

JÓZEFINA PIĄTKOWSKA Uniwersytet Warszawski

## O PEWNYM TROPIE W WIERSZACH ZUZANNY GINCZANKI PRAGMATYCZNE SPOJRZENIE NA NARZĘDNIK SPOSOBU PORÓWNAWCZY W LIRYCE

Już drugą dekadę XXI wieku poezja i życie Zuzanny Ginczanki wzbudzają żywe zainteresowanie czytelników, publicystów oraz badaczy literatury. Pojawiają się kolejne edycje tomików jej wierszy. Wydano kilka opracowań literaturoznawczych na temat twórczości tej autorki. Jest ona bohaterką licznych artykułów biograficznych i wypowiedzi na portalach internetowych. Ginczanka – i jako poetka, i jako wyjątkowa postać – inspiruje do działania przedstawicieli różnych dziedzin: artystów, reżyserów, organizatorów koncertów, przewodników miejskich. Na łamach pism toczą się nawet dyskusje poświęcone temu, jak powinna być kształtowana obecność Ginczanki w dyskursie publicznym. Liryka autorki tomu *O centaurach* dzięki pracy tłumaczy przenika do odbiorców w różnych krajach. Na tym tle zaskakuje fakt, że mimo tak wielu debat nadal najmniej zbadane pozostaje to, co w istotnym stopniu stanowi o wyjątkowości tej poezji, czyli jej język.

Ginczanka – „Pani od polskiego” z humorystycznego *panneau* międzywojennego czasopisma „Szpilki” (1937, nr 52, s. 5) – rozszerza i przekracza granice polszczyzny, tworząc neologizmy oraz nieoczekiwane zestawienia słów, a także ekspluatując możliwości gramatyki i struktury tekstu. W tomikach z utworami autorki znajdujemy liryki bogate w eksperymenty językowe. Z jednej strony, fascynują one zaskoczonych czytelników, ale z drugiej – okazują się trudne w odbiorze i wcale niełatwe do zrozumienia. Poetka chętnie i szczerze dzieli się obserwacjami, humorem, wrażliwością oraz precyzyjnym ujęciem różnych zjawisk. Pełnia jej poezji otwiera się jednak tylko przed tymi, którzy są uważni i gotowi do namysłu nad lirycznymi wypowiedziami autorki z ich „uzawileniami” (*Zawitość*, s. 114) składni i nieprzypadkowymi „poplotami słów” (*Sierpniowa mięta w grudniowym ranku*, s. 81<sup>1</sup>).

Celem niniejszego artykułu jest bliższe (niż zazwyczaj) spojrzenie na to, jak Ginczanka oswoiła pewne rzadkie dla języka polskiego rozwiązania gramatyczne i uczyniła je swoim stałym tropem stylistycznym. Rozwiązaniem tym jest tzw. narzędnik sposobu porównawczy, który w codziennej mowie pojawia się prawie wyłącznie we frazeologizmach typu „patrzeć wilkiem” czy „stawać okoniem”. Przyjrzę

---

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty z wierszy Z. Ginczanki przytaczam z edycji: *Poezje zebrane (1931–1944)*. Wstęp, oprac. I. Kieć. Wyd. uzup., popraw., przejr. Warszawa 2019. W nawiasach podaję numery stron.

się, jak wykorzystując daną konstrukcję, Ginczanka ukazuje nieoczywiste możliwości polszczyzny. Postaram się zidentyfikować, jakim efektom artystycznym służyło to w dążeniu do „opowiedzenia się światu” (*Zza barykad*, s. 168). Szczególną uwagę zwróć przy tym na specyficzne znaczenia tekstowe, które pojawiają się w wybranych wierszach dzięki zastosowaniu przez poetkę narzędnika porównawczego<sup>2</sup>.

Terminu „znaczenie tekstowe” używam w rozumieniu bliskim brytyjskiej lingwistce Lesley Jeffries. W najnowszej książce *The Language of Contemporary Poetry* wskazuje ona, że „istnieje warstwa znaczenia zasadzająca się gdzieś pomiędzy znaczeniem semantyczno-syntaktycznym a znaczeniem całkowicie kontekstualnym”, i wyjaśnia dalej:

Chociaż podstawowe znaczenie językowe jest wyraźnie fundamentalne dla sensu całego tekstu, istnieje także warstwa dodatkowego znaczenia, która jest niepropozycyjna, ale ponieważ okazuje się niezwykle silna, również tworzy świat tekstu, często na poziomie stosunkowo podświadomym dla czytelnika<sup>3</sup>.

Tekstowe znaczenie jednostek językowych i sposobu ich aranżacji w tekście może przejawiać się m.in. w ich właściwościach konotacyjnych czy w ikoniczności tekstu, tak obrazowej, jak i diagramatycznej, gdy forma lub uporządkowanie jednostek językowych są związane z ich znaczeniem<sup>4</sup>. Analizując wiersze Ginczanki, przyjrę się temu, jak narzędnik sposobu porównawczy, oprócz pełnienia pewnych oczywistych funkcji na poziomie słownictwa i składni, może odgrywać także szczególną, sugestywną dla konkretnego utworu rolę w konceptualizacji świata przedstawianego przez poetkę<sup>5</sup>. Najpierw omówię najistotniejsze funkcje narzędnika porównawczego w języku polskim.

### **Narzędnik sposobu porównawczy w języku polskim – podstawowe informacje**

Olgierd Wojtasiewicz krótki, zaledwie dwustronicowy artykuł *O pewnej funkcji narzędnika* zaczyna od spostrzeżenia: „Semantyczne funkcje przypadków w języku polskim nie zostały jeszcze dokładnie opisane”<sup>6</sup>. Od tego czasu minęło już pół wieku i dorobek polskiego językoznawstwa znacznie się rozszerzył. Jednakże wiedza na temat przypadków nadal wymaga większego usystematyzowania – przynajmniej, jeśli chodzi o narzędnik. Jak zauważają w swojej rozprawie Czesława Schatte oraz

<sup>2</sup> Aby uniknąć powtórzeń i ze względu na długość określenia „narzędnik sposobu porównawczy” będę stosować także krótsze wersje nazwy – „narzędnik porównawczy” oraz „narzędnik porównania”.

<sup>3</sup> L. Jeffries, *The Language of Contemporary Poetry. A Framework for Poetic Analysis*. Berlin 2022, s. 3, 7.

<sup>4</sup> Zob. m.in. M. Nänny, O. Fischer, *Iconicity. Literary Texts*. Hasło w: *Encyclopedia of Language and Linguistics*. Red. K. Brown. T. 5. Wyd. 2. Oxford 2006, s. 462–472. Zob. też serię zbiorowych monografii „Iconicity in Language and Literature” (Ed. O. Fischer, Ch. Ljungberg. Amsterdam 2001, 2003, 2005).

<sup>5</sup> We wspomnianej monografii Jeffries rozwija całą koncepcję „funkcji tekstowo-konceptualnych”, tworząc zbiór instrumentów językowych do analizy różnego rodzaju tekstów. Ponieważ w mojej analizie wierszy nie stosuję się do ram wyznaczonych przez badaczkę, ale koncentruję się na konkretnym zjawisku, szersze referowanie jej idei nie jest tu konieczne.

<sup>6</sup> O. Wojtasiewicz, *O pewnej funkcji narzędnika*. „Poradnik Językowy” 1969, nr 2, s. 75.

Christoph Schatte, informacje o narzędniku „w podręcznikach i ogólnych gramatykach języka polskiego są rozproszone i szukać należy ich zarówno w rozdziałach dotyczących morfologii, jak i składni”<sup>7</sup>. Taki stan rzeczy może wynikać z wieloznacznego charakteru narzędnika. Jego podstawowym zadaniem jest określanie narzędzia dokonywania czynności (z tej racji otrzymał z języka łacińskiego nazwę „*instrumentalis*”), ale do jego ważnych funkcji należą także: „przyczynowa (»przymierać głodem«), skutkowa (»zakończyć się niepowodzeniem«), sposobowa (»przybywać gromadą«), lokatywna (»iść ulicą«), temporalna (»pracować dniem i nocą«) i względna (»różnić się poglądami«)” – do tego niemal każda z nich ma swoje podtypy, odmiany<sup>8</sup>. Różne aspekty owego zjawiska gramatycznego przykuwają uwagę badaczy publikujących w rozmaitych, niepowiązanych ze sobą źródłach.

Jeśli chodzi o interesujący nas typ narzędnika – sposobu porównawczego – to autorzy nawet obszernych monografii polonistycznych wspominają o nim tylko pokrótce. Najbardziej szczegółowe opracowanie na jego temat należy do Roxany Sinielnikoff i zostało opublikowane najpierw w 1954 roku w „Poradniku Językowym” jako artykuł, a potem jako podrozdział książki. I co istotne dla niniejszego artykułu – swoje studia badaczka osadziła w kontekście rozważań o tekstach poetyckich, analizując, jak narzędnikiem porównawczym posługiwał się Julian Tuwim.

Na samym wstępie artykułu Sinielnikoff podkreśla konieczność odróżnienia narzędnika sposobu porównawczego od zwykłego narzędnika sposobu. Podając przykłady dwóch zwrotów: „iść kołem” i „kołem się toczyć”, wskazuje, że mimo formalnego podobieństwa wyrażają one zupełnie inną treść:

„iść kołem” – to iść, zataczając koło;  
„kołem się toczyć” – to toczyć się jak koło<sup>9</sup>.

W pierwszym przypadku mamy do czynienia ze zwykłym narzędnikiem sposobu, w drugim przypadku z narzędnikiem sposobu porównawczym, który – jak zaznacza Zenon Klemensiewicz – jest używany do wyrażania „okolicznika sposobu, uwydatniając podobieństwo poprzez porównanie”<sup>10</sup>.

Podczas gdy narzędnik sposobu („iść gromadą”, „biec galopem”) uległ adwerbializacji i zdomowił się w języku polskim na dobre, narzędnik sposobu porównawczy podlegał zanikowi i dlatego w naszym codziennym życiu wykorzystujemy go praktycznie już tylko we frazeologizmach, które ostały się z tradycji staropolskiej. Przy czym Sinielnikoff zauważa, iż nawet tutaj „zaciera się w nich moment porównania, a zaczyna dominować realne znaczenie całości”<sup>11</sup>. Stosując np. wyrażenie

<sup>7</sup> Cz. Schatte, Ch. Schatte, *Frazy nominalne w narzędniku w języku polskim i ich odpowiedniki w języku niemieckim*. „Scripta Neophilologica Posnaniensia” t. 17 (2018), s. 276.

<sup>8</sup> Przykłady pochodzą z artykułu Z. Kurzowej (cyt. za: E. Kubicka, „Idziemy kulawym, ale rytmicznym krokiem”. *O formalnie narzędnikowych operacjach przystówkowych* [rekonosans]. W zb.: *Maiuscula linguistica. Studia in honorem Professori Matthiae Grochowski sextuagesimo quinto dedicata*. Red. A. Moroz, P. Sobotka, M. Żabowska. Warszawa 2014, s. 293).

<sup>9</sup> R. Sinielnikoff, *Tzw. narzędnik porównawczy w twórczości poetyckiej Juliana Tuwima*. „Poradnik Językowy” 1958, nr 9, s. 429.

<sup>10</sup> Z. Klemensiewicz, *Składnia opisowa współczesnej polszczyzny kulturalnej*. Kraków 1937, s. 165.

<sup>11</sup> Sinielnikoff, *op. cit.*, s. 435.

„stawać okoniem”, użytkownicy języka nie myślą o tym, że porównują zachowanie człowieka do zachowania ryby, która czując niebezpieczeństwo, nastawia płetwę grzbietową. „Stawać okoniem” jest dzisiaj po prostu synonimem słów „przeciwstawić się” i „opierać się”.

Wojtasiewicz twierdzi, iż konstrukcje z – nazywanym przez niego z łaciny – „*ablativus comparationis*”, takie jak „patrzeć wilkiem”, „siedzieć kamieniem”, „upaść plackiem”, „padać pokotem”, „stać za kimś murem” czy „stać komuś kością w gardle”, już na przełomie XIX i XX wieku były rzadko spotykane i odczuwane jako niecodzienne, typowe dla poezji<sup>12</sup>, mimo tego że wywodziły się z języka potocznego. Sinielnikoff wskazuje, iż w materiale staropolskim nie znajdziemy przykładów używania narzędnika porównawczego. Badaczka wychodzi z założenia, że owa konstrukcja mogła mieć charakter potoczny, ludowy, podczas gdy staropolskie utwory średniowieczne miały przede wszystkim charakter literacki. Potwierdzeniem tego wydaje się fakt, że narzędnik sposobu porównania, oprócz poezji, spotykany bywa w różnych utworach stylizowanych gwarowo<sup>13</sup>.

W literaturze pięknej XX wieku można znaleźć przykłady, gdy potoczność narzędnika porównawczego jest wykorzystywana w celach humorystycznych. Joanna Kubaszczyk, analizując *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, podaje konstrukcje takie, jak „przyniewała profesorem” czy „czyta belfrem”<sup>14</sup>. Uważa ona, że współcześnie do podobnych gramatycznych metafor należy zaliczyć następujące komentarze: „mówi Buzkiem”, „ględzi wieszczem” i „rzucił się Rejtanem”<sup>15</sup>. Według niej są one jednak „silnie nacechowane w stosunku do wyrażen: »mówi jak Buzek; »ględzi, używając słów wieszca, powołując się na wieszca, naśladować mimowolnie/nieudolnie wieszca«; wykazał podobną determinację jak Rejtan”<sup>16</sup>.

Studiując formy narzędnika porównawczego w twórczości Tuwima, uznała Sinielnikoff za swój cel m.in. przedstawienie, czym różni się użycie tych form przez poetę od ich użycia w polszczyźnie potocznej, czyli *de facto* w utartych wyrażeniach frazeologicznych. Jedno z pytań badaczki brzmi: „Co tu jest charakterystyczne dla poety, a co pokrywa się ze zwyczajem językowym”<sup>17</sup>? Droga analizy obszernego

<sup>12</sup> Wojtasiewicz, *op. cit.*, s. 75.

<sup>13</sup> Zob. Sinielnikoff, *op. cit.*, s. 436.

<sup>14</sup> J. Kubaszczyk, *Wizja świata, gramatyka i przekładalność, na przykładzie specyficznego użycia narzędnika w „Ferdydurke” Witolda Gombrowicza*. W zb.: *Językowy obraz świata w oryginalne i przekładzie. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej przez Instytut Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego w Warszawie w dniach 25–27 listopada 2005*. Red. A. Szczęсны, K. Hejnowski. Siedlce 2007, s. 162–164.

<sup>15</sup> Tak Kubaszczyk (*ibidem*, s. 161–170), jak i Sinielnikoff (*op. cit.*) używają w stosunku do konstrukcji z narzędnikiem sposobu porównawczym terminu „metafora”. Idę ich śladem i także posługuję się tym terminem, uwzględniając jego szerokie rozumienie (kiedy do metafor zaliczamy też metonimie, alegorie czy animizacje – jako postacie retoryczne „oparte na zasadzie podobieństwa” – zob. S. Dąbrowski, *O pewnej właściwości porównania i metafory*. „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 3, s. 108). Mając na uwadze „od wieków wyczuwaną bliskość” między metaforami a porównaniami, która przejawia się na poziomie struktur głębokich w sąsiedztwie elementu „rzekłbyś” (A. Wierzbicka, *Porównanie – gradacja – metafora*. Jw., 1971, z. 4), stosuję w artykule te dwa pojęcia zamiennie.

<sup>16</sup> Cyt. za: Kubicka, *op. cit.*, s. 276.

<sup>17</sup> Sinielnikoff, *op. cit.*, s. 429.

zestawu przykładów dochodzi ona do wniosku, że w dziełach Tuwima narzędnik ten występuje w trzech odmianach:

- a) narzędnik porównawczy określający orzeczenie – wówczas „*instrumentalis*” „określa sposób, w jaki przebiega czynność orzeczenia tylko ze względu na znaczenie czasownika [...]. Na przykład zwrot »huczeć burzą« możemy użyć w odniesieniu do wszystkiego, co huczy, a więc huczeć burzą mogą wiatr, głos, muzyka, morze itp.”<sup>18</sup>;
- b) narzędnik porównawczy określający podmiot – odnajdujemy go w porównaniach, w których użyty czasownik jest „dla całości obrazu zupełnie obojętny”; „*instrumentalis*” nie wskazuje już sposobu, w jaki została wykonana czynność, ale staje się określeniem podmiotu. W zdaniu: „Obłok goni rozpuskaną szklanką mleka”, na pierwszym planie jest porównanie obłoku do szklanki mleka, natomiast czasownik „goni” moglibyśmy równie dobrze zastąpić słowami „pędzi” czy „płynie”, a sens nie uległby zmianie<sup>19</sup>;
- c) narzędnik postaci – *instrumentalis* nie ma znaczenia porównawczego, a funkcjonalnie jest bardzo blisko orzecznika, np. w zdaniu: „Mogła się zjawić Nioba-Żaloba”, chodzi nie o sposób, jak ktoś mógł się zjawić, ale o to, jak o k t o ten ktoś mógł się zjawić, czyli pod jaką postacią<sup>20</sup>.

Wszystkie typy zidentyfikowane w twórczości Tuwima występują również w wierszach Ginczanki. Zestawienie przykładów nie stanowiłoby oczywiście obszernego zbioru, gdyż analizujemy tu dorobek artystyczny, który powstawał w ciągu zaledwie kilkunastu lat, a nie kilku dekad. Przy czym częstotliwość, z jaką poetka posługuje się narzędnikiem porównania, jest bez wątpienia wyrazistą właściwością jej poezji. Zarazem w sposobie tworzenia tego typu metafor mocno zaznacza się indywidualny styl autorki. Jeśli zestawzić przykłady z utworów obojga poetów, dają się zauważyć co najmniej dwie różnice.

Po pierwsze, o ile u Tuwima można znaleźć liczne porównania zaczerpnięte ze świata zwierzęcego (np. „frunąć chmurką kolibrów” *<Hokus-pokus>*, s. 350), „zatrzepotać ptakiem” *<Coctail>*, s. 347), „śpiewać ptakiem” *<Słowo i ciało>*, s. 318)<sup>21</sup>, o tyle Ginczanka częściej sięga do świata roślin: „zieleni się liściem” (*Poznanie*, s. 163), „pokora kłosi się ziarnem” (*Preludium*, s. 116), „umrzeć kwiatem” (*Zapomniane ma-je*, s. 209), „miłość ciąży złocieniem” (*Erotofizyka*, s. 74), „rosną stoliki pniami” (*Deklaracja*, s. 307). Charakterystyczna dla autorki fascynacja mocami „zielonej Gai” uwidoczniła się więc także w tym kontekście<sup>22</sup>. Po drugie, autor *Biblii cygańskiej* stosunkowo częściej używa narzędnika porównawczego w sposób bliski językowi potocznemu. Ginczanka natomiast przejawia tendencję do tworzenia konstrukcji, w których wykorzystuje wieloznaczność narzędnika, nawarstwiając zaskakujące metafory i zestawiając pojęcia abstrakcyjne z konkretnymi przedmiotami, np. „Ła-

<sup>18</sup> Zob. *ibidem*, s. 432–437.

<sup>19</sup> Zob. *ibidem*, s. 437–440.

<sup>20</sup> Zob. *ibidem*, s. 440–445.

<sup>21</sup> J. Tuwim, *Wiersze zebrane*. T. 1. Oprac. A. Kowalczykówna. Wyd. 2. Warszawa 1971.

<sup>22</sup> O florystycznych motywach w poezji Ginczanki pisze D. Wojda w artykule „Sprawy korzenne”. *Fenomenologia Zuzanny Ginczanki* („Przestrzenie Teorii” 2017, nr 28).

cińskie, powieśle słowa raz jeszcze kwiecim zakwitną” (*Stoneczny mit*, s. 235) lub „murołomem wdziera się obraz” (*Gody domów*, s. 203).

Kończąc referowanie obecnego stanu badań nad narzędnikiem sposobu porównawczym, chciałabym też przyrzeć się jego semantyce i pragmatyce, co będzie wymagać wyjścia poza ramy studiów polonistycznych. Już Sinielnikoff, analizując twórczość Tuwima, wskazywała, że wielość wyrażenń narzędnikowych może wiązać się z intensywną pracą poety nad przekładami z literatury rosyjskiej i staroruskiej. W ruszczyźnie do dziś narzędnik porównawczy jest w powszechnym użyciu i ta mowa mogła stanowić źródło inspiracji dla poety. Dla Ginczanki rosyjski był pierwszym językiem (tym, którym posługiwała się na co dzień w domu), jego konstrukcje składniowe również wpływały na kształtowanie się jej warsztatu poetyckiego. Wychowywana na kresach Rzeczypospolitej, Ginczanka zdecydowała się na edukację w szkole polskojęzycznej i od najwcześniejszych lat pisała wiersze po polsku. Okres dorastania i formowania się osobowości na pograniczu różnych języków nie mógł pozostać nieistotny w jej twórczości.

Chcąc zrozumieć semantykę narzędnika porównania w ruszczyźnie, należy zwrócić uwagę na jego genezę. Sinielnikoff, powołując się na prace Ołeksandra Potebni i Olgi Chodowej, wskazuje, iż forma ta wyłoniła się z tzw. narzędnika przeistoczenia – konstrukcji, która funkcjonowała w czasach, kiedy jeszcze wierzyliśmy, że człowiek potrafi przybierać postać innego stworzenia, np. może zmieniać się w wilka, by potem w nocy „biegać wilkiem” po lesie<sup>23</sup>. Narzędnik porównawczy, stając się następcą narzędnika przeistoczenia (który ulegał zanikowi wraz z wierzeniami), przejął jego semantykę w tym sensie, że sygnalizuje zestawienie dwóch zjawisk pod wieloma względami naraz. Inaczej mówiąc, sugeruje on porównanie całościowe.

Ze współczesnych opracowań potwierdzenie tego założenia odnajdujemy w monografii Giennadija Zeldowicza, który z punktu widzenia pragmatyki językoznawczej zestawia konteksty stosowania narzędnika i konstrukcji porównawczej z „jak” w języku rosyjskim. Uważa on, iż sposoby porównywania rzeczy czy zjawisk tworzą w nim tzw. skalę Horna, na której słabszy, rzadszy element (tu: narzędnik sposobu porównawczy) zaprzecza istnieniu jakiejś właściwości elementu mocniejszego, częstszego (konstrukcji z „jak”). Zestawiając ze sobą wyrażenia, w których narzędnik sposobu porównawczy został użyty poprawnie, z zastosowaniami błędnymi, Zeldowicz dowodzi, iż wykorzystanie zwrotów z narzędnikiem porównawczym zaprzecza jednoaspektowemu charakterowi porównania oddawanemu przez konstrukcję z „jak”. Porównanie: „Foksterier ma mordkę cegiełką”, jest w języku rosyjskim normatywne, gdyż mordka foksteriera wydaje się podobna do cegiełki pod względem formy, koloru i rozmiaru. Natomiast zdanie: „On rozmawia ze mną mentorem”, jest nienormatywne, gdyż semantyka porównania dotyczy tylko wybranego aspektu (sposobu prowadzenia rozmowy), a zatem powinna zostać tu użyta forma konstrukcji z „jak”, nie zaś rzeczownik w narzędniku<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Sinielnikoff, *op. cit.*, s. 430–431.

<sup>24</sup> Zob. G. Zieldowicz, *Russkoje priedikatiwnoje imia. Soğtasowanaja forma, tvoritielnuj padiež*. „Woprosy Jazykoznan” 2005, nr. 4. Na temat wspomnianej skali zob. L. Horn, *On the Semantic Properties of Logical Operators in English*. Na stronie: <https://linguistics.ucla.edu/images/stories/Horn.1972.pdf> (data dostępu: 17 VIII 2024).



„Totalny” charakter porównań opartych na narzędniku, z którymi Ginczanka była oswojona w języku rosyjskim, okaże się znaczący w polskich wierszach autorki. Jego uwzględnienie w analizie utworów poetyckich pozwoli spojrzeć w nowy sposób na rolę narzędnikowych metafor w konstruowaniu językowego obrazu świata w liryce.

Sinielnikoff dokonała istotnych spostrzeżeń, do których kilkakrotnie już się odwoływałam w niniejszym artykule. Moim celem nie jest jednak segregowanie przykładów na wzór jej pracy, ale pójście o krok dalej – chciałabym zidentyfikować różne efekty poetyckie nietypowych gramatycznych rozwiązań Ginczanki przy zglebieniu pragmatyki użytego w nich narzędnika porównawczego. Rozprawa Sinielnikoff stanowi niewątpliwie ważne studium badawcze. Powstało ono jednak w czasach panowania strukturalizmu i za opisem stanu rzeczy nie następuje – lub następuje w bardzo okrojonym zakresie – wyjaśnienie tego, co wynika z danego wyboru stylistycznego dla znaczenia całego utworu. Wniosek, że porównanie oparte na narzędniku „jest ekspresywne i wyraziste”, nie stanowi satysfakcjonującej odpowiedzi na pytanie o motywację oraz efekty związane z jego użyciem. Z tego powodu postaram się ją rozszerzyć o więcej obserwacji.

### **Funkcje narzędnika sposobu porównawczego w wybranych wierszach Zuzanny Ginczanki**

Najprostszym wytłumaczeniem, dlaczego poetka niejednokrotnie rezygnuje z powszechnej i przejrzystej konstrukcji porównawczej ze spójnikiem „jak” na rzecz narzędnika, oprócz zamiaru przyciągnięcia uwagi odbiorców do pewnej treści za pomocą nieoczekiwanej formy, są względy rytmiczne i brzmieniowe. Porównania z rzeczownikiem w narzędniku zazwyczaj pozwalają ominąć jedną sylabę, co może być kluczowe dla zachowania wcześniej wybranego rytmu. Tak jest w *Egzotyce miłości* (s. 191), gdzie Ginczanka rymuje dwa zakończone trochejem 9-sylabowe wersy (pierwszy i trzeci):

Wszystko jedno, jak ciebie nazwe:  
każdej nazwie mej będziesz rad –  
zabłąkanie zdarło się pasmem,  
gdy dojrzałam twój pierwszy ślad  
i już poszłam: dobrze na oślep  
(trzon łodygi w słońce kiełkował)  
dobra wiedzą wiódł mnie miłośnię  
ślad głęboki,  
ślad-słowo...

W wierszu tym splatają się wątki miłości oraz twórczości. Ginczanka opisuje proces, w którym uczucie, wyrażając się poprzez słowo, nabiera dzięki temu dodatkowego (a może i najważniejszego), kreacyjnego sensu. Bohaterka nazywa swoją wędrówkę przed spotkaniem ukochanego „zabłąkaniem” i tworzy zaskakującą metaforę, porównując ów proces do „zdzierania się”, zużywania „pasma”, czyli drogi. Trwanie na przetartym szlaku jest zatem dla poetki jak zagubienie, a żeby iść, musi ona mieć własny cel i słowa, które prowadzą do niego tylko ją. Adresata wiersza możemy w *Egzotyce miłości* upatrywać nie jedynie w ukochanym-mężczyźnie, ale też w samym wierszu. Podczas gdy interpretacja tekstu stanowi kwestię

indywidualną, techniczny efekt zastosowania w nim narzędnika porównawczego okazuje się trudny do podważenia. Dzięki przyjętemu rozwiązaniu Ginczanka wypełnia dwa zadania naraz: zachowuje strukturę wersów opartych na dziewięciu sylabach (typowe porównanie wprowadziłoby kolejną sylabę – „jak”) oraz na skutek odmiany rzeczownika i nadania mu formy „pasmem” układa rym z czasownikiem „nazwę”.

Natomiast w *Gramatyce* struktura metryczna ma charakter ikoniczny. W owym utworze po strofie traktującej o statyczności rzeczowników poeta przechodzi do rytmicznie kontrastującej, z tą strofą, części poświęconej czasownikom. To jest moment, kiedy tempo podawania informacji wyraźnie przyspiesza. Ginczanka rezygnuje z długich, kilkunastosylabowych wersów (których odbiór jest spowolniony przez przewagę nieakcentowanych sylab) i, aby opisać przeznaczenie czasowników do wyrażania aktywności, zaczyna układać dynamiczne, oparte na trocheju (–) 4-zgłoskowce. Zwrot z narzędnikiem „koniem parska” (s. 150) zostaje wykorzystany w tworzeniu trocheicznych 4-stopowców:

stoi słowo, koniem parska,	— — — — —
staje dęba, wpada w szal –	— — — — —
tylko siać i pędzić w cwał	— — — — —

Gdyby w *Gramatyce* i w *Egzotyce miłości* poetka zastosowała standardowe porównania, czyli zamiast „[słowo] koniem parska” – „parska jak koń”, a w miejscu „[zabłąkanie] zdarło się pasmem” – „zdarło się jak pasmo”, w wierszach zostałyby wyraźnie naruszony tok rytmiczny. Wówczas w pierwszym przypadku uległaby osłabieniu znaczeniowa wartość rytmu, czyli sugestia kontrastu między treściami sąsiadujących ze sobą strof, a w drugim znaczeniu naruszona byłaby harmonia rymu i sylabizm wiersza.

Do przytoczonych fragmentów warto jeszcze dodać cytaty z wiersza *Myśli zaoyane* (s. 43):

Myśli masa  
w głowie hasa  
wtórnym tanem  
rozyoyanem –  
galopada –  
w górę –  
w dół –

Spójność zwrotu z narzędnikiem „hasa / wtórnym tanem” sprzyja tu zachowaniu dynamiki wypowiedzi. Gdy gonitwa rozhasanych myśli ogarnia głowę, Ginczanka nie ma czasu na jakąkolwiek pauzę, nawet dla krótkiego spójnika „jak”.

W przytoczonych przykładach konstrukcje z narzędnikiem brały udział w formowaniu konkretnego toku rytmicznego. Jeszcze inną fonetyczną motywację poetki można upatrywać w fakcie, że jeśli słowa są ze sobą ciasniej zestawione, pozwala to na mocniejszą ekspozycję ich podobieństwa fonetycznego oraz uwydatnienie aliteracji i poszczególnych dźwięków. Tak dzieje się, gdy „lawa zastyga lakiem” (*Proces*, s. 281), „promień w oczy wwiercił się świdrem” (*Połów*, s. 310), „wychlust lśnieniem się włsniewa” (*Zabobon*, s. 173), „czerwońcami dzwoni czerwiec” (*Defraudacja*, s. 291), „blask ognistym dyskiem wpada” (*Połów*, s. 310), a „jabłka załsnia emalia” (*Żegluga*, s. 293).



Wobec bogactwa liryki Ginczanki jasne jednak jest, że nie da się sprowadzić jej poetyckich decyzji do wymienionych powodów. Przejdę teraz do analizy mniej przewidywalnych znaczeń tekstowych narzędnika porównawczego w wierszach autorki. Jurij Łotman w uważanej dziś za klasyczną pracy na temat struktury tekstu artystycznego wskazywał na to, iż uporządkowanie gramatyczne ulega w utworach poetyckich semantyzacji – formy gramatyczne mają znaczenie, ale „o tym, jakie to jest znaczenie, dowiadujemy się dopiero z konstrukcji danego tekstu”. Nadmieniał ponadto, że „Zawsze pozostaje też pewna rezerwa strukturalna na czysto indywidualną interpretację”<sup>25</sup>.

Jak już wspomniałam, w upodobaniu sobie przez poetkę metafor opartych na narzędniku istotna jest ich semantyka totalności. Doskonale komponują się one z dążeniem autorki, by doprowadzać przedstawiane konteksty do ekstremum. Liryka Ginczanki to miejsce, gdzie śmierć poznaje się, „tętniącym życiem zachłyszawszy się po gardło” (*Miłość*, s. 133). Prowokacyjne oznajmienie poetki: „tylko życie mam w tym życiu na własność, / chyba wolno mi je szczerze roztrwonić!” (*Sklepik boski*, s. 200), nie stanowi odosobnionego cytatu. Przyjrzymy się bliżej konkretnemu przykładowi.

Treść to utwór, w którym Ginczanka kontempluje tytułowe zjawisko, wyobrażając sobie, jakie procesy zachodzą wewnątrz tego, co postrzegamy z zewnątrz. Poetka roztacza wizje, w których „rózowomieszna pantera jedwabne futro rozsadza”, „czarnoziem rozsadza chodnik”, a „biblijny boży wieloryb płonącym tranem tryska” (s. 289). Okazują się one punktem wyjścia do rozważań o tym, jak – operując słowami – tworzymy rzeczywistość. Nazwy czy imiona można bowiem nie tylko wysławić, sprawić, żeby zabrzmiały, lecz można je też rozślawić – za pomocą słów nadać im wartość i ją ogłosić. Dzieje się tak właśnie dlatego, że słowa nie są pustym dźwiękiem, ale mają w sobie zakodowaną treść i to ona jest źródłem ich mocy sprawczej. Ginczanka w tym samym utworze (s. 289) mówi, że:

Sprawy czerwone i ciepłe z frazesów się rodzą jak z matek  
treść bulgocącym krwotokiem wybucha z śpiewnej udreki.

Przytoczony wers pojawia się w finałowej, podsumowującej części wiersza. W zdaniu: „treść bulgocącym krwotokiem wybucha z śpiewnej udreki”, mamy do czynienia z konstrukcją, w której – w ujęciu Sinielnikoff – narzędnik porównawczy określa podmiot. Czasownik „wybuchać” traci tu swoje pierwotne znaczenie (na rzecz przenośnego), gdyż nie mówi się o krwotoku, że wybucha, ale „występuje”, „pojawia się” lub „dostaje się” go. Zwrot z narzędnikiem nie jest zatem użyty, by scharakteryzować sposób ukazywania się treści (wyras „wybuchać” można zastąpić tu czasownikami „wytryskać”, „wystrzeliwać”). Konotacje wywoływane przez epitet „bulgocący krwotok” są projektowane natomiast na desygnat słowa „treść” i to w odniesieniu do niego mogą wyłączać się wyobrażenia związane ze zjawiskami takimi jak: zagrożenie, życie, ból, jaskrawość (od czerwonego koloru), ruch, gorąco czy dźwięk (od bulgotania). Jednocześnie sens abstrakcyjnego konceptu, jakim jest treść, zostaje nam przybliżony poprzez porównanie do doznania fizycznego, cieles-

<sup>25</sup> J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*. Przeł. A. Tanalska. Warszawa 1984, s. 232.

nego, jakim jest krwotok, którego doświadczenie jest w zasięgu wyobraźni każdego czytelnika.

Funkcja tekstowa narzędnika porównawczego w omawianym utworze przejawia się na kilku poziomach. Po pierwsze, forma całościowego porównania staje się w finale wiersza ikonicznym znakiem jednej z jego głównych myśli, o tym jak wielopostaciowym i wszechobecnym zjawiskiem okazuje się „treść”. Pod taflą oceanu treścią jest życie podwodne („Pacyfik warczy pod taflą szklistą”), w żywej istocie – procesy w jej mięśniach i tkankach („różowomięśna pantera jedwabne futro rozsada”), a w ziemi – gleba („czarnoziem rozsada chodnik”) (s. 289).

Po drugie, wieloaspektowość metafory opartej na konstrukcji z narzędnikiem stanowi pewnego rodzaju liryczną zapowiedź ekstremalnego fenomenu, który Ginczanka opisuje zaraz w następnych wersach: „Imię pęcznieje światem, / świat się wydyma zaświatem” (s. 289). Powstaje gradacja coraz potężniejszych zjawisk: najpierw poetka mówi o wszechobecności treści, potem o tym, jak w jednym słowie może się mieścić cały świat („Imię pęcznieje światem”), a za pośrednictwem świata nawet koncepcja zaświata („świat się wydyma zaświatem”). Wreszcie w przedostatnim wersie pojawia się obraz Stwórcy, czyli tego, kto daje temu wszystkiemu życie i nim rządzi. W porównaniu: „a ty / słowa ciałem porosłe / wymawiasz / jak Stwórcę”, poetka kieruje uwagę na kosmogeniczny szczyt (s. 289–290).

Do jeszcze innych funkcji narzędnika porównawczego w analizowanym wierszu należy nadawanie harmonii strukturze składniowej następujących po sobie zdań (s. 289):

treść bulgocącym krwotokiem wybucha z śpiewnej udręki.  
Imię pęcznieje światem –  
świat się wydyma zaświatem –

W każdym z nich pojawia się rzeczownik w narzędniku: za pierwszym razem jest to narzędnik porównania, w dwóch zaś kolejnych zdaniach – narzędnik materii. Znaczenie okazuje się różne, ale forma gramatyczna ta sama, co zapewnia płynność przechodzenia od jednego zdania/myśli/obrazu do następnych, a zarazem – pozwala zapobiec monotonii.

Drugi przykład, który omówię, zaczerpnęłam z wiersza *Zdrada* (s. 302). Tu narzędnik sposobu porównawczy został użyty przez poetkę dwukrotnie. Pierwszy przypadek, niełatwy w interpretacji, znajduje się w zdaniu: „Grzech zawisł [...] / półmysią głową w dół” i pojawia się od razu w strofie otwierającej wiersz:

Nie upilnuje mnie nikt.  
Grzech z zamszu i nietoperzy  
zawisł na strychach strachu półmysią głową w dół –  
O zmierzchu wymknę się z wieży, z warownej ucieknę wieży  
przez cięcie ostrych os,  
przez zasiek zatrutych ziół –

Grzechem, o którym pisze autorka, jest tytułowa zdrada – czyn powszechnie uważany za moralnie nieakceptowalny, występny, i z tego względu często wiązany się ze strachem przed konsekwencjami. Nazywając swoje emocje, poetka mówi jednak o „strychach strachu”. W tym motywowanym brzmieniowym podobieństwie zestawieniu otrzymujemy charakterystykę jej odczuć. Tak jak strych okazuje się peryferyjną, pełną niepotrzebnych, zapomnianych rzeczy częścią domu, tak i strach

wydaje się Ginczance uczuciem mniej istotnym od centralnego dla niej pragnienia wolności. Podobnie jak strych jest pomieszczeniem sekretnym, zamkniętym przed obcymi, u poetki także strach kryje się głęboko pod jej przekonaniem o własnej racji. W zdaniu: „Grzech [...] / zawisł na strychach strachu półmysią głową w dół”, grzech został porównany do nietoperza, który przyjął pozycję, z jakiej wykonuje lot. Poetka mówiąc o zdradzie, uruchamia konotacje związane ze zwierzęciem uważanym za demoniczne, mającym kontakt ze światem umarłych. Jednocześnie jest to istota obdarzona skrzydłami, a zatem atrybutem wolności. Nietoperz jako hybryda ptaka i myszy symbolizuje także umiejętność dostosowywania się do różnych okoliczności oraz inteligencję. W zdradzie według Ginczanki przejawiają się zatem i wyzwole nie, i spryt, i gotowość do ryzyka. Na razie ta myśl jest tylko sugerowana, ale dalej w wierszu poetka będzie wypowiadać się coraz bardziej otwarcie: „ucieknę [...] / przez cięcie ostrych os”, „nieprzeniknionym zamysłem uprzedzę każdy twój pościg”.

Stosując narzędnik porównawczy, Ginczanka charakteryzuje grzech zdrady, kojarząc go z różnymi cechami nietoperza. Konstrukcja ze spójnikiem „jak”: „Grzech [...] / zawisł na strychu strachu jak półmysią głową w dół”, skupiałaby uwagę raczej na kierunku, w którym zwisa głowa, i służyłaby bardziej przedstawieniu grzechu jako czegoś cięższego i ciągnącego w dół (np. pod względem moralnym). Bogate konotacje związane z nietoperzem odeszłyby na dalszy plan. Tymczasem są one istotne dla atmosfery całego wiersza. Sugestia motywów takich jak czary, zaświaty, piekło, mrok otrzymuje potwierdzenie *explicite* w drugiej strofie wiersza *Zdrada* (s. 302):

Cieżko powstaną z rumowisk tłoczące turnie przykazań  
dwadzieścia piekieł Wedy,  
płomienie,  
wycie  
i świst,  
noc fanatyczna zagrozi, zakamieniuje gwiazdami,  
rtęcią wyslizgnę się z palców.  
Nie upilnuje mnie nic.

W tej strofie mamy kolejne porównanie z narzędnikiem: „rtęcią wyslizgnę się z palców”. Tutaj Ginczanka wypowiada przestrożę: nie bacząc na niebezpieczeństwo, ucieknie – wyslizgnie się z rąk. Ilustrując sposób, w jaki tego dokona, przywołuje obraz rtęci. Oczami wyobraźni możemy zobaczyć srebrne kuleczki wyslizgujące się z dłoni i szybko turlające się po podłodze w różnych kierunkach. W przykładzie tym narzędnik charakteryzuje orzeczenie i wydawałoby się, że poetka niczego by nie straciła, stosując konstrukcję z „jak”. Jest tak tylko pozornie. Forma narzędnikowa pozwala zachować rytm nadany przez wcześniejszy wers, a także umieścić „rtęć” na początku wersu i wykorzystać ostre brzmienie tego słowa, które dźwięczy tu niczym warknięcie w stronę odbiorcy.

Obie konstrukcje z narzędnikiem porównawczym pełnią też subtelną, ale ważną funkcję strukturalną. Tak, jak w pierwszej strofie była oparta na narzędniku pierwsza metafora, tak w drugiej – stanowi on podstawę metafory ostatniej. W ten sposób Ginczanka układa swego rodzaju kompozycyjne koło, w którym zawierają się wszystkie najtrudniejsze konstrukcje i najbardziej katastroficzne obrazy. Tworzą one tło dla kontrastowej trzeciej strofy, gdzie wizja mrocznej zdrady jest wyparta przez wizję „słodkiej majowej / wierności” – strofy, której sens budzi najmniej wątp-

liwości i gdzie ujawniony zostaje adresat wiersza, któremu jasno postawiono warunek wierności (*Zdrada*, s. 302):

Ty w wilka się zmienisz, ja w pliszkę,  
 ty w orla, ja w kręte dziwy –  
 nieprzeniknionym zamysłem uprzedzę każdy twój pościg.  
 Nie upilnuje mnie świat,  
 o, luby – o, drogi – o, miły,  
 jeśli nie zechcę  
 sama  
 słodkiej majowej  
 wierności.

Kompozycja oparta na strukturze koła jest zaakcentowana powtórzeniem twierdzenia kluczowego dla wiersza: „Nie upilnuje mnie nikt”, które otwiera pierwszą strofę oraz zamyka drugą. Taka struktura nie tylko pozwala wyeksponować – przez kontrast – ostatnią strofę. Funkcja tekstowa przejawia się tu także w ikoniczności: kolość kompozycji okazuje się symbolem cykliczności ucieczki i pościgu.

Odnotujmy jeszcze, że dla pełnej konstrukcyjnej harmonii Ginczanka wprowadza rzeczownik w narzędniku również w tej trzeciej strofie. W zdaniu: „nieprzeniknionym zamysłem uprzedzę każdy twój pościg”, występuje on jednak w znaczeniu odmiennym niż poprzednio – zamysł jest środkiem działania, dzięki któremu bohaterka uprzedza czynności ścigającej ją strony.

Przykład o znaczeniu bardziej „lokalnym” niż dla całości wiersza pochodzi z utworu *Erotofizyka* (s. 74). Napisany przez zaledwie 15-letnią Ginczankę, zainspirowany on został słownictwem i wiadomościami ze szkolnych lekcji fizyki. To również jeden z pierwszych wierszy, w którym do rozważań o miłości poetka wprowadza kalkulacje nauk ścisłych, ironizując o próbach podporządkowywania obu dziedzin tym samym prawom i zasadom. W ostatniej strofie dzieli się konkluzją:

A gdy miłość ma zacnie pęcznić przyspieszenie  
 I zaciąży mi zbyttno w grudniu miękkim złocieniem,  
 Pójdę sobie na równik poza sinawe powietrze,  
 Wszak tam serce też waży mniej – na dynamometrze?!

Narzędnik porównawczy znajduje się tu na końcu drugiego wersu: „[miłość] zaciąży [...] złocieniem”. W ten sposób odmiana słowa „złocien” rymuje się ze słowem „przyspieszenie” (zauważmy tu nietypowe, autorskie rozwiązanie Ginczanki, jakim jest użycie formy rzeczownika „przyspieszenie” w funkcji przysłówka). Efekt stylistyczny narzędnika porównawczego to jednak nie tylko wyróżnienie, za pomocą rymu, dwóch niestandardowych zastosowań rzeczownika.

Gdyby poetka chciała ułożyć alternatywną konstrukcję ze spójnikiem „jak”, brzmiałaby ona: „miłość zaciąży [tak], jak [ciąży] złocien”. Na pierwszy plan wysuwałaby się wówczas nielogiczność porównania: desygnatem wyrazu „złocien” okazuje się bowiem lekki i drobny kwiat, zatem ciężenie komuś lub czemuś nie wydaje się dla niego typowym stanem. Mogłaby tu mocniej dawać o sobie znać ironia autorki, ale nie brakuje jej także w wersji z narzędnikiem porównawczym. Im bliższe jest natomiast zestawienie miłości ze złocieniem, tym bardziej sprzyja ono bogatej interpretacji analizowanego wersu. Może więc przyjść na myśl wrócenie

z płatków „kocha, nie kocha” w sytuacji niepewnej miłości. Uczucia młodej dziewczyny wolno postrzegać jako równie delikatne jak kwiat. Wskazane jest także uruchomienie etymologii słowa „złocien”, które pochodzi od wyrazu „złoto” („złocieniem” brzmi niemal jak „złocieniem”) – miłość staje się wówczas czymś cennym, ale też ciężkim. Forma wieloaspektowego porównania okazuje się znakiem tego, jak niejednorodnym, wielobarwnym zjawiskiem potrafi być miłość, o której mowa.

Narzędnik porównawczy służy mocniejszemu zespojeniu obrazów także w wierszu *Deklaracja*. Ginczanka stosuje narzędnik w wyrażeniu „stoliki rosną pniami” (s. 307) w następującym wersie:

I rosną w kawiarni stoliki pniami wymarłych ogrodów.

Stoliki rozstawione w kawiarni zostają porównane do pni drzew, które rosną w ogrodach zazwyczaj w pewnej od siebie odległości. Trafność owej analogii wynika jeszcze z tego, że kawiarniane stoliki z okrągłymi blatami – takie znajdowały się m.in. w często odwiedzanej przez Ginczankę kawiarni „Mała Ziemiańska” – kształtem przypominają właśnie pnie po ściętych drzewach. Zarazem zwarte, bezspójnikowe zestawienie: „rosną pniami [...] stoliki wymarłych ogrodów”, uwydatnia myśl, że stoliki to przecież ścięte drzewa zmienione w meble. Obraz ten może wywoływać smutek, a jednak Ginczanka nie pozwala tu na patos. Zamiast niego wprowadza ironię: czasownik „rosnąć” został przez autorkę użyty w znaczeniu przeciwnym do rzeczywistego. Stoliki bowiem nie pną się w górę, lecz tylko tkwią w pionie. Zebraniu owych różnych niuansów w jednym wersie w ciasno zespojoną całość sprzyja zastosowanie konstrukcji narzędnikowej.

Ginczanka jest świadoma złożoności swoich tropów. W wierszu *Egzotyka miłości* (s. 191) mówi o „wiecznych piramidach spiętrzonych metafor” i w jej poezji one często takie są: wielowarstwowe, rozprzestrzeniające się na cały wers lub nawet strofę. Narzędnik sposobu porównawczy stanowi dla autorki jeden z najważniejszych instrumentów umożliwiających dyskretne umieszczenie w jednym wyrażeniu co najmniej dwóch metafor na raz. Nierzadko więc w konstrukcjach z narzędnikiem i rzeczownikiem, i czasownikiem są użyte przez poetkę przenośnie. Tak jest w przypadku omawianego już wyrażenia „stoliki rosną pniami”, gdzie pnie okazują się metaforą stolików, a czasownik „rosnąć” został użyty przenośnie, gdyż w rzeczywistości stoliki po prostu stoją w miejscu. Do podobnych przykładów należą następujące porównania: „gwiazdy wytrysnęły żarówkami” (*Sklepek boski*, s. 200), „czerwońcami dzwonił czerwiec” (*Defraudacja*, s. 291), „słowo koniem parska” (*Gramatyka*, s. 150), „słowa kwieciami zakwitną” (*Słoneczny młot*, s. 235) czy „życie wylewa wisłą” (*Fizjologia*, s. 198).

Konstrukcje takie okazują się typowe dla wierszy Ginczanki, ale nie są ani jej jedynym, ani najbardziej wyszukany u niej sposobem spiętrzania metafor. Do ciekawszych rozwiązań stylistycznych należą struktury, w których poetka zestawia obie konstrukcje porównawcze: i narzędnikową, i ze spójnikiem „jak”. W *Godach domu* (s. 203) mamy opis: „pasożytem kiełkują anteny jak jemioly białe na dębach”. Zastosowanie zwrotu z narzędnikiem pozwala tu zapobiec trywialnemu powtórzeniu konstrukcji z „jak”. Oba porównania przy tym doprecyzowują się na wzajem: „antenę są jak pasożyty” (gdzie m.in. nie da się ich umieścić na budynku, nie

uszkadzając dachu lub dachówek) oraz „anteny są jak jemioly na dębach” (ponieważ np. znajdują się wysoko). Analogiczny przypadek widzimy w *Wierszu o radosnym czekaniu* (s. 94):

Za oknem na cienkich drutach wróbelki siadły kapela,  
jak nuty na czarnych liniach stakacą catta we trele –

Ginczanka porównuje grupę wróbelków jednocześnie i do kapeli muzycznej, i do nut. Każde z tych porównań osobno wzięte jest mało oryginalne, powszechne i dopiero ich zestawienie ze sobą daje interesujący efekt. To tymczasem tylko pierwszy krok poetki na drodze do maksimum poetyckiej ekspresji, osiąganego dzięki onomatopeicznemu, wieloznacznemu neologizmowi „stakacą catta we trele”. Został on utworzony na podstawie terminu muzycznego „*stacatto*” i ma sugerować przerywane dźwięki w postaci ptasich treli wydawane przez wróble. Co więcej, „*catta*” po łacinie oznacza 'kota', co może być dla czytelnika impulsem, by wyobrazić sobie, jak wróble drażnią kota, wywołując swoje trele. Tak jak „robi się kogoś w balona” (czyli drwi się z kogoś i ośmiesza go), tak ptaki „stakacą kota w trele”. Oto jeden ze sposobów powstawania „piramid spiętrzonych metafor”, w którym narzędnik porównawczy odgrywa istotną, strukturyzującą rolę.

W większości omówionych tekstów odmienne funkcje narzędnika porównawczego nierzadko nakładały się na siebie. Na koniec chciałabym wyróżnić kolejną funkcję, o której, co prawda, wspominałam już wcześniej, ale tylko przy okazji innych zagadnień, znajdujących się akurat w centrum uwagi. Chciałabym przyjrzeć się temu, jak Ginczanka posługuje się narzędnikiem, aby utworzyć równoległe konstrukcje syntaktyczne, a dokładniej – jak wykorzystuje fakt, iż ten sam przypadek gramatyczny może wyrażać różne funkcje rzeczownika. Oto pierwszy przykład z wiersza *Fizjologia*, gdzie „krew” jest podmiotem trzech narzędnikowych porównań, w których „wylewa wisłą”, „ciśnie się krwawo półkolem” i „rumieńcem chce wytrysnąć” (s. 198):

w krętych opętlach tętnic życie wylewa wisłą,  
w cienki nabłonek wargi ciśnie się krwawo półkolem,  
rumieńcem zgrzanych policzków w manifest chce mi wytrysnąć –

„Życie” jest w *Fizjologii* metonimią krwi. Nawet w codziennym dyskursie, nie wspominając o żargonie medycznym czy religijnym, możemy usłyszeć, iż „krew to życie”. Oryginalność metonimii Ginczanki polega na tym, że ta powszechna definicja ulega odwróceniu i mamy do czynienia z porządkiem „życie to krew”. Mówiąc o życiu, poetka mówi o krwi tak buzującej w jej młodych tętnicach, iż przypomina tym wylewające wody Wisły (pierwszy wers), tak wypełniającej jej wargi, że tworzą kształt półkola (drugi wers), i jeszcze sygnalizującej swoje istnienie w postaci rumieńców na policzkach (trzeci wers). W każdym z tych wersów narzędnik został zatem użyty w innej funkcji: w pierwszym dla wyrażenia porównania, w drugim – sposobu, w trzecim – postaci. Równocześnie na poziomie konstrukcji powierzchniowych cały czas jest to ta sama forma. Z jednej strony, sprzyja to dynamice lektury, gdyż nie ma tu nowych struktur, zakłócających rozumienie tekstu. Z drugiej strony, podobieństwo następujących po sobie konstrukcji i ich płynność pojawiania się pełnią dodatkową funkcję tekstową. Forma, na którą składają się kolejne narzędniki, sugeruje treść dotyczącą niepowstrzymanego biegu krwi, czyli – życia.



Zbliżone rozwiązanie poetka stosuje w *Szachach* (s. 183), gdzie wprowadza analogię między realizacją życiowych strategii a jedną z najstarszych gier planszowych:

– Zwykłym pionkiem desperacko się uprę  
i pokroczę kroczeniem po kroczeniu  
a oszukam niepozornym skrótem

Tutaj także seria narzędnikowych konstrukcji zaczyna się od narzędnika sposobu porównawczego („pionkiem [...] uprę się”), po którym następują wyrażenia z narzędnikiem sposobu („pokroczę kroczeniem [...]”) oraz środka („oszukam niepozornym skrótem”). Równoległe konstrukcje sprzyjają rytmizacji wypowiedzi, a wykorzystanie narzędnika za każdym razem staje się ikonycznym znakiem konsekwentnego wykonania planu przyjętego przez bohaterkę.

Oczywiście, rola równoległych konstrukcji nie ogranicza się do harmonizowania wiersza czy do kwestii ikoniczności. Znaczenie owych konstrukcji jest przedmiotem obszernej literatury z dziedziny poetyki. Występowanie paralelizmu na odrębnych poziomach tekstu uważa się za istotne źródło siły jego oddziaływania na odbiorcę. Współczesne badania empiryczne potwierdzają, że jest to również środek zapewniający przyjemność podczas recepcji utworu przez czytelnika lub słuchacza<sup>26</sup>. Przytoczone fragmenty wierszy są częścią świadectwa tego, jak poetka potrafi tworzyć paralelne struktury w wysublimowany sposób oraz jak wykorzystuje w tym celu omawianą w niniejszym artykule konstrukcję.

Analizowane wersy pozwalają zauważyć różnorodną rolę narzędnikowych porównań w liryce Zuzanny Ginczanki. W każdym tekście ich funkcja jest specyficzna, indywidualna, ale można wyodrębnić kilka grup efektów stylistycznych, w których uczestniczy narzędnik sposobu porównawczego. Dana konstrukcja bierze udział w tworzeniu struktury rytmicznej wiersza, kiedy zastosowanie porównania ze spójnikiem „jak” powoduje zakłócenie rytmu przyjętego dla określonego wersu lub grupy wersów. Wydaje się to istotne nie tylko z punktu widzenia utrzymania dynamiki i tempa wypowiedzi, lecz także dla znaczenia utworu, gdy jego rytm ma właściwość ikoniczną. Narzędnikowe metafory ze względu na spójność formalną pozwalają również na uwydatnienie aliteracji będącej środkiem akcentowania obrazów wybranych przez poetkę. Semantyczna wieloaspektowość konstrukcji porównawczych opartych na narzędniku okazuje się ważna dla wyeksponowania treści wypowiedzi lirycznych autorki. Narzędnik porównawczy wzmacnia przy tym konotacje innych jednostek językowych. Gramatyczne decyzje Ginczanki okazują się też środkiem, dzięki któremu nadaje ona kompozycji tekstu cechy ikoniczności oraz harmonizuje jego strukturę. W powierzchniowej warstwie tekstu narzędnik porównawczy może mieć swój udział w tworzeniu paralelizmu syntaktycznego. Szczególnie ciekawe są tu teksty, w których ta sama forma gramatyczna – rzeczownik w narzędniku – jest użyta w różnym znaczeniu.

Znaczenie tekstowe narzędnika porównawczego – jak już zauważyłam – będzie za każdym razem inne, uwarunkowane szerszym kontekstem. Analizy poszczegól-

<sup>26</sup> Zob. W. van Peer, A. Chesnokova, *Experiencing Poetry. A Guidebook to Psychopoetics*. London 2023, s. 43–73.

ných wierszy przyniosą nowe informacje na temat pragmatyki zastosowanych w nich konstrukcji z narzędnikiem. Celem niniejszego artykułu było otwarcie rozmowy o efektach poetyckich wybranego rozwiązania gramatycznego w twórczości Ginczanki. Otwarcie to połączone jest z nadzieją na kontynuację dyskusji po uwzględnieniu materiału językowego z dzieł innych poetów – zarówno rodzimych, jak i zagranicznych, których wiersze przełożono na język polski.

Abstract

---

JÓZEFINA PIĄTKOWSKA University of Warsaw

ORCID: 0000-0003-2886-9843

**ON A STYLISTIC TROPE IN ZUZANNA GINCZANKA'S POETRY A PRAGMATIC APPROACH  
TO COMPARATIVE INSTRUMENTAL OF MANNER IN LYRIC POETRY**

Despite the wide interest in Zuzanna Ginczanka's poetry, what determines the exceptionality of her verses—their language—still remains the least researched issue. The poet consistently broadens and exceeds the limits of the Polish language, forming neologisms and exploiting the potential of grammar and text structure. The author of the paper insights into the mode in which Ginczanka gets accustomed with uncommon grammar solutions, namely comparative instrumental of manner, making out of it her regular stylistic trope. In the first part of the paper, Piątkowska analyses selected poems, identifying the artistic effects produced by comparisons based on instrumental. She devotes special attention to the specific textual meanings and suggests a pragmatic approach to the problem in question.