

Anna Pajdzińska

Językowe granice metafory

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 82/1, 131-143

1991

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANNA PAJDZIŃSKA

JĘZYKOWE GRANICE METAFORY

Chociaż zainteresowanie metaforą trwa od czasów starożytnych i poświęcono jej tysiące stronic, nie maleje lista problemów do rozwiązania, liczba stawianych pytań — nie tracą aktualności dawno sformułowane, rodzą się nowe. Wydaje się, że pracom teoretycznym powinna towarzyszyć analiza bogatego i zróżnicowanego materiału, która by pozwoliła zweryfikować hipotezy badawcze, skonkretyzować ogólne twierdzenia, ujawnić nowe aspekty zjawisk. Wychodząc z takiego założenia, chciałabym tutaj zająć się poetyckimi konstrukcjami zawierającymi formy narzędnikowe. Konstrukcje te — dzięki swej niejednorodności — stanowią ciekawy obiekt dla interpretatora. Wewnętrzne zróżnicowanie grupy jest pochodną wielości funkcji pełnionych w polszczyźnie przez *instrumentalis*. Ponieważ zakres narzędnika kurczy się od średniowiecza, niektóre z nich mają już charakter historyczny. Dawno wyszły z powszechnego użytku, utrzymują się jednak w stylu artystycznym. Fakt ten nie powinien dziwić — poeci chętnie sięgają po nacechowane środki językowe, a takimi są, z punktu widzenia systemu językowego współczesnego twórców, konstrukcje archaiczne.

Na przykładzie różnorodnych metafor „narzędnikowych” pragnę pokazać, co kryje się za ogólnym określeniem metafory jako naruszenia reguł języka, które zmusza odbiorcę do sensotwórczego współdziałania. Skoro przyjąłabym właśnie taką definicję metafory, jasne jest chyba, że trop ów ma dla mnie granice — wyznaczają je kodowe znaczenia wyrazów i wynikające z nich możliwości połączeń tych wyrazów. Jest mi zatem bliskie stanowisko, jakie zajęła Maria Renata Mayenowa w polemice z Aleksandrą Okopień-Sławińską¹. Uzasadniając swój wybór uży-

¹ A. Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*. (Preliminarium). Wrocław 1985, rozdz. *Metafora bez granic* (wcześniej drukowany w „Tekstach” 1980, nr 6, oraz w zbiorze: *Studia o metaforze*. II. Wrocław 1983). — M. R. Mayenowa, *Trochę polemiki: w obronie granic metafory*. W zbiorze: *Studia o tropach*. II. Wrocław 1988. Te dwa nazwiska chciałabym potraktować jako hasła wywoławcze dwu podejść do metafory — retorycznego i antyretorycznego. Nie będę tu omawiała różnych wersji obu ujęć, odsyłając zainteresowanych do książki T. Dobrzyńskiej *Metafora* (Wrocław 1984), zwłaszcza do rozdziału

łabym argumentów wielokrotnie przywoływanych, nie warto więc ich powtarzać. Konieczne są natomiast dwa zastrzeżenia. Oczywiście, zdaje sobie sprawę z faktu, że odbiór metafory ma charakter jakby dwutorowy: z jednej strony niezbędna jest analiza językowa, z drugiej — analiza rzeczywistości, o której orzeka metafora. Będę się tu jednak koncentrowała na problemach lingwistycznych. Pojmuję metaforę jako ruch znaczeń, przekształcanie znaczeń rodzące nowy sens. Ów sens pozostaje w pewnych granicach zmienny, nieostateczny, zależny od indywidualnych skojarzeń. Ponieważ procesu stawania się znaczeń nie można zwerbalizować bez szkody dla informacyjnej wartości metafory, będę się starała odkrywać zasady motywujące niezwykle połączenie wyrazowe, nie zaś przekładać wyrażenie metaforyczne na literalne.

Truizmem jest stwierdzenie, że zarówno najprostsze zdanie, jak i najpiękniejszy wiersz powstają zasadniczo z tego samego materiału językowego, inny jest jedynie sposób posługiwania się nim, inny wybór z tego, co ofiarowuje język. Przyjrzyjmy się jednak, analizując różne poetyckie syntagmy zawierające formy narzędnikowe, na czym może polegać owa odmienność. Zaczniemy od fragmentu utworu Zbigniewa Herberta:

[1] dobry ogrodnik
podpiera kwiat patykiem
człowieka radością
słońce błękitem²

Metafory powstały tutaj w wyniku odstępstwa od łączliwości semantycznej czasownika „podpierać”. Tylko w pierwszej syntagmie, „ogrodnik podpiera kwiat patykiem”, respektowane są wymagania znaczeniowe, jakie predykat stawia swoim argumentom (dlatego też skłonni jesteśmy odczytywać ją dosłownie), w dwu następnych, eliptycznych — nie. Zmusza to odbiorcę do traktowania interpolowanego *verbum* w sposób nie-literalny. Poeta niejako narzuca schemat interpretacyjny, tworząc układy proporcjonalne. Zajmijmy się pierwszym z nich: radość jest dla człowieka tym, czym dla kwiatu podpierający go patyk. Proces integracji semantycznej polega w tym wypadku na poszukiwaniu predykatu, któremu można by było przypisać tę samą funkcję co predykatowi „podpierać”. Spośród różnych komponentów znaczeniowych, jakie przysługują wyrażeniu predykatywnemu występującemu w wierszu, należy zatem

Metafora a dewiacja — przegląd stanowisk badawczych. Różnica pomiędzy stanowiskami Okopień-Sławińskiej i Mayenowej wydaje się bardziej deklarowana niż faktyczna: w swych subtelnym interpretacjach poezji Okopień-Sławińska wielokrotnie daje dowody, że uwzględnia istnienie różnego typu norm językowych (także systemowych znaczeń jednostek języka), a użycia poetyckie odnosi do normalnych zachowań mownych.

² Z. Herbert, *W pracowni*. W: *Wiersze zebrane*. Wyd. 2, uzupełnione. Warszawa 1982, s. 129.

uwzględnić: 'pomagać', 'czynić mocniejszym', 'zapobiegać niepożądanemu stanowi rzeczy', 'umożliwiać istnienie', 'przedłużać istnienie' itp.

Podobnie musiałaby przebiegać reinterpretacja semantyczna drugiej syntagmy „ogrodnik podpira słońce błękitem”. W obu połączeniach rzeczownik w narzędniku służy jako klucz do odczytania metafory. Zobaczmy, jak to wygląda w lirykach Włodzimierza Słobodnika:

- [2] Mazowsze woła dałą i żałością
I skrzydłem ptaka lecącym do zorzy,
Mazowsze woła siwym piachem
I niedomówieniem obłoków.
- [3] Rzeczy, módlcie się za nami
każdym swoim kształtem
i każdym swoim milczeniem.
- [4] Brzozy wpatrzone bielą w biel obłoków
Brzozowo bledną.
- [5] kwiaty aromatem
i barwami
szepną „amen”³.

Także te poetyckie zdania zostały zbudowane zgodnie z formalno-syntaktycznymi regułami polszczyzny, niezgodnie natomiast z zasadami kombinowania sensów. Występują w nich wyrażenia predykatywne: „woła”, „módlcie się”, „wpatrzone”, „szepną”, które wymagają osobowego wykonawcy czynności, tymczasem żadne wyrażenie argumentowe warunku tego nie spełnia. Na tym nie kończy się naruszenie reguł semantycznych. Wszystkie predykaty, reprezentowane przez wymienione formy czasownikowe, mają tzw. argumenty wbudowane. Mianem tym określa się te elementy sensu, które odwzorowują elementy rzeczywistości pozajęzykowej konieczne do wykonania danej czynności i które zawierają się w znaczeniu predykatu. Ponieważ są jednoznacznie zawarte w treści predykatywnej, pojawiają się w strukturze powierzchniowej tylko wtedy, gdy są dodatkowo scharakteryzowane. Np. w predykanie „patrzeć” tkwi informacja, że czynność odbywa się za pomocą oczu, a w predykanie „szeptać” — że komunikowanie ma charakter językowy i jest wydawany głos dzięki odpowiedniemu poruszaniu ustami (wargami). Nie ma więc potrzeby używać konstrukcji typu: „patrzy oczami”, „wyszeptał ustami”, rzeczowniki nie wnoszą bowiem żadnej dodatkowej informacji. Wykładniki argumentów wbudowanych stają się konieczne dopiero wówczas, kiedy stanowią podstawę determinacji charakteryzującej: „patrzy rozmarzonymi oczami”, „wyszeptał spierzchniętymi ustami”, „drżącym głosem”.

³ W. Sł o b o d n i k: *** („Mazowsze woła dałą...”); *Litania do rzeczy*; *** („Ziemia się budzi...”); *Stara głucha ogrodniczka*. W: *Reszta światła*. Warszawa 1984, s. 42, 75, 79, 152.

W analizowanych wierszach nie pojawiają się jednak grupy imienne, których centrum stanowiłyby wykładniki argumentów wbudowanych, jednoznacznie wyznaczonych przez predykaty. Zamiast nich mamy rzeczowniki i rozbudowane grupy nominalne, wprawdzie niespójne znaczeniowo z czasownikami (a więc sygnalizujące metaforyczny charakter syntagm), lecz za to związane semantycznie z poetyckimi wyrażeniami agentywnymi, motywowane przez całą sytuację liryczną. Rzeczowniki w narzędniku wyrażają pewne właściwości przedmiotów, o których mowa w utworach: cytat 3 — o każdej rzeczy możemy prawdziwie orzec, że ma kształt i że jest bytem nie mającym zdolności mówienia, a więc milczy; 4 — biel jest cechą definicyjną brzozy; 5 — prototypowe kwiaty, będące „najlepszymi” okazami swojej klasy, są barwne i pachnące.

Nieco inny charakter mają więzi między wyrażeniami narzędnikowymi a rzeczownikiem „Mazowsze” w cytacie 2. Użyta w wierszu nazwa własna obrosła w bogate konotacje znaczeniowe. Niektóre z nich poeta sam wskazał — wrażenie dali, wywołane równinnością krajobrazu, smutek, zrodzony z monotonii widoków i biedy nieurodzajnych piaszczystych ziem. Tym stereotypowym cechom towarzyszą skojarzenia jednostkowe: obłoki, ptak i zorza⁴, również jednak w jakiś sposób przywołujące mazowiecki krajobraz, przedzielony linią horyzontu na wąski pasek ziemi i szeroki nieba.

Widzimy więc, że za każdym razem współistnieją dwa zjawiska — naruszenie reguł semantycznej łączliwości wyrazów i wzmocnienie wewnętrznej motywacji użycia takich a nie innych słów. Pomaga to odbiorcy odkryć uzasadnienie niezwyklej syntagmy i tym samym dokonać integracji znaczeń. Wszystkie interesujące nas metafory⁵ stwarzają podobieństwa, kreują poetycką rzeczywistość. Wyrażenia narzędnikowe ułatwiają odpowiedź na pytanie, dzięki czemu była możliwa antropomorfizacja Mazowsza, rzeczy, brzozy i kwiatów.

Skupiłam się na wersach koniecznych do zrozumienia konstrukcji narzędnikowych. Następnym krokiem powinna być jednak próba zobaczenia owych metafor w kontekście całej wypowiedzi. Metafora nie stanowi przecież bytu izolowanego, w pełni można ją zinterpretować tylko wtedy, gdy uwzględni się jej osadzenie w tekście. Rozmiary kontekstu współtworzącego nowy sens są różne. Struktura metaforyczna może być (relatywnie) samodzielna; przejawia się to, z jednej strony, jako ograniczenie wpływu kontekstu, z drugiej — jako ograniczenie zasięgu metafory, jej „promieniowania” na utwór. Zdarza się jednak, że metafora jest silnie związana z tekstem. Jej odczytanie staje się wówczas tym bogatsze i pełniejsze, im większy kontekst bierzemy pod uwagę. Struktura metafo-

⁴ Są one równocześnie tradycyjnymi, a więc nieco zbanalizowanymi wyznacznikami stylu poetyckiego.

⁵ W przywołanych wersach są jeszcze inne, którymi się tu nie zajmuję, np. „nie-domówienie obłoków”.

ryczna może być różnorodnie wyzyskiwana i funkcjonalizowana, niekiedy nawet organizuje cały utwór. Dokładne omówienie zasygnalizowanych problemów wykracza poza ramy interesującego nas tutaj zagadnienia⁶. Aby jednak chociaż zilustrować związek metafory z kontekstem, a jednocześnie pokazać, w jaki sposób dane tekstowe uzupełniają i weryfikują hipotezy odbiorcze, wyzyskujące wiedzę o systemie językowym, pozostaliśmy jeszcze przez chwilę przy wierszach, z których pochodzą cytowane fragmenty.

Tylko jeden z nich, cytat 4, stanowi zamkniętą całość. Odczytanie metafory nie ulega zmianie w momencie, gdy od najbliższego kontekstu przechodzimy do kontekstu całej wypowiedzi. Względna samodzielność dwuwersu o brzożach jest umotywowana strukturą wiersza. Jego dwie pierwsze strofy są zbudowane z obrazów wręcz stereotypowo przypisywanych polskiemu krajobrazowi. Orka, wierzba nad Wisłą, klangor żurawi, wreszcie brzozy — zostały przywołane jako elementy charakterystyczne dla ziemi, o której można powiedzieć „To jest ojczyzna”. Słowa te rozpoczynają ostatnią zwrotkę, będącą bezpośrednim wyrazem miłości do kraju rodzinnego. Właśnie owo uczucie motywuje konsekwentną antropomorfizację przyrody⁷. Kontekst całego wiersza zatem jedynie pogłębia odbiór izolowanej syntagmy.

Przykład ten pokazuje, że nawet struktury metaforyczne stosunkowo samodzielne, izolowane, nie przestają być osadzone w kontekście, co najwyższej ich związki z resztą wypowiedzi są słabsze niż w innych wypadkach. Pozostałe konstrukcje narzędnikowe stanowią ilustrację struktur metaforycznych ściślej związanych z całym wierszem, w większym stopniu odeń uzależnionych.

Kontekst utworu Herberta zwielokrotnia możliwości odczytania przywołanego wcześniej fragmentu. Jest to wiersz o malarzu, który „Lekkim krokiem / przechodzi / od plamy do plamy / od owocu do owocu”⁸. Już ta charakterystyka, bezpośrednio poprzedzająca znany nam fragment, może stanowić impuls do nieliteralnej interpretacji grupy nominalnej „dobry ogrodnik” jako metaforycznego określenia artysty: dzięki asocjacji „owoc” — „ogrodnik” zostaje uruchomiony cały system skojarzeń znaczeniowych, pozwalający znaleźć ciąg predykatów wspólnych obu tematom metafory. Za taką interpretacją przemawia również fakt, że tworzo-

⁶ Oprócz wymienionych już problemów istotne są również inne, np. zależność statusu wyrażen językowych (metaforyczne—niemetaforyczne) od kontekstu wypowiedzi, kontekstu gatunkowego i kontekstu kulturowego. Zob. M. Głowiński, *Metafora, demetaforyzacja, konteksty*. W zbiorze: *Studia o metaforze*, II. — Dobrzyńska, *op. cit.*, rozdz. *Uwarunkowanie kontekstowe metafory*.

⁷ Poza już analizowaną syntagmą — „brzozy wpatrzone bielą w biel obłoków”, „ziemia się budzi” i „sennie pochylona / Wierzba rozpacza” (Słobodnik, *** („Ziemia się budzi...”), s. 79).

⁸ Herbert, *op. cit.*

ny przez malarza na obrazach świat jest uznany za dobry (w przeciwieństwie do dzieła Pana Boga, świata, który „jest doskonały / i nie można w nim mieszkać”⁹). Wspomniana interpretacja współgra wreszcie z całościowym obrazem artysty wyłaniającym się z utworu.

Nawet jednak przyjęcie tożsamości referencjalnej wyrażen „malarz” i „dobry ogrodnik” (a nie można przecież zupełnie wykluczyć jej braku) nie jest równoznaczne z eliminacją dalszych dylematów interpretacyjnych. Jak rozumieć konstrukcję narzędnikową „podpiera kwiat patykiem” — dosłownie czy jako skrótowy opis czynności twórczej malarza (maluje patyk podpierający kwiat)? Czym jest następna syntagma: „podpiera [...] człowieka radością” — metaforycznym określeniem funkcji dzieła artysty czy poetyckim przedstawieniem fragmentu jego obrazu (radosny człowiek)? Itd. Nie chodzi mi oczywiście o wyczerpanie listy możliwych odczytań, pragnę jedynie pokazać, jak czasami znajomość całego wiersza wpływa na odbiór jego fragmentów. Nie zawsze kontekst pozwala zdecydować się na określoną interpretację, bywa, że wprost przeciwnie — potęguje wieloznaczność utworu.

W lirykach Słobodnika występują innego typu związki struktur metaforycznych z kontekstem, w którym owe metafory są osadzone. Omówmy je pokrótce (wedle kolejności zacytowanych fragmentów).

Zdanie „Mazowsze woła dałą i żałością”, otwierające wiersz, staje się punktem wyjścia jego drugiej strofy: „I idę w dal, i idę w żałość jego / Która ma w sobie wagę bron i pługów”, a syntagma „Mazowsze woła siwym piachem” — trzeciej: „Piachy i piachy i znów piachy, piachy. / Ileż pod nimi żywych serc spoczęło!” Mamy tu do czynienia nie tylko z zabiegiem kompozycyjnym, lecz również z pogłębianiem motywacji metafor wyjściowych (wspartych jeszcze dwiema, zamykającymi utwór: „kamień o tym ci opowie, / Opowie zmierzch”¹⁰). Antropomorfizacja Mazowsza zyskuje dodatkowe uzasadnienie: ziemia może się zachowywać jak człowiek, skoro tyle w niej ludzkiego potu i ludzkiej krwi, skoro stała się grobem tysięcy.

Drugi wiersz jest „litanią do rzeczy” (tak brzmi zresztą jego tytuł), otaczających człowieka przez całe jego życie, uczestniczących we wszystkich ludzkich sprawach i w ten sposób nabierających wymiaru symbolicznego. Cytowany fragment stanowi zamknięcie ciągu pochwalnych i błagalnych apostrof, jest jakby uogólnieniem wszystkiego, co zostało już powiedziane, a także tego, co można by powiedzieć o innych przedmiotach. Dopiero cały wiersz pozwala nam znaleźć uzasadnienie antropomorfizacji rzeczy. Tylko jeszcze przedmioty mogą się modlić za ludzi, gdy jedynie lampa „rozświetla żal aż do dna mroku i do dna samotności”, na krześle usiądzie „dobry cień umarłego”, a nóż „rozcina węży rozpa-

⁹ *Ibidem*, s. 130.

¹⁰ Słobodnik, *** („Mazowsze woła dałą...”), s. 42.

czy i węzły gorzkiej ciemności”¹¹. Na tle całego utworu pełniej rozumie się też narzędniki „każdym swoim kształtem i każdym swoim milczeniem”. Kształtem rzeczy jest nie tylko ten fizyczny, przysługujący jej jako bytowi materialnemu, lecz również sposób istnienia owej rzeczy dla człowieka, funkcja, jaką może pełnić. Różnorodne kształty rzeczy warunkują różnorodność milczenia (= niemówienia o ...).

I ostatni wiersz, *Stara głucha ogrodniczka*, który przytaczam w całości:

Stara głucha ogrodniczka
 hoduje kwiaty
 i zadumy nad nimi.
 Nie słyszy ptaków,
 słyszy kwiaty,
 nie słyszy szczekania psa,
 słyszy kwiaty,
 nie słyszy szumu drzew,
 słyszy kwiaty.
 Jej szklarnie są pełne
 cichych tulipanów,
 nerwowych hiacyntów
 i czulej sałaty.

Zyje ona wśród brzuchatych beczek z wodą,
 wśród zamyślonych łopat
 i roziskrzonych noży.
 Jej myśli są pełne wody i słońca.
 Gdy jest,
 kwiaty podkreślają
 jej istnienie.
 Gdy jej nie będzie,
 kwiaty aromatem
 i barwami
 szepną „amen”¹².

Nietrudno zauważyć, że interesująca nas konstrukcja narzędnikowa jest jednym z elementów metaforyki tego wiersza. Wspiera ją przeciwstawienie głuchoty słyszeniu: jeśli ogrodniczka słyszy właśnie kwiaty, muszą w jakiś sposób do niej mówić, szeptać itp. Konstrukcję tę wspiera także antropomorfizujące ujęcie roślin („ciche tulipany, nerwowe hiacynty” i „czuła sałata”), a nawet przedmiotów ogrodniczych („brzuchate beczki”, „zamyślane łopaty”). W liryku występuje zatem zespół metafor ustrukturuwany według ściśle określonych zasad, ostatnia z owych metafor jest w pewnym sensie tylko konsekwencją wcześniejszych, wyrasta z całego utworu.

Niezwykłość, dziwność dotychczas omawianych konstrukcji narzędnikowych brała się z nierespektowania zasad semantycznej łączliwości wyrazów. Przejdźmy teraz do syntagm zbudowanych niezgodnie również z regułami gramatycznymi polszczyzny. Z braku miejsca analizę ograniczę do wąskich kontekstów, uwzględniając dane z całego utworu tylko wtedy, gdy to będzie konieczne. Pozostanie na najniższym poziomie przebiegów metaforyzacyjnych jest — co należy podkreślić — swego rodzaju koniecznością, nie zaś zanegowaniem stymulacyjno-motywacyjnej funkcji kontekstu pełnej wypowiedzi poetyckiej.

Do tej pory naszym zadaniem było semantyczne zintegrowanie wyrazów gramatycznie powiązanych w syntagmę. Poszukiwaliśmy zatem w kodowych znaczeniach słów (znaczeniach rozszerzonych o konotacje seman-

¹¹ Słobodnik, *Litania do rzeczy*, s. 74, 75.

¹² Słobodnik, *Stara głucha ogrodniczka*, s. 152.

tyczne) składników wspólnych, warunkujących istnienie połączenia. Działania reinterpretacyjne polegały na nowej hierarchizacji komponentów, na odrzuceniu jednych, niezgodnych semantycznie, i wysunięciu na plan pierwszy innych. W przypadku gdy syntagma jest zbudowana niezgodnie z formalno-syntaktycznymi zasadami łączenia wyrazów, pojawiają się nowe zadania. Po pierwsze: musimy określić, na czym polega odstępstwo od reguł gramatycznych języka; po drugie: znaleźć połączenia, które można traktować jako wzór naszej dziwnej syntagmy (innymi słowy — znaleźć zasadę, która zastąpiła odrzuconą regułę); po trzecie: spróbować odpowiedzieć na pytanie, dlaczego właśnie tak zorganizowano gramatycznie wyrazy, jaki nowy sens powstał w wyniku tego zabiegu. Nawet najbardziej niezwykle, niepojęte ciągi słowne usiłujemy zrozumieć odwołując się do zwykłego, zgodnego z normą językową użycia wyrazów. Układem odniesienia jest zatem zawsze system językowy, niemożliwe jest całkowite oderwanie od doświadczenia językowego.

Wróćmy jednak do poezji. Przyjrzyjmy się wersowi Juliana Przybosa:

[6] Światło sroką skacze z cienia na cień¹⁸.

Metafora „światło skacze” jest tak bliska codziennej praktyce językowej, że niemal niezauważalna. Czasownik „skakać” często bywa używany przenieśniewnie jako określenie akcji i stanów, których przebieg charakteryzuje różnego rodzaju zmienność, w tym oczywiście — przemieszczanie się w przestrzeni. Poza tym światło i ruch przypominający skakanie zostały w polszczyźnie na trwałe skojarzone w postaci neosemantyzmu „zajęczek ‘ruchoma plama świetlna odbita od poruszanego (najczęściej dla zabawy) szkiełka lub lusterka’. Bez trudu zatem można sobie wyobrazić np. zdanie „Plamki światła skakały po biurku” w zupełnie niepoetyckim kontekście. O niezwykłości syntagmy decyduje dopiero narzędnik, nie ma dla niego bowiem miejsca w „normalnym” schemacie syntaktycznym czasownika. Właśnie ten narzędnik zmusza odbiorcę do większego wysiłku interpretacyjnego. Czytelnik powinien rozpoznać funkcję, w jakiej występuje słowoforma „sroką”, już na wstępie eliminując funkcję najczęstszą, tę, która znalazła odbicie w nazwie przypadku — funkcję narzędzia, ponieważ predykat reprezentowany w utworze przez czasownik „skacze” nie implikuje instrumentu.

Uprawnione jest natomiast interpretowanie narzędnika jako narzędnika porównawczego, a zatem uznanie, że wyraża on sposób istnienia czynności. Ów narzędnik porównawczy przetrwał do dziś tylko w niewielu połączeniach, np.: „patrzeć wilkiem”, „stawać okoniem”. Mają one status frazeologizmów, są silnie spetryfikowane. Większość użytkowników języka nie dostrzega w nich porównania. Obecnie porównania tworzy się w sposób analityczny, jedynie czasem w poezji ożywa dawna forma uka-

¹⁸ J. Przybós, *Piosenka łopatologiczna*. W: *Utwory poetyckie*. Warszawa 1975, s. 542.

zywiania podobieństwa¹⁴. Spróbujmy pójść tym tropem — zastanówmy się, dlaczego przemieszczające się światło zostało porównane do sroki. Wybór ptaka nie wydaje się dowolny. Istotne mogły się okazać jego dwie cechy: kontrastowe, czarno-białe upierzenie i ruchliwość. Wraz z charakterystycznie podskakującą sroką zmienia swe położenie układ plam: czarnej i białej, podobnie przemieszcza się światło z cienia na cień. Możliwa jest również inna motywacja¹⁵. Zgodnie z potoczną wiedzą o świecie sroka to ptak, który lubi chwycić i gromadzić po kątach przedmioty bardzo różniące się od otoczenia, przede wszystkim rzeczy błyszczące: biżuterię, monety itp. (przypomnijmy neosemantyzm „sroka” ‘kobieta lubiąca błyskotki’; także tytuł opery G. Rossiniego *Sroka-złodziej*(ka)). Źródłem światła mógłby zatem być także błyszczący przedmiot, trzymany w dziobie przez podskakującą srokę, a do tej jasności porównana ruchoma plama świetlna.

Sądzę, że funkcja porównawcza nie jest jedyną, którą odbiorca może przypisać interesującej nas formie narzędnikowej. Uprawnione są również inne odczytania. Można uznać, że *instrumentalis* pełni funkcję wyrażania czynnika sprawczego — w dawnej polszczyźnie przypadek ten był przecież także przypadkiem określającym sprawcę czynności (np. „księga napisana pisarzem”) i przypadkiem określającym przyczynę (ślady tego zachowały się do dziś, np.: „przymiera głodem”, „Oszczędnością i pracą ludzie się bogacą”). Można też przypisać sroce semantyczną rolę pośrednika — obiektu pośredniczącego w zaistnieniu czynności (tu: ruchu światła). Jest to dopuszczalne, ponieważ i dla takiej funkcji narzędnika znajdziemy przykłady w dzisiejszej polszczyźnie: „przekazuje pocztą”, „przesyła rurociągiem”. Wymienione odczytania mogą ze sobą współistnieć, dając typowy dla poezji Przybosa efekt kumulacji sensów.

Rozpatrzmy jeszcze jeden przykład narzędnika porównawczego, tak rzadkiego w tekstach nieartystycznych:

[7] Czasem wracam w te miejsca jak zawsze spóźniony
Gdzie czas ptakiem widmowym już dawno odpłynął¹⁶

Poetycka struktura metaforyczna „czas ptakiem widmowym już dawno odpłynął” wyrasta z metaforyki potocznej, ze skonwencjonalizowanych sposobów mówienia o czasie. Czas jest traktowany, w naszej kulturze jako coś obiektywnego, istniejącego od nas niezależnie, ruchomego¹⁷. Zmienność temporalną określamy, posługując się czasownikami ruchu: czas

¹⁴ Na dużą frekwencję narzędnika porównawczego w poezji autora *Kwiatów polskich* zwróciła uwagę R. Sinielnikoff (*Tzw. narzędnik porównawczy w twórczości poetyckiej J. Tuwima*, „Poradnik Językowy” 1958, z. 9).

¹⁵ Możliwość tę zasygnalizował mi w dyskusji Tomasz P. Krzeszowski.

¹⁶ R. Śliwonik, *Blues tego który nie odjechał*. W: *Oddech*. Warszawa 1980, s. 13.

¹⁷ O innych cechach, np. o linearności, sekwencyjności, wartościowości, nie wspominam, ponieważ nie są w tej analizie istotne.

„płynie”, „leci”, „biegnie”, „wlecz się” itd. Roman Śliwonik nie wykorzystał jednak żadnego z tradycyjnie używanych czasowników, lecz wybrał nowy. Dla wyboru tego można znaleźć różnego rodzaju uzasadnienia. Po pierwsze, czasownik „odpłynął” wyraźnie nawiązuje do całego przywołanego szeregu, a szczególnie do określeń: „czas płynie”, „czas upłynął” czy grupy nominalnej „upływ czasu”, przy czym — także przez swoją niezwykłość — uwypukla cechy już występujące w językowym obrazie czasu. Po drugie, dzięki wyborowi właśnie tego czasownika możliwe było w pełni naturalne, tzn. niesprzeczne z wymogami gramatycznymi, wprowadzenie narzędnika, a to z kolei pozwoliło na grę znaczeń: „czas odpłynął czym” — „czas odpłynął jak co”. Po trzecie wreszcie, czasownik ów jest w pewnym sensie motywowany również przez wyrażenie narzędnikowe „ptakiem widmowym”: zgodnie z potocznymi wyobrażeniami widmo porusza się w sposób, który można określić za pomocą czasownika „płynąć” i jego derywatów „odpłynąć”, „rozpłynąć się” (podobnie da się powiedzieć o ptaku — będą to wprawdzie metafory, ale mocno już zbanalizowane; natomiast użycie czasownika „lecieć”, prymarnie oznaczającego ruch ptaka w powietrzu, w połączeniu z rzeczownikiem „widmo” daje efekt humorystyczny). Jeszcze raz więc dochodzimy do wniosku, że wyrażenie metaforyczne opiera się na zwykłych użyciach języka — to one stanowią dla niego podstawę, motywację i punkt odniesienia.

Skoro była mowa o narzędniku porównania, zasadniczo nie występującym już we współczesnym języku polskim, warto wspomnieć o jeszcze jednej historycznej funkcji narzędnika, która realizuje się w poezji. Chodzi mi o narzędnik stosowany do określenia przemiany danego przedmiotu w inny lub stawiania się czegoś czymś innym. Jest on różnie nazywany: narzędnik metamorfozy, przeistoczenia (*priewraszczeniija*), narzędnik postaci¹⁸. Tego rodzaju narzędnik odnajdziemy np. w wierszu Słobodnika *Kochanemu bratu Jasiowi na piętnastolecie śmierci*:

[8] Kochany Jasiu,	kwiatem,
odszedłeś	ptakiem,
i we mnie coś odeszło	ziarnem
i może wróci	albo moją mogiłą ¹⁹ .

¹⁸ Narzędniki tego typu — jako relikty myślenia archaicznego — wzbudziły zainteresowanie badaczy, zob. *Tworitielnyj padież w słowiańskich językach*. Pod red. S. B. Bernsteina. Moskwa 1958, rozdz. *Tworitielnyj priewraszczeniija i srawnieniija*. — Sinielnikoff, *op. cit.*, s. 441—445 (autorka posługuje się nazwą „narzędnik postaci”). — W. W. Winogradow, *O poezii Anny Achmatowej*. W: *Poetika russkoj literatury*. Moskwa 1976, s. 411 (począwszy od tej pracy stosowany jest termin „metamorfoza”). — N. D. Arutiunowa, *Jazykowaia mietafora (sintaksis i leksika)*. W zbiorze: *Lingwistika i poetika*. Moskwa 1979. Przekład J. Faryny: *Metafora językowa (Składnia i leksyka)*, „Teksty” 1980, nr 6. — Dobrzyńska, *op. cit.*, s. 170—175.

¹⁹ Słobodnik, *Reszta światła*, s. 168.

Osią utworu jest przeciwstawienie „odejść”—„wrócić”. Żaden z tych czasowników nie jest jednak rozumiany dosłownie. Pierwszy występuje w dwu znaczeniach: ‘umrzeć’ (motywowanym wiarą w to, że śmierć jest tylko końcem życia doczesnego, odejściem ze świata ziemskiego) i ‘przestać być’ (powstałym po odrzuceniu komponentów charakteryzujących rodzaj ruchu, w którego wyniku ktoś lub coś przestaje być w jakimś miejscu). „Wrócić” jest także pozbawione charakteru konkretnego, znaczy ‘ponownie zacząć być’. Ale czy możliwe jest powtórzenie się minionego stanu rzeczy? Poeta zdaje się w to wątpić, stąd predykatywne narzędniki metamorfozy.

I na zakończenie dwa przykłady z prozy poetyckiej Zbigniewa Bieńkowskiego. W poemacie *Bezważędni* natrafiamy na zdanie:

[9] Wy wiecie o tym i w każdej chwili, którą się dłużę, wiedzę tę mi wypominacie²⁰.

Zastanowienie musi oczywiście budzić syntagma „dłużę się każdą chwilą”. Jej członem konstytutywnym jest czasownik „dłużyć się”, użyty w niezwyklej dla niego formie 1 os. l. poj. Czasownik ten ma defektywny paradygmat — może występować tylko w 3 os. l. poj. i mn. Poeta nie respektuje jednak tych ograniczeń i zgodnie z obowiązującą w polszczyźnie regułą tworzenia 1 os. l. poj. buduje neologizm fleksyjny. Myślę, że motywacji owego działania powinniśmy szukać w sferze sensów. Czasownik „dłużyć się” o znaczeniu ‘zbyt wolno mijać, wydawać się dłuższym niż zwykle lub niż w rzeczywistości’ ma określoną łączliwość semantyczną: występuje z nazwami różnego rodzaju jednostek czasu (np.: „dzień”, „rok”, „godzina”, „wieczór”, „zima”, „poniedziałek”) oraz zdarzeń trwających w czasie (np.: „zebranie”, „spotkanie”, „przyjęcie”). Ludzkiej egzystencji również przysługuje pewna charakterystyka temporalna — życie trwa od narodzin do śmierci, składa się z następujących po sobie zdarzeń. Zapewne właśnie cecha istnienia w czasie każdego człowieka (zatem i tego, któremu odpowiada zaimek „ja”) stanowiła podstawę zmiany łączliwości czasownika, a w rezultacie także bodziec do utworzenia niezwyklej formy *verbum*.

Syntagma „dłużę się każdą chwilą” jest kłopotliwa z jeszcze innego względu. W różnych schematach składniowych, których centrum stanowi czasownik „dłużyć się”, nie ma miejsca dla narzędnika. Czy zatem da się jakoś — poza prawem do poetyckiej kreacji — uzasadnić jego występowanie? Wydaje mi się, że tak. Pomocna w tym okazuje się nie tylko znajomość dzisiejszego systemu językowego, lecz również wiedza historyczno-językowa. Współcześnie narzędnik pełni w zasadzie dwie funkcje: jest orzecznikiem i wykładnikiem środka czynności (najczęściej instrumentu). Dawniej tych funkcji było dużo więcej. Zakres narzędnika okoliczniko-

²⁰ Z. Bieńkowski, *Liryki i poematy*. Warszawa 1975, s. 33.

wego kurczył się jednak od średniowiecza, a na jego miejsce wchodziły odpowiednie wyrażenia przyimkowe. Potwierdzenie historycznych użyć narzędnika odnajdujemy wśród frazeologizmów i przysłówków — genetycznych narzędników. Są tu m.in. określenia czasu: „nocą”, „jesienią”, „wieczorem”, „dniami”, „tygodniami”. Niewykluczone, że na ich wzór powstało „każdą chwilą”. Naszą konstrukcję wspiera ponadto istnienie połączeń bliskich semantycznie: coś „ciągnie się”, „wlecze się latami”, „wiekami”, w których narzędniki są określeniami miary. Być może, poetycki narzędnik kumuluje funkcje okolicznika czasu i okolicznika miary.

Jeszcze więcej trudności interpretacyjnych sprawia inna syntagma autorstwa Bieńkowskiego:

[10] Łany zszepwały pola modlitwą za konających²¹.

W jej centrum znajduje się czasownikowy neologizm „zszepwały”, a więc próba odczytania sensu tego fragmentu musi się rozpocząć właśnie od analizy niezwykłego czasownika. Jest to niewątpliwie forma dokonana czasownika „szeptać”, utworzona jednak nie za pomocą prefiksu *wy-*, jak nakazuje norma polszczyzny, lecz przez dodanie przedrostka *z-*. Działanie poety ma swe uzasadnienie językowe: został wybrany nie dowolny formant, lecz również wykładnik perfektywności; co więcej, w polszczyźnie istnieją czasowniki, od których można za pomocą obu tych prefiksów derywować formy dokonane, np.: „zbudować” — „wybudować”, „zdusić” — „wydusić”, „zgolić” — „wygolić”, „zmyć” — „wymyć”, „zmówić” — „wymówić”. Dla nas najważniejsza jest ostatnia z wymienionych par, najprawdopodobniej bowiem drogą analogii do „zmówić”, występującego współcześnie tylko w idiomatycznym połączeniu: ktoś „zmówił modlitwę, pacierz”, powstało „zszeptać”. Zatem i w tym wypadku poetyckie tworzenie nie było kreacją z niczego, lecz wykorzystaniem potencji językowej, zaktualizowaniem tego, co możliwe w systemie.

Dzięki wymianie przedrostka Bieńkowski skomplikował strukturę semantyczną utworu, niejako zmuszając odbiorcę do przywołania wszystkich funkcji formantu. Prefiks *z-* nie tylko nadaje aspekt dokonaności czasownikom niedokonanym, tworzy również czasowniki oznaczające zgromadzenie czegoś w jednym miejscu, złączenie czegoś w jedną całość, zespolenie, np.: „zsypać”, „zgrać”, „zharmonizować”, oraz czasowniki oznaczające usunięcie czegoś z jakiegoś miejsca (\approx 'powodowanie, że coś przestaje gdzieś być'), np.: „zgolić”, „zmyć”, „zdrapać”, „zheblować”. Wszystkie te sensory są jakoś widoczne podczas prób dotarcia do znaczenia owej niezwyklej syntagmy. Najłatwiejsza jest niewątpliwie metafora „łany szepczą”. Wyzyskuje ona podobieństwo dźwięków wydawanych przez poruszające się łany zbóż do ludzkiego szepotu. Właśnie szum łąnów, przypominający głos modlącego się człowieka, stał się jeszcze jednym

²¹ Z. Bieńkowski, *W imię twoje*. W: *Liryki i poematy*, s. 91.

przejawem istnienia pól, zespolił je, połączył w całość. Ale łąny „zszeptaly pola”, tak jak człowiek zmówił modlitwę — koniec czynności jest równoznaczny z końcem istnienia rezultatu tej czynności: tekst modlitwy trwa dopóty, dopóki człowiek go wypowiada, pola — dopóki łąny „szepczą”. Skoro szum łąnów był formą istnienia pól, cisza staje się formą ich nieistnienia. Wszystko prowadzi ku nieistnieniu w tym poemacie — rozmowie ze Zmarłą.

Do tej pory braliśmy pod uwagę tylko dwa rzeczowniki należące do rozpatrywanej tu syntagmy. Stworzony przez poetę czasownik jest jednak, podobnie jak wiele innych czasowników derywowanych za pomocą formantu z-, trójmiejscowy: „łąny zszeptaly pola modlitwą”. Z dużą siłą narzuca się interpretacja trzeciego rzeczownika jako instrumentu — jest to nie tylko najbardziej typowa funkcja narzędnika w polszczyźnie, lecz także funkcja, jaką pełni narzędnik w omawianej grupie wyrazów. Analizowana syntagma jest zatem, przy całej twórczej inwencji Bieńkowskiego, połączeniem w różny sposób motywowanym językowo. Dziwność, niezwykłość kształtu językowego staje się nośna semantycznie (najłatwiej to sprawdzić zastępując słowa poety wyrażeniem prostszym, choć w dalszym ciągu metaforycznym, np. „łąny wyszeptaly modlitwę pól”). Aby jednak dotrzeć do sensów ukrytych za niezwykłą formą językową, konieczne jest odwoływanie się do systemowych użyczeń języka.

Tworzywo każdej metafory ma charakter językowy, każde więc wyzyskanie elementów języka niezgodne z regułami kodu: gramatycznymi, semantycznymi, referencjalnymi czy pragmatycznymi, zyskuje interpretację na tle normalnych zachowań językowych. Odbiorca, zaproszony przez nadawcę do sensotwórczego współdziałania, próbuje dokonać integracji znaczeniowej poprzez ciągłe odnoszenie mówienia poetyckiego do istniejących środków komunikacji językowej i obrazu świata, wpisanego w dany język. Niekiedy niezbędna okazuje się nie tylko znajomość kodowych znaczeń i funkcji znaków językowych oraz wiedza o możliwościach ich łączenia, lecz także wiedza o znaczeniach, funkcjach i modelach historycznych. Różnego rodzaju dane językowe (w tym — dane tekstowe) wyznaczają podstawowe składniki poetyckiej wizji świata i zależności w nim istniejące.