: 209)

Specyficzną odmianą przerwutni jest ta rozcinająca wyraz, inaczej *przerwutnia-t me za* (wewnątrz wyrazowa, morfologiczna) — (por. Scaglione 1998: 74; Hartman 2004: 229; Fabb, Halle 2008: 10; Bukowiecka 2017; Roszak 2019: 399), która — przeciwnie do typowej przerwutni działającej w obrębie syntaksy (czyli pomiędzy leksemami) — ingeruje w sam wyraz. Stanowi ona najbardziej agresywny typ modyfikacji relacji pomiędzy wersem i językiem, bowiem narusza bardziej elementarny poziom organizacji lingwistycznej, dzieląc już nie zestrój intonacyjny czy nawet akcentowy (poziom składni), lecz leksem (poziom słowa):

<sup>15</sup> Podział ten ma wiele wspólnych cech z klasycznym ujęciem Milmana Parry’ego (Friedrich 2000). Omówienie rozwoju typologii przerwutni w badaniach nad heksametrem homeryckim daje w swej pracy R.J. Blankenborg (2014/2019)



wychodzę na Rynek,  
tu chcą, bym wreszcie zechciał poczuć się  
obywatelem stolicy kulturalnej **euro-**  
**pejskiej** oraz chcą, bym  
za darmo całkiem uczestniczył  
w koncercie [...]

(Świetlicki 2011: 286, podkr. A.S.M.)

Typowa przerzutnia dywersyfikuje segment wypowiedzi z natury swej będący wynikiem uprzedniego złączenia kilku elementów (*scil.* słów), tymczasem przerzutnia morfologiczna dokonuje rozdziału czegoś, co zdawać by się mogło niepodzielne: rzeczy, przedmiotu, osoby (rzeczownik) lub działania (czasownik), czyli mówiąc innymi słowy: rozbija *signifiant* danego *signifié*<sup>16</sup>. Dobrze ilustruje to poniższy wyimek z wiersza Johna Donne'a:

Yet call not this long life, think **that I**  
**Am**, by being dead, immortal; can ghosts die?

(Donne 2009: 204, podkr. A.S.M.)

Przerzutnię taką zastosował już w wieku szesnastym Jan Kochanowski (*Jezda do Moskwy*), a w stuleciu dziewiętnastym Adam Mickiewicz (*Pan Tadeusz*, Mickiewicz 1862: 65), a przykłady te nie mogą być w kontekście wersyfikacji ogólnej traktowane jedynie jako ciekawostki czy uznawane za absolutne wyjątki, gdyż podobne zdarzenia prozodyczne spotykane są już w najstarszych systemach metrycznych, gdzie też stanowią naturalną konsekwencję działania metru i iloczasu, nie niosąc wszakże ze sobą jakiegokolwiek nadmiaru informacyjnego (Fabb, Halle 2008: 11). Trwałe miejsce w literaturze (już jako chwyt znaczący) przerzutnia-tmeza znajduje tak naprawdę dopiero w stuleciu ubiegłym<sup>17</sup>, lecz i wtedy używa się jej raczej na zasadzie odstępstwa od reguły, gdyż jej wystąpienie pociąga za sobą zwykle mocny ładunek semantyczny (ironia, parodia itp.), jak to się dzieje we fragmencie wiersza angielskiego poety metafizycznego, gdzie możliwość bycia nieśmiertelnym za sprawą bycia martwym zostaje zanegowana poprzez rozbicie samego esse tegoż „bycia” (*I / am*, czyli w polskim ekwiwalentnym przekładzie: jest-em) — (Hartman 2004: 229).

### Zasadnicze funkcje przerzutni<sup>18</sup>

Przerzutnia może pełnić konkretną, dającą się bardzo precyzyjnie opisać z użyciem deskryptywnych narzędzi poetyki czy stylistyki funkcję — być znakiem ironii, sygnałem komizmu itp.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> W metryce łacińskiej *tnesis* oznacza też rozdzielenie wyrazu ze względów metrycznych (zob. Kotyński 1958: 299–300).

<sup>17</sup> W tym kontekście wspomnieć należy wszelkiego typu wcielenia poetyki lingwistycznej (jak choćby Białoszewski, Nowa Fala czy neolingwiści), które w ramach językowego eksplorowania języka chętnie po ten zabieg sięgały.

<sup>18</sup> Funkcji przerzutni oczywiście nie sposób opisać w ramach kilku zaledwie akapitów, toteż rozważania poniższe traktować należy jako wstęp do bardziej kompleksowego omówienia, które znajduje się w mojej pracy *Ruch i znaczenie (w) przerzutni* (Mastalski 2022) oraz będzie rozwijane w planowanych na kolejne lata badaniach poświęconych konceptualnym figurom przerzutni.

<sup>19</sup> Jedną z prób klasyfikacji przedstawia Anna Tryksza w książce: *Barbarzyńcy, klasycyści? Strategie wierszowe w najnowszej poezji* (2008).

Może również tworzyć zaskakującą wieloznaczność lub — niczym w wierszu Williama Carlosa Williamsa — budować (a następnie rozładowywać) szok powstający w wyniku dość makabrycznego, naturalistycznego poetyckiego obrazowania:

Widziałem dziewczynę z jedną nogą  
przewieszoną przez poręcz balkonu

(Williams 1992: 206)<sup>20</sup>

Zdolna jest — jak pokazał to Hieronim Morsztyn w jednym z sonetów — tonować potencjalnie obrazoburczą diagnozę społeczno-moralną mieszczącą się w semantycznej przestrzeni wersu:

W strojnych się dziś kochają panny i strojnym dają  
Chusteczki wyszywane i pierścionki składane

(Morsztyn, cyt. za: Dziadek 2013: 86)

Opisując przerzutnię, powiedzieć jednak należy przede wszystkim o tym, że jej pojawienie się w wierszu z natury swej powoduje (co do zasady) po prostu efekt psychofizjologiczny w postaci nakierowania uwagi czytelnika na zaangażowane w nią wyrazy — zarówno ten, jaki ulega przeniesieniu do nagłosu kolejnej linii, jak i pozostający w wygłosie pierwszego z przerzutniowych wersów.

Wynika to z faktu, że słowo z pozoru nieistotne (często wręcz wyraz synsemantyczny) i zarazem takie, którego nie znajdziemy przeważnie na końcu zdania będącego archetypem dla pojmowania wersu, znajduje się w istotnych z punktu widzenia lektury miejscach struktury prozodyjnej (węzłowe punkty wersu: średniówka i klauzula). Doniosłość percepcyjna przerzutni przejawiać się więc może na kilka sposobów. Po pierwsze, p r z e s u w a ona poza jednostkę tekstu (wers) ten element zdania lub wypowiedzenia, na który kierowana jest zazwyczaj uwaga, czyli rozpoczęcie oraz zakończenie frazy (z założenia jest to słowo treściowe). Z a b u r z a również jego naturalny kontekst leksykalny, a w efekcie często również e k s p o n u j e — umieszcza w punkcie, jaki zwykle zarezerwowany jest dla istotnych składniowo i semantycznie leksemów, czyli w zakończeniu (klauzuli) lub na początku wersu — wyrazy mało istotne czy wręcz takie, które w „normalnej” percepcji przeważnie nie stanowią odrębnego punktu fiksacji, czyli nie jest na nie kierowany wzrok (np. przedimki, przyimki, spójniki itp.):

Ale w piątkowy wieczór i sobotę oraz  
niedzielę, wszystko zdaje się  
możliwe [...]

(Świetlicki 2013: 69, podkr. A.S.M.)

lub też rozбивa spójne pierwotnie całości intonacyjne (czy wręcz pojedyncze leksemy), które następnie rozmieszcza jako odrębne elementy w pozycjach:

<sup>20</sup> Por. Dolin 1993.

wieczności trwaj i ty, **nie-  
istniejące**, wyspo płaczu bezludna, we śnie  
nieobjawionym, istnieje tak nierwale

(Krynicky 2009: 29, podkr. A.S.M.)

A skoro istnieje wysokie prawdopodobieństwo, że ilość uwagi, jaką poświęcamy początkowi i zakończeniu wypowiedzi, jest przekładalna również na segmentację wierszową, gdyż klauzula i nagłos także taką przestrzeń o podwyższonej „wrażliwości” percepcyjnej stanowią, to z całą pewnością każdy element językowy, jaki znajdzie się w wygłosie wersu, najpewniej otrzyma obligatoryjną fiksację (i to, jak pamiętamy, dłuższą niż wewnątrz wersolinii) — (zob. Mastalski 2016), czyli po prostu otrzyma więcej uwagi czytelnika. Podobnie zresztą nagłosowy element wiersza następnego. Przerzutnia natomiast ten efekt dobitnie wzmacnia. Nie w taki jednak sposób, że go dubluje, lecz z powodu deformacji percepcyjnej. Jak bowiem zauważają piszący o percepcji dzieła sztuki neuroestetycy:

[...] jednym ze sposobów skupienia uwagi [odbiorcy] jest pozbycie się pewnych szczegółów, a podkreślenie innych. Złym dziełem sztuki jest to, które nas rozprasza. [...] Artyści posługują się w swych dziełach sposobami artykulacji, które znacznie odbiegają od tych spotykanych na co dzień. Stosują oni przerysowania, przesunięcia w obrębie kompozycji i pominięcia detali. Co więcej, owe „ilościowe” przesunięcia i pominięcia służą „jakościowemu” wydobywaniu tych aspektów rzeczywistości, które są zwykle niezauważane. (Markiewicz, Przybysz 2007: 114–115, por. Cavanagh 2005)

Niektórzy teoretycy przerzutni twierdzą, że można ją w odczytaniu realizować na dwa sposoby, tj. albo „pójść” za składnią i połączyć rozbite wersy, albo też podążyć za aktualnym rozczłonkowaniem tekstu (Jakobson 1987: 81; por. Culler 2017: 370), a w konsekwencji torować układ: antykadencja–pauza–zawieszenie głosu (por. Korwin-Piotrowska 2011: 194). Roman Jakobson (1987) mówi tu o metrycznym typie lektury lub typie lektury zorientowanej na pauzę, ale w świetle aktualnej wiedzy wypadałoby raczej uznać, że enjambments, które nie zostały wyartykułowane, nie zostały po prostu przez odbiorcę uświadomione bądź są zwarciami, a nie przerzutniami. Skoro „podział wierszowy wymaga od czytelnika zawieszenia głosu [pauzy], natomiast segmentacja składniowa – kontynuacji” (Tsur 2006), oczywiste jest, że którąś z opcji zmuszeni jesteśmy wybrać. A jeśli tak zrobimy, usuniemy przerzutnię, potwierdzimy ją lub nawet stworzymy. Między innymi dlatego Reuven Tsur wprowadza, obok znanych z wcześniejszych rozważań jednostek wiersza (*versification pattern*) i składni (*linguistic pattern*) również trzeci: wykonanie (*performance*) — (Tsur 2008: 185). Niezależnie jednak od jej czytelniczej realizacji — jest ona prozodyjnym składnikiem kompozycji wierszowej.

Według większości badaczy przerzutnia jest wobec tego tym, co odróżnia wiersz od prozy, bowiem jej zaistnienie staje się możliwe jedynie za sprawą nakładania się w utworze dwóch — lub więcej (Sadowski 2004: 198 i nast.) — odmiennych porządków tzw. podwójnej delimitacji (intonacji składniowej i wierszowej). Choć prototypowa *inarratura* „rozgrywa się”, w materii wiersza, w ukonstytuowanej przez pauzę wersyfikacyjną przestrzeni pomiędzy klauzulą jednej linijki i nagłosem kolejnej, to materia, w jaką

ingeruje ona, jakiej dotyka, jest składnia i intonacja, nie wiersz<sup>21</sup>. Przerzutnia rozbija spójną syntaktycznie całość, której prototypową postacią jest zdanie, i bez tego podłoża nie jest w zasadzie możliwa, bowiem nie może ona rozbić tego, co nie jest uprzednio spójne syntaktycznie (poza przerzutnią morfologiczną, bo ta *porcuje* wyraz, choć oczywiście rozdziela równocześnie zdanie). By była ona możliwa, istnieć musi jakakolwiek — choćby najslabsza — ciągłość składniowa, która mogłaby ulec rozbiciu poprzez delimitację wersową, lub bodaj jej sugestia. Stąd też rozmaite awangardowe teksty, część utworów należących do domeny poezji konkretnej czy tekstu graficznego, gdzie składnia jest marginalizowana bądź wręcz nieobecna, trudno opisywać z zastosowaniem tejże kategorii.

### Zakończenie

Jak zatem widać, istnieją rozmaite typy przerzutni (a więc rozmaite sposoby jej wierszowej egzystencji) i, jak należy zakładać, każdy z nich oferuje twórcy poezji i jej odbiorcy odmienne właściwości — zarazem wytwarzać może odmienne jakości psychiczne. Jedne są bardzo mocno wyczuwalne i zasadniczo wpływają na nasz odbiór wiersza, inne zaś ledwie dostrzegalne, wymagające skupienia. Niektóre z nich znajdziemy między wersami, wewnątrz nich lub między strofami. Jedne istnieją na poziomie składni, inne poniżej niej, wewnątrz wyrazu. Jeszcze inne — przynajmniej teoretycznie — mogą wykraczać poza pojedynczy tekst. Co jednak najważniejsze, wszystkie one należą do dziedziny wersyfikacji.

Niniejszy tekst stawia sobie cel zaiste pragmatyczny: zebranie w jednym miejscu i uporządkowanie tej podstawowej dla poetyki wiersza materii. Szczególnie że — poza wspomnianym artykułem Bogusława Wyderki o poezji dawnej — zjawisko przerzutni bywa omawiane w literaturze przedmiotu niezmiernie rzadko.

---

### Bibliografia

- Agamben Giorgio (1999), *The End of the Poem: Studies in Poetics*, przeł. D. Heller-Roazen, Stanford University Press, Stanford.
- Agamben Giorgio (2018), *Idea prozy*, przeł. i posł. opatrzyła E. Górniak-Morgan, komentarz A. Serafin, Fundacja Augusta hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa.
- Arct Michał (1899), *Słowniczek wyrazów obcych*, nakładem autora, Warszawa.
- Arct Michał (1920), *Słownik staropolski*, Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa.
- Baka Józef (1828), *Uwagi o śmierci niechybnej*, Drukarnia przy ulicy Mazowieckiej Nr. 1349, Warszawa.

<sup>21</sup> Choć oczywiście trzeba tutaj od razu zaznaczyć, że wewnątrz wiersza ingeruje ona w *wersowość* tekstu — tylko wtedy jednak, gdy jest ona wartością współistniejącą z jego metrycznością. Por. „[Przerzutnia] mać podstępna harmonię wiersza zdaniowego” (Wyderka 2004: 99).

- Banville Théodore de (1903), *Petit traité de poésie française*, Charpentier, Paris.
- Biedrzycki Miłosz (1994), *Hold (dwa sonety)* [w:] M. Biedrzycki, *O O („Dwa groszki”)*, Agencja Wydawnicza Zebra, Kraków, [www.miloszbiedrzycki.pl/groszki.html](http://www.miloszbiedrzycki.pl/groszki.html) [dostęp: 14.05.2023].
- Blankenborg Roland (2014/2019), *Rhythm without Beat. Prosodically Motivated Grammarisation in Homer*, [www.nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS\\_BlankenborgR.Rhythm\\_without\\_Beat.2014](http://www.nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_BlankenborgR.Rhythm_without_Beat.2014) [dostęp: 13.05.2023].
- Brewiński Kamil (2012), *Jeb* [w:] K. Brewiński, *Clubbing*, Rozdzielczość Chleba, Internet/Kraków.
- Brogan Terry Vance (1993), *Verse and Prose* [w:] *The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, red. A. Preminger, T.V.F. Brogan, współpr. F.J. Warnke, O.B. Hardison Jr., E. Miner, Princeton University Press, New Jersey.
- Brogan Terry Vance, Scott Clive, Monte Steve (2016), *Enjambment* [w:] *The Princeton Handbook of Poetic Terms, 3rd edition*, ed. by R. Greene & S. Cushman, Princeton University Press, New Jersey.
- Bukowiec Paweł (2015), *Metronom. O jednostkowości poezji „nazbyt” rytmicznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Bukowiecka Magdalena (2017), *Między tekstem a nagraniem. Formy niesystemowej dźwiękowości w poezji Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” nr 4.
- Cavanagh Patrick (2005), *The Artist as Neuroscientist*, „Nature” nr 434.
- [Chwalczewski Stanisław] (1811), *Kronika polska Stanisława Chwalczewskiego starosty kobryńskiego* [etc.], Drukarnia A. Gałęzowskiego, Warszawa.
- Culler Jonathan (2017), *Theory of Lyric*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Danaher David S. (2008), *Poetyka kognitywna a literackość: analogia metaforyczna w Annie Kareninie*, przeł. M. Majewska, „Przestrzenie Teorii” nr 6.
- Derrida Jacques (2005), *Sovereignities in Question: The Poetics of Paul Celan*, red. T. Dutoit, O. Pasanen, Fordham University Press, Nowy Jork.
- Dłuska Maria (1956), *O wersyfikacji Mickiewicza: część druga*, „Pamiętnik Literacki” r. 47, nr 3.
- Dłuska Maria (1967), *Wiersz* [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 1: prace z lat 1947–1964, wyb. H. Markiewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Dłuska Maria (2001), *Próba teorii wiersza polskiego* [w:] M. Dłuska, *Prace wybrane*, red. S. Balbus, t. 1, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Dolin Sharon (1993), *Enjambment and the Erotics of the Gaze in Williams’s Poetry*, „American Imago” t. 50, nr 1 [wiosna].
- Donne John (2009), *The Computation* [w:] J. Donne, *The Songs and Sonnets of John Donne*, wyd. 2, red. T. Redpath, Cambridge, MA–Londyn.
- Dziadek Adam (2013), *Fenomen sonetu* [w:] *Różne głosy. Prace ofiarowane Stanisławowi Balbusowi na jubileusz siedemdziesięciolecia*, red. D. Wojda, M. Heydel, A. Hejmej, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Eco Umberto (2008), *Pomiędzy autorem i tekstem* [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Znak, Kraków.
- Engstrom A.G., Scott Clive (1993), *Rejet* [w:] *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, red. A. Preminger, T.V.F. Brogan, współpr. F.J. Warnke, O.B. Hardison Jr., E. Miner, Princeton University Press, New Jersey.
- Evans Vyvyan (2009), *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*, przeł. M. Buchta, M. Cierpisz, J. Podhorodecka, A. Gicała, J. Winiarska, TAIWPN Universitas, Kraków.

- Fabb Nigel, Halle Morris (2008), *Meter in Poetry: A New Theory*, Cambridge University Press, Cambridge–Nowy Jork.
- Feliński Antoni (1840), *O wierszowaniu* [w:] A. Feliński, *Dzieła*, t. II, nakł. Zygmunta Schlettera, Wrocław.
- Fiut Aleksander (1993), *Po śmierci Boga: o twórczości Tadeusza Różewicza*, „Teksty Drugie” nr 30.
- Friedrich Rainer (2000), *Homeric Enjambement and Orality*, „Hermes” nr 128, z. 1.
- Golomb Harai (1979), *Enjambment in Poetry: Language and Verse in Interaction*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel-Aviv.
- Guirard Pierre (1961), *Zarys wersyfikacji francuskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Gumkowski Marek (1994), *Poezja (teorie)* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Ossolineum, Wrocław.
- Hartman Geoffrey (2004), *The Voice of the Shuttle* [w:] *The Geoffrey Hartman Reader*, red. G.H. Hartman, D.T. O’Hara, Fordham University Press, Nowy Jork.
- Hass Robert (2018), *One* [w:] R. Hass, *A Little Book on Form: An Exploration Into the Formal Imagination of Poetry*, HarperCollins Publishers Inc, Nowy Jork.
- Herbert Zbigniew (2008), *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie R. Krynicki, a5, Kraków.
- Ibrahim Robert, Plecháč Petr, Říha Jakub (2014), *Úvod do teorie verše*, Akropolis, Praha.
- Jakobson Roman (1987), *Linguistics and Poetics* [w:] R. Jakobson, *Language in Literature*, red. K. Pomorska, S. Rudy, The Hague, Londyn.
- Janiak Kamila (2016), *królowo* [w:] *Zebrano się śliny. Nowe głosy z Polski*, red. P. Kaczmarek, M. Koronkiewicz, Biuro Literackie, Stronie Śląskie.
- Janion Maria (2000), *Gorączka romantyczna* [w:] M. Janion, *Prace wybrane*, red. M. Czermińska, t. 1, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Kleiber Gregory (2003), *Semantyka prototypu. Kategorie i znaczenie leksykalne*, przeł. B. Ligara, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Kluba Agnieszka (2014), *Poemat prozą w Polsce*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Warszawa–Toruń.
- Kniaźnin Franciszek Dionizy (1829), *Dzieła F. D. Książnina*, wyd. przez F.S. Dmochowskiego, t. VII, Warszawa.
- Kochanowski Jan (2019), *Pieśni, treny, fraszki*, pismo po książkach, Kraków.
- Koops van’t Jagt Ruth, Hoeks John, Dorleijn Gillis, Hendriks Petra (2014), *Look before you leap. How enjambment affects the processing of poetry*, „Scientific Study of Literature” nr 4.
- Kopczyńska Zdzisława (1963), *Przerzutnia* [w:] *Wiersz. Podstawowe kategorie opisu*, cz. 1: *Rytymika*, red. J. Woronczak, *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*, red. M. R. Mayenowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Kopczyńska Zdzisława (1994), *Wiersz* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Korwin-Piotrowska Dorota (2011), *Sztuka wiersu* [w:] D. Korwin-Piotrowska, *Poetyka. Przewodnik po świecie tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kotyński Leon (1958), *Metryka hymnów brewiarzowych*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” nr 4.
- Królikowski Franciszek Józef (1821), *Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego z przykładami w nutach muzycznych*, nakł. J.A. Munka, Poznań.
- Krynicki Ryszard (2009), *Nie wiedziałem* [w:] R. Krynicki, *Wiersze wybrane*, a5, Kraków.



- Krzyżanowski Julian (1984), *Nauka o literaturze*, wyd. III, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Wrocław.
- Kubacki Wacław (1949), *Pierwiosniki polskiego romantyzmu*, Wydawnictwo M. Kot, Kraków.
- Kulawik Adam (1994), *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Antykwa, Kraków.
- Kulawik Adam (1995), *Teoria wiersza*, Antykwa, Kraków.
- Kulawik Adam (1999), *Wersologia. Studium wiersza, metru i kompozycji prozodyjnej*, Antykwa, Kraków.
- Kuryś Tadeusz (1957), *Cezura* [w:] M. Dłuska, T. Kuryś, *Sylabotyzm*, red. M.R. Mayenowa, Z. Kopczyńska, seria: *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*, dz. 3, t. 4, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Kurz Gerhardt (1999), *Ende und Übergang: Enjambment* [w:] G. Kurz, *Macharten: über Rhythmus, Reim, Stil und Vieldeutigkeit*, Litblockin-Verlag, Göttingen.
- Linde Samuel Bogumił (1811), *Słownik języka polskiego*, t. II, cz. 2, Drukarnia XX. Piarów, Warszawa, [www.kpbc.umk.pl/dlibra/publication/8181/edition/13062/content](http://www.kpbc.umk.pl/dlibra/publication/8181/edition/13062/content) [dostęp: 13.05.2023].
- Lomiento Liana (2008), *Introduzione* [w:] *Enjambement. Teoria e tecniche dagli antichi al Novecento*, red. G. Cerboni Baiardi, L. Lomiento, F. Perusino, Edizioni ETS, Pisa.
- Lundkvist Artur (1980), *Poeta na wietrze* [w:] *W sali zwierciadeł. Antologia poezji szwedzkiej (1928–1978)*, wybór i oprac. Z. Łanowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Magnone Lena (2017), *Czy Emily Dickinson pisała wiersze?*, „Przegląd Humanistyczny” nr 4.
- Majchrowski Zbigniew (2006), *„Z tego, czy z tamtego świata?”* [w:] Z. Majchrowski, *Mickiewicz i wiek dwudziesty*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Marinelli Luigi (1997), *Polski Adon: o poetyce i retoryce przekładu*, przeł. i oprac. L. Marinelli, A. Nowicka-Jezowa, współpr. Z. Ożóg, Świat Literacki, Izabelin.
- Markiewicz Paweł, Przybysz Piotr (2007), *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni* [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, red. P. Francuz, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Mastalski Arkadiusz Sylwester (2013), *Prototypowość struktury wierszowej jako czynnik kształtujący semantykę tekstu* [w:] *Potencjał wiersza*, red. W. Sadowski, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Mastalski Arkadiusz Sylwester (2016), *Sakadometryczna analiza wiersza. Ogólne założenia teoretyczne do badań empirycznych*, „Neurolingwistyka Praktyczna” nr 2.
- Mastalski Arkadiusz Sylwester (2022), *Ruch i znaczenie (w) przereźtuni*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” nr 10.
- Mickiewicz Adam (1844), *Romantyczność* [w:] A. Mickiewicz, *Pisma*, t. III: *Konrad Wallenrod, Grażyna, Ballady i romanse, sonety. Wiersze oryginalne*, Druk. Bourgogne i Martinet, Paryż.
- Mickiewicz Adam (1862), *Pan Tadeusz* [w:] A. Mickiewicz, *Pisma*, nowe wydanie zupełne, t. 4, F.A. Brockhaus, Lipsk.
- Mickiewicz Adam (1955), *Rozbiór przekładu z Kwinta Kalabra „Śmierć Achillesa”* [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła zebrane*, t. V: *Pisma prozą*, t. I, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Miłosz Czesław (1989a), *Jadalnia, Słońce* [w:] Cz. Miłosz, *Poematy*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Miłosz Czesław (1989b), *Słońce* [w:] Cz. Miłosz, *Poematy*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

- Miłosz Czesław (1994), *Ziemia Ulro*, Znak, Kraków.
- Montemaggi Vittorio (2015), *The Bliss and the Abyss of Freedom: Hope, Personhood and Particularity* [w:] *Vertical Readings in Dante's „Comedy”*, t. 1, red. G. Corbett, H. Webb, Cambridge University Press, Cambridge.
- Muczkowski Józef (1836), *O wierszowaniu* [w:] J. Muczkowski, *Grammatyka języka polskiego*, wyd. II, przerobione i pomnożone, Czcionkami Stanisława Gieszkowskiego, Kraków.
- Nediľko Heorhiy Yakovych (1988), *Taras Shevchenko: zhyttya i tvorchist': knyha dlya vchytelya*, Radians'ka shkola, Kijów.
- Online Etymology Dictionary* (b.r.), [www.etymonline.com/word/enjambment](http://www.etymonline.com/word/enjambment) [dostęp: 13.05.2023].
- Orgelbrand Maurycy (1861), *Słownik języka polskiego, obejmujący oprócz zbioru właściwie polskich, znaczną liczbę wyrazów z obcych języków [...]*, cz. 2, P–Ż, nakł. autora, Wilno.
- Perz Mirosław (1988), *Melodie na Psalterz polski Mikołaja Gomółki: interpretacje i komentarze*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Pietras Wojciech (2021a), *Wers na pograniczach wersologii*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” nr 11(14).
- Pietras Wojciech (2021b), *Pogranicze wiersza wolnego i prozy w perspektywie wersologicznej. Próba diagnozy*, „Forum Poetyki” nr 25.
- Pilch Jerzy (2000), *Pod mocnym aniołem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Piotrowiak Jan (2011), *Namysł i emocje. Studia i szkice o doświadczeniu poetyckim Haliny Poświatowskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny* (2001), red. H. Zgólkowa, t. 33, Wydawnictwo Kurpisz, Poznań.
- Pszczółowska Lucylla (1975), *Przyczynek do opisu współczesnej wersyfikacji polskiej*, „Teksty” nr 1.
- Pszczółowska Lucylla (2002), *Między wierszem a prozą* [w:] L. Pszczółowska, *Wiersz – styl – poetyka. Studia wybrane*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Reczek Stefan (1999), *Polshczyzna dawna i dzisiejsza*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Rzeszów.
- Richelet Pierre (1680), *Dictionnaire françois: contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise, ses expressions propres, figurées et burlesques, la prononciation des mots les plus difficiles, le genre des noms, le régime des verbes*, J.H. Widerhold, Genève.
- Robaey John (2008), *Sull Enjambement. Dieci punti per concludere e riaprire* [w:] *Enjambement. Teoria e tecniche dagli antichi al Novecento*, red. G. Cerboni Baiardi, L. Lomiento, F. Perusino, Edizioni ETS, Pisa.
- Roszak Joanna (2019), *Przerzutnia* [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, wyd. II, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Sadowski Witold (2004), *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Sadowski Witold (2005), *Wersyfikacja reportażu*, „Teksty Drugie” nr 5.
- Sadowski Witold (2009), *Wiersz w sieci* [w:] *Tekst w sieci*, t. 2, red. D. Ulicka, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Sangirardi Giuseppe, De Rosa Francesco (2002), *Breve guida alla metrica italiana*, Sansoni, Milano.
- Sawicki Stefan (1955), *Przerzutnia u Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne” nr 5.
- Sawicki Stefan (1981), *Przerzutnia u Mickiewicza* [w:] S. Sawicki, *Poetyka – interpretacja – sacrum*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

- Scaglione Aldo (1998), *Essays on the Arts of Discourse: Linguistics, Rhetoric, Poetics*, Peter Lang, Nowy Jork.
- Scott Clive (1993), *Rejet* [w:] *The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, red. A. Pre-  
minger, T.V.F. Brogan, współpr. F.J. Warnke, O.B. Hardison Jr., E. Miner, Princeton Univer-  
sity Press, New Jersey.
- Słownik mickiewiczowski* (2000), red. M. Piechota, J. Lyszczyna, wyd. I, Książnica, Katowice.
- Słownik polszczyzny XVI wieku* (2004), t. 32, red. M.R. Mayenowa, F. Peplowski, Instytut Badań  
Literackich PAN, Warszawa.
- Shavit Uzi (1985), *Between Verse and Sentence — Concerning the Enjambement and its impact  
on Bialik's Poetry*, „Jerusalem Studies in Hebrew Literature”.
- Souriau Maurice Anatole (1970), *L'évolution du vers français au dix-septième siècle*, Slatkin Re-  
prints, Paryż.
- Šafárik Pavel Jozef [Szafarzyk Paweł Józef] (1843), *Słowiński narodopis*, przeł. P. Dahlmann,  
wyd. Zygmunt Schletter, Wrocław.
- Szczęśna Ewa (2007), *Poetyka mediów: polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Wydawnictwo  
Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Szyborska Wisława (2010), *Elegia podróżna* [w:] W. Szyborska, *Wiersze wybrane*, a5, Kraków.
- Ślizewska Karolina (2015), *Funkcjonowanie i rola przerzutni w „Atlantydzie” oraz „Widoków-  
ce z tego świata” pióra Stanisława Barańczaka* [w:] *Stanisław Barańczak: In memoriam*,  
red. J. Osiński, M. Pranke, A. Szwagrzyk, P. Tański, „ProLog”, Toruń.
- Świetlicki Marcin (2007), *Głosy* [w:] M. Świetlicki, *Muzyka środka*, a5, Kraków.
- Świetlicki Marcin (2011), *Chcenie* [w:] M. Świetlicki, *Wiersze*, EMG, Kraków.
- Świetlicki Marcin (2013), *Wolałbym tak* [w:] M. Świetlicki, *Jeden*, EMG, Kraków.
- Tommaseo Niccolò (1854), *Nuovo dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, wyd. Giuseppe  
Reina, Milano.
- Tryksza Anna (2008), *Barbarzyńcy, klasycyści? Strategie wierszowe w najnowszej poezji*, Wydaw-  
nictwo Naukowe Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Tsur Reuven (1996), *Sposoby dźwiękowej realizacji przerzutni — zagadnienia percepcji i manipu-  
lacje eksperymentalne*, przeł. B. Śniecikowska [w:] *Językoznawstwo kognitywne III: Kognity-  
wizm w świetle innych teorii*, red. O. Sokołowska, D. Stanulewicz, Wydawnictwo Univer-  
sytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Tsur Reuven (2008), *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, wyd. 2, Sussex Academic Press,  
Brighton–Portland.
- Tsur Reuven (2015), *Free Verse, Enjambment, Irony. A Case Study*, „Style” nr 4.
- Tsur Reuven, Gafni Chen (2018), *Enjambment – Irony, Wit, Emotion. A Case Study Suggesting  
Wider Principles*, „Studia Metrica et Poetica” nr 5(2).
- Watkin William (2017), *The / turn and the „ pause: Agamben, Derrida and the stratification of  
Poetry* [w:] *Textual Layering: Contact, Historicity, Critique*, red. M. Marangoni, A. Lampro-  
poulos, Ch. Hadjichristos, Lexington Books, Londyn.
- West Martin Litchfield (1982), *Greek Metre*, Oxford University Press, Oxford.
- Williams Carlos William (1992), *The Right of Way* [w:] W.C. Williams, *The Collected Poems  
of William Carlos Williams*, t. 1: 1909–1939, red. A. Walton Litz, Ch. MacGovan, A New  
Direction Books, Nowy Jork.
- Wyderka Bogusław (1998), *O rodzajach przerzutni*, „Stylistyka” nr 7.

- Wyderka Bogusław (2004), *O stylu poezji Mikołaja Sępa Szarzyńskiego* [w:] *Corona scientiarum. Studia z historii literatury i kultury nowożytnej ofiarowane Profesorowi Januszowi Pelcowi*, red. J.A. Chrościcki, J. Głazewski, M. Prejs, K. Mrowcewicz, Wydawnictwo Neriton, Warszawa.
- Zadura Bohdan (2006), *Antygona z Prištiny* [w:] B. Zadura, *Wiersze zebrane*, t. 3, Biuro Literackie, Wrocław.
- Zagajewski Adam (2010), *Płótno* [w:] A. Zagajewski, *Wiersze wybrane*, a5, Kraków.
- Zawodziński Karol Wiktor (1936), *Zarys wersyfikacji polskiej*, cz. 1: *Wiadomości wstępne o wierszu*, Dom Książki Polskiej, Wilno.
- Życzyński Henryk (1934), *Problemy wersyfikacji polskiej*, cz. 1: *Rytm poetycki*, Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Lublin.
- Życzyński Henryk (1936), *Wersyfikacja polska*, „Pamiętnik Literacki” nr 1.
-