

Uniwersytet Jagielloński  
Wydział Polonistyki

Barbara Gumułka

Prezentacja pracy doktorskiej

*Metaforyka Juliana Tuwima*  
*(Analiza lingwistyczna)*

2019

Podstawowym celem mojej rozprawy doktorskiej jest odpowiedź na pytania, jakie funkcje pełnią metafory w poezji Juliana Tuwima. Teoretyczną podstawę pracy stanowi książka W. Cockiewicza pod tytułem *Metaforka Leśmiana. (Analiza lingwistyczna)*.<sup>1</sup> Jej autor, uwzględniając różnorodne teorie metafory, opracował metodę empirycznych badań nad metaforą poetycką i na jej podstawie przeprowadził analizę metafor obecnych w krytycznym wydaniu *Poezji Bolesława Leśmiana* w serii Biblioteki Narodowej. W mojej pracy, przy wykorzystaniu tej metodologii, zostały poddane analizie metafory obecne w *Wierszach wybranych* Juliana Tuwima edycji Biblioteki Narodowej. Wybór tego wydania poezji jako źródła materiału badawczego został dokonany w celu umożliwienia porównania wyników przeprowadzonej tu analizy z rezultatami badań Cockiewicza dotyczących poezji Leśmiana, a także z podobnymi opracowaniami twórczości innych poetów, co wydaje się ważkim i atrakcyjnym wyzwaniem dla polonistów zainteresowanych badaniem języka artystycznego.

Celem badawczym podjętej analizy jest stworzenie słownika metafor Tuwima. Sposób prezentacji materiału i wyników analizy nawiązuje do tego, jaki został zastosowany przez W. Cockiewicza w rozprawie o metaforyce Leśmiana i przedstawia się jak w następującym przykładzie:

1. AKWARIUM (1/3)  
= ocean (3)

PRZESTRZEŃ

Myślami zarybiłem **ocean zza szyby**.

Mgli się teatr żaloszny w **tym sześciennej metrze**  
**Morskich głębin [...]**  
*Akwarium* – BC – III, IV, Ib

Podstawa: ontologiczna: podobieństwo funkcji (woda jako środowisko życia) i poetycka perspektywa oglądu – relatywizacja wielkości.

Rozwinięcie: substytucja i peryfrazja.

Komentarz: układ metafor, zob. MYŚLEĆ = stwarzać.

Centralnym punktem analizy metafor jest odkrycie podobieństwa pomiędzy tematem i nośnikiem. Wykorzystywane przy tym terminy mają swoje źródło w interakcyjnej teorii metafory Ivora Armstronga Richardsa, który wyróżnił w metaforze dwa elementy: *tenor* (temat), czyli to, o czym się orzeka oraz *vehicle* (nośnik), czyli to, za czego pośrednictwem się to dokonuje. W przytoczonym tu przykładzie tematem metafory jest ‘AKWARIUM’, zaś nośnikiem ‘ocean’.

---

<sup>1</sup> zob. W. Cockiewicz, *Metaforyka Leśmiana (Analiza lingwistyczna)*, Kraków 2011.

Tematy metafor zostały przedstawione w postaci haseł słownikowych w porządku alfabetycznym. Każdy temat metafory poprzedza liczba porządkowa, zaś po nim w nawiasie znajduje się informacja na temat jego produktywności, której wyznacznikiem jest to, z iloma nośnikami się łączy, czyli ile metafor funduje. Druga liczba w nawiasie oznacza liczbę wyrażen metaforycznych reprezentujących daną metaforę. Metafora rozumiana jako inwariant czyli elementarne wyrażenie metaforyczne, składające się z tematu i nośnika, może być reprezentowane przez rozmaite konkretne wyrażenia metaforyczne. Pod każdym tematem metafory po znaku równości zostały umieszczone nośniki, z którymi dany temat się łączy, po nich w nawiasie liczba modyfikatorów tworzących daną metaforę, a po prawej stronie informacja na temat kategorii sensorycznej, do której odwołuje się poeta, tworząc daną metaforę (wzrok, słuch, dotyk, smak, węch, ruch, przestrzeń, synestezja). Uwzględnienie w analizie kategorii sensorycznych, których dotyczy metafora, jest w niniejszej analizie novum rozwijającym jej zakres w stosunku do badań W. Cockiewiczza. Sensoryczny aspekt metafory polega na tym, że tworzenie danej metafory odbywa się niejednokrotnie za pośrednictwem odwoływania się poety do różnorodnych zmysłów odbiorcy. Aby zrozumieć, na czym polega ten mechanizm, można posłużyć się następującym przykładem:

BÓG = żywioł wody, potopu

RUCH, ZAPACH, WZROK (BLASK i KOLOR)

Ty dalej **będziesz falą przetaczał się bujną**  
W umiłowanym sercu płochego włóczęgi.

Ty – **aromat urody**, płomień **niebieskaw** –  
Władasz, nieprzejednany, **potopem istnienia**.  
*Do Boga – TG*

W przytoczonym fragmencie mowa jest o Bogu, na którego nałożona została rama żywiołu wody, potopu. Poeta, tworząc tę metaforę, odwołuje się do trzech kategorii sensorycznych: ruchu (*będziesz falą przetaczał się bujną*), zapachu (*aromat urody*) oraz wzroku (*płomień niebieskaw*).

Pod każdym nośnikiem zostały przytoczone wszystkie egzemplifikacje danej metafory wynotowane z korpusu poezji Tuwima zebranych w opracowaniu krytycznym Biblioteki Narodowej. Pod każdym cytatem znajduje się nazwa wiersza i skrót oznaczający tytuł tomiku literackiego, z którego pochodzi, według następującego klucza:

CNB	Czyhanie na Boga
ST	Sokrates Tańczący
SJ	Siódma jesień
CTW	Czwarty tom wierszy
SWK	Słowa we krwi
RC	Rzecz Czarnoleska
BC	Biblia cygańska
TG	Treść gorejąca

ZCWO	Z cyklu Wierszy Ocalałych
ZCWN	Z cyklu Wierszy Nowych
ZWRIR	Z wierszy rozproszonych i rękopisów

Po skrócie dotyczącym tytułu tomiku poetyckiego zostały umieszczone oznaczenia formalnych kategorii wyrażen metaforycznych występujących w cytacie. Analiza formalna wyrażen metaforycznych polega na określeniu, jaką częścią mowy wyrażony jest modyfikator (tj. człon, za pomocą którego rama nośnika zostaje nałożona na temat danej metafory), czyli w jakiej zależności syntaktycznej pozostaje on względem tematu. Modyfikatory zostały podzielone według kryterium składniowego, w zależności od tego, jaką częścią mowy wyrażony jest modyfikator (focus)<sup>2</sup>:

Symbol	typ modyfikatora
Ia	modyfikator rzeczownikowy apozycyjny
Ib	modyfikator rzeczownikowy z tematem w dopełniaczu
Ic	modyfikator rzeczownikowy z tematem w narzędniku
Id	modyfikator rzeczownikowy z modyfikatorem w postaci wyrażenia przyimkowego
Ie	modyfikator rzeczownikowy z tematem w celowniku
IIa	modyfikator czasownikowy jednowalencyjny
IIb	modyfikator czasownikowy dwuwalencyjny
IIc	modyfikator czasownikowy trzywalencyjny
III	modyfikator przymiotnikowy
IV	modyfikator przysłówkowy

Całkowita liczba modyfikatorów w przebadanym materiale wynosi 2052, z czego najwięcej - 971, a więc blisko połowę wszystkich modyfikatorów, stanowią modyfikatory rzeczownikowe. Warto podkreślić, że przewaga modyfikatorów rzeczownikowych nad czasownikowymi jest zjawiskiem typowym dla polskiej poezji. Piotr Wróblewski w swojej pracy podaje, że stosunek ten wynosi 41:08 % : 35,55% (u Tuwima 47% : 31%). Frekwencja modyfikatorów wyrażonych czasownikiem w wierszach Tuwima w porównaniu z wynikami składniowej analizy metafor dotyczącej poezji Leśmiana, gdzie wyrażenia metaforyczne z modyfikatorem czasownikowym stanowią aż 73,8%, okazuje się zaskakująco niska: wynosi zaledwie 31%. Z kolei frekwencja modyfikatorów przymiotnikowych u Tuwima jest dwukrotnie wyższa niż u Leśmiana i czterokrotnie wyższa niż przeciętnie w polskiej poezji.<sup>3</sup>

Ostatnimi, i najistotniejszymi, elementami analizy językowej są informacje na temat podstawy metafory (ujawniającej podobieństwo pomiędzy tematem a nośnikiem, które

<sup>2</sup> Na temat modyfikatorów podzielonych według kryterium składniowego wypowiada się W. Cockiewicz w krytyce książki P. Wróblewskiego, zob. W. Cockiewicz, jw., s. 218-225.; por. P. Wróblewski, *Struktura, typologia i frekwencja polskich metafor*, Białystok 1998.

<sup>3</sup> Szczegółowe informacje na temat frekwencji poszczególnych modyfikatorów w poezji Bolesława Leśmiana znajdują się w publikacji Wacława Cockiewicza *Metaforyka Leśmiana* (jw.), a dane liczbowe dotyczące modyfikatorów w polskiej poezji ogółem można znaleźć w pracy Piotra Wróblewskiego *Struktura, typologia i frekwencja polskich metafor* (jw.)

umożliwia ich identyfikację) oraz jej rozwinięcia (definiującego, na czym polega mechanizm metafory) i wszystkie dodatkowe informacje zawarte w komentarzu (takie jak między innymi zjawisko metafory piętrowej, układu metafor, relacji hiperonimiczno-hiponimicznych, megametafory, metafory *in absentia*).

Metafora piętrowa i układ metafor są zjawiskami z poziomu budowy syntaktycznej wyrażenia metaforycznego. Można o nich mówić, gdy w wyrażeniu metaforycznym pojawiają się co najmniej dwie metafory, pomiędzy którymi w obrębie składni występuje relacja hipotaktyczna (metafora piętrowa) lub parataktyczna (układ metafor). W korpusie odnotowano 68 przykładów metafor piętrowych oraz 77 przykładów układu metafor, co oznacza, że ponad 24% wszystkich metafor wchodzi w relacje hipotaktyczne i ponad 30% w relacje parataktyczne. Fakt, że oprócz metafor jednopiętrowych pojawiły się w korpusie także metafory dwupiętrowe i trzypiętrowa, a także połączenie zjawiska metafory piętrowej i układu metafor w obrębie jednego wyrażenia metaforycznego, świadczy o wysokim stopniu skomplikowania i wyrafinowaniu obrazowania metaforycznego Tuwima.

Megametafora to taka metafora, która konstytuuje cały wiersz i stanowi jego dominantę kompozycyjną. W przebadanym korpusie odnotowano takich przypadków 25. Z kolei związek pomiędzy hipermetaforą a jej hipometaforą lub hipometaforami jest oparty na relacji hipero-hiponimicznej pomiędzy ich nośnikami. Jako przykład takiej zależności można przytoczyć hipermetaforę DRZEWO, KRZEW = istota żywa, która posiada trzy hiponimy: DĄB = człowiek, BRZOZA = żywa istota, BEZ = człowiek. W korpusie odnotowano 49 metafor wchodzących w związki hipero-hiponimiczne (z czego 14 stanowią hipermetafory). Zjawisko metafory *in absentia* polega na tym, że w analizowanym wierszu nigdzie nie występuje słowo będące tematem metafory, który jest wówczas określany na podstawie kontekstu (ramy) lub tytułu wiersza. Taka sytuacja dotyczy 59 metafor, co stanowi prawie 10% wszystkich przebadanych metafor.

Podstawa metafory to źródło skojarzenia, zaś rozwinięcie to jego konkretyzacja. Wszystkie podstawy metafor, jakie wystąpiły w badanym materiale, reprezentują jeden z dwunastu typów: podstawa językowa (42,25%), kontekstowa (29,12%), zjawiskowa (17,17%), kulturowa (8,92%), doświadczalna (5,55%), funkcjonalna (5,38%), związana z perspektywą oglądu (4,2%), epistemologiczna (2,69%), ontologiczna (1,68%), asocjacyjna (1,51%), materialna (1,17%), immanentna (0,5%), niejasna (1,11%).

Z przeprowadzonych badań wynika, że źródło podobieństwa (*iunctim*) pomiędzy tematem i nośnikiem znajduje się najczęściej w samym języku. Tego typu metafory stanowią ponad 42% wszystkich metafor. Najczęściej mechanizm tworzenia metafory polega na

nawiązaniu do wyrażen potocznych, związków frazeologicznych lub zwrotów konwencjonalnych występujących w języku i rozwinięciu ich poprzez dodanie modyfikatora tworzącego dane wyrażenie metaforyczne. Jako przykład można tu przytoczyć metaforę ATRYBUT = przedmiot materialny (*Niedofiolety ciepłe*), polegającą na przypisaniu barwie cech materii. Podstawą tej metafory są istniejące w języku metafory potoczne typu *ciepły kolor*, *zimny kolor*, nadające barwie odcień zimny lub ciepły, zaś jej istotą konkretyzacja i rozszerzenie zakresu łączliwości składniowej atrybutu *ciepły* na *nomen attributivum*, stanowiący innowację słotwórczą (neologizm *niedofiolet* = ‘kolor nie do końca fioletowy’).

Drugie miejsce pod względem frekwencji zajmuje podstawa kontekstowa. Można o niej mówić, gdy kontekst wiersza jest najlepszą, a niejednokrotnie jedyną wskazówką umożliwiającą dostrzeżenie związku pomiędzy tematem a nośnikiem. Tak jest w przypadku metafory *ROŚLINY* = *thuste wykarmione dzieci wiosny*, której podstawą jest peryfraza *pędzić do góry* ‘rosnąć’ i atrybut *słodkie*. Mechanizm metafory polega tu na substytucji obiektu (dzieci) transformowanym gramatycznie atrybutem (tłusty-tłustości):

Żeby **pędziły do góry słodkie twoje tłustości**,  
Karmione wrzątkiem żaru, mlecznym słońca udojem,  
*Przemiany* –SWK

Na szczególną uwagę zasługuje sytuacja, w której bazą metafory jest inna metafora, czyli zjawisko metafory piętrowej. Ten typ podstawy kontekstowej obrazuje poniższy przykład:

SEN = efekt upojenia słowami

W sercu zamknięte  
Trzepocą słowa,  
Dlatego tak serce drży.  
**Miodem zakłętym**  
**Pijana głowa,**  
**Dlatego – sny.**  
*Słowo i ciało* – SwK

SŁOWO = trunek, miód pitny

Słowo jest **winem i miodem**  
[...]  
**Miodem zakłętym**  
**Pijana głowa,**  
Dlatego – sny.  
*Słowo i ciało*, SwK

Podstawa: językowa: wyrażenia: *ranić słowami*, *sączyć jad*, *cedzić słowa*.  
Rozwinięcie: substytucja.

Aby zrozumieć metaforę SEN = efekt upojenia słowami, należy odwołać się do stanowiącej jej podstawę metafory SŁOWO = trunek, miód pitny. Ten szczególny rodzaj podstawy kontekstowej dotyczy aż 8% wszystkich metafor.

594 metafory, reprezentowane przez 2052 wyrażenia metaforyczne, zostały zgrupowane wokół 338 tematów, z których ponad 30% (104), łączy się z więcej niż jednym nośnikiem, a 6% (21 tematów) łączy się z pięcioma lub więcej nośnikami. Rekordową produktywność względną wykazuje temat SŁOWO, który funduje aż 19 różnych metafor (łączy się z 19 nośnikami), a jego produktywność bezwzględna wynosi 131 (jest tematem 131 wyrażen metaforycznych), co jest wynikiem wyższym nawet od najbardziej produktywnego tematu metafory u Leśmiana (temat ŚMIERĆ łączy się z 16 nośnikami i fundujący 51 wyrażen metaforycznych) i ponad dwukrotnie wyższym niż przykład produktywnego tematu podany w książce Lakoffa i Johnsona (temat WYOBRAŻENIA łączy się z 9 nośnikami)<sup>4</sup>. Równie imponujące pod względem produktywności są u Tuwima takie tematy metafor jak ŚWIATŁO (łączy się czternastoma nośnikami) i POEZJA (łączy się z dziesięcioma nośnikami).

Tematy metafor można podzielić według dwóch kryteriów. Pierwszym z nich jest część mowy, jaką wyrażony jest temat (kryterium gramatyczne). Badania wykazały, że w przebadanym korpusie występuje znaczna przewaga tematów rzeczownikowych: odnotowano ich 296, co stanowi aż 87,57% wszystkich tematów. Dominacja tematów rzeczownikowych wydaje się zjawiskiem standardowym powszechnym dla obrazowania metaforycznego w polskiej poezji. Dla przykładu, w poezji Bolesława Leśmiana stanowi ona prawie 95% procent wszystkich tematów. Ciekawe jest natomiast to, że tematy czasownikowe u Tuwima stanowią ponad 10% wszystkich tematów, czyli dwa razy więcej niż u Leśmiana.

Drugie kryterium, semantyczne, dotyczy podziału tematów rzeczownikowych na konkretne i abstrakcyjne. Przeprowadzona analiza wykazała przewagę tematów konkretnych (170) nad abstrakcyjnymi (127). Dysproporcja ta wynosi w przybliżeniu 15%, podczas gdy u Leśmiana liczbowy stosunek rzeczowników konkretnych do abstrakcyjnych wynosi prawie jeden do jednego. Ciekawą obserwacją jest fakt, że biorąc pod uwagę tematy, które łączą się z pięcioma lub więcej nośnikami, zauważamy, że stosunek tematów konkretnych do abstrakcyjnych wynosi 9:12, czyli występuje przewaga tematów abstrakcyjnych nad konkretnymi.

---

<sup>4</sup> Nie jest tu możliwe porównanie z korpusem, bo autorzy żadnego empirycznego materiału nie przedstawiają i zgodnie z konwencją opisów kognitywnych ilustrują tylko swoje tezy przykładami.

Oprócz omówionych już tematów o największej produktywności SŁOWO, ŚWIATŁO i POEZJA, warto zwrócić uwagę na te, które łączą się z przynajmniej pięcioma nośnikami: NIEBO, BLASK, CZAS, DESZCZ, DZIEŃ, GWIAZDY, NOC, SŁOWA, CZŁOWIEK, SEN, POETA, BURZA, DŹWIEK, KSIEŻYC, SŁOŃCE, SZCZĘŚCIE, ŚMIERĆ i WIATR. Tematy o znaczącej produktywności (czyli fundujące trzy lub więcej typów metafor) zostały pogrupowane za pomocą klucza znaczeniowego. Kategorie semantyczne, do których należą tematy fundujące największą liczbę metafor, w przypadku rzeczowników konkretnych dotyczą najczęściej zjawisk pogodowych lub obiektów kosmicznych, a w odniesieniu do rzeczowników abstrakcyjnych obejmują wytwory działalności intelektualnej lub artystycznej, wrażenia wzrokowe i terminy związane z czasem.

Szczególnie istotnym zagadnieniem, nie podejmowanym dotychczas w badaniach nad metaforą poetycką, jest uwzględnienie sensorycznego aspektu metafor, czyli udziału kategorii sensorycznych (takich jak wzrok, słuch, czy dotyk) w mechanizmie tworzenia metafor, a także zwrócenie uwagi na zjawisko synestezji.

W odniesieniu do badań nad metaforyką Tuwima istotna wydaje się odpowiedź na pytanie: jak często poeta tworzy metafory poprzez odwoływanie się do kategorii sensorycznych. Do kategorii sensorycznych oprócz zmysłu wzroku, słuchu, dotyku, zapachu i smaku w niniejszej pracy włączona została kategoria ruchu i przestrzeni. Dodatkowo zmysł wzroku podzielony został na trzy podkategorie: wzrok-kolor, wzrok-blask i wzrok-kształt, ponieważ wszystkie metafory kreowane poprzez odwoływanie się do zmysłu wzroku można zaklasyfikować do jednej z tych trzech grup. Szczególnie interesującym problemem badawczym jest udział synestezji w tworzeniu metafory poetyckiej. Takie zjawisko występuje, gdy w jednym wyrażeniu metaforycznym występują co najmniej dwie sprzężone ze sobą kategorie sensoryczne. W tym miejscu należy zwrócić uwagę, że owo sprzężenie stanowi kryterium konieczne dla stwierdzenia synestezji. Przykładowo w metaforze *BÓG = żywioł wody, potopu* w jednym wyrażeniu metaforycznym występują trzy kategorie sensoryczne (ruchu, wzroku i zapachu), ale nie są one połączone (nie tworzą całości, lecz trzy odrębne jakości):

BÓG = żywioł wody, potopu

Ty dalej **będziesz falą przetaczał się bujną**  
W umiłowanym sercu płochego włóczęgi.

Ty – **aromat urody**, płomień **niebieskawy** –  
Władasz, nieprzejednany, **potopem istnienia**.

*Do Boga* – TG



Natomiast za synestezję należy uznać sytuację, w której w mechanizmie tworzenia metafory do jednego zmysłu został włączony inny, to znaczy na jedną kategorię sensoryczną została nałożona rama innej. Oto przykład:

ZAPACH = smak

SYNESTEZJA (ZAPACH + SMAK)

Wtedy paloną kawą **pachniało** w kredensie,  
A zimne, świeże **mleko**, jak lody **wanilią**.  
[...]

A chłód w pokoju sączy **waniliowe mleko**.

*Zapach szczęścia – RC*

Podstawą przytoczonej metafory jest asocjacja oparta na doświadczeniu (smaku i zapachu lodów waniliowych) i wiedzy potocznej (że bazowym surowcem lodów jest mleko). Mechanizm powstania tej metafory polega na tym, że na zmysł zapachu została nałożona rama smaku. Dzięki temu można stwierdzić synestezję, polegającą na zastąpieniu zapachu przez smak w odniesieniu do argumentu mleko (mleko waniliowe = mleko pachnie wanilią).

Analiza wszystkich metafor obecnych w korpusie wykazała, że spośród przebadanych 594 metafor aż w 540 występuje przynajmniej jedna z wymienionych kategorii sensorycznych, co stanowi 90,91% wszystkich metafor. Szczegółowe wyniki analizy sensorycznej metafor obrazuje poniższa tabela:

Kategoria sensoryczna	Ilość metafor, w których występuje dana kategoria	Procentowy udział metafor, w których występuje dana kategoria	Przykład (zob. hasło...)
<b>RUCH</b>	<b>300</b>	50,5 %	BEZ = papier
<b>WZROK (ogółem)</b>	<b>211</b>	35,52%	
WZROK- BLASK	96	16,16%	GWIAZDY = diamenty
WZROK-KOLOR	84	14,14%	BÓG = żywioł wody, potopu
WZROK-KSZTAŁT	64	10,77%	KSIĘŻYC = głowa człowieka
<b>SŁUCH</b>	<b>124</b>	20,87%	SŁOWIKI = dziennikarze
<b>DOTYK</b>	<b>81</b>	13,64%	SŁOWO = ogień
<b>PRZESTRZEŃ</b>	<b>80</b>	13,47%	WIEDZA = dolina
<b>ZAPACH</b>	<b>37</b>	6,22%	CZAS = przedmiot wydający zapach
<b>SMAK</b>	<b>13</b>	2,19%	ZIEMIA = karmiąca kobieta
<b>SYNESTEZJA</b>	<b>18</b>	3,03%	ZAPACH = smak

Największą frekwencję wykazuje kategoria ruchu: 50,5% wszystkich metafor, na drugim miejscu plasuje się kategoria wzroku: 35,52% wszystkich metafor, przy czym jej wartość liczbowa i procentowa ogółem została podana przy uwzględnieniu możliwości współwystępowania więcej niż jednej podkategorii w metaforze. W takim przypadku kategoria zmysłu wzroku została policzona tylko raz. Wartości poszczególnych podkategorii wzroku są porównywalne. Warto zwrócić uwagę, że bardzo liczną grupę stanowią metafory, w których tworzeniu poeta odwołuje się do zmysłu słuchu: 20,87% wszystkich metafor, a także dotyku (13,64%) i przestrzeni (13,47%).

Konkluzje dotyczące sensorycznej analizy metafor mogą okazać się przydatne w próbie określenia, jaki typ wrażliwości poetyckiej reprezentuje Julian Tuwim w swoich wierszach. Biorąc pod uwagę kryterium frekwencji, można stwierdzić, że poeta koncentruje się na różnorodnych doznaniach wzrokowych i słuchowych, preferując metaforykę opartą na ruchu i aktywności, co sprawia, że jego obrazowanie ma charakter dynamiczny. Można pokusić się o stwierdzenie, że Tuwim w swoich poezjach jawi się przede wszystkim jako kinestetyk, wzrokowiec i słuchowiec, zaś jego utwory przepełnione są bogactwem doznań zmysłowych. O łatwości w posługiwaniu się przez poetę kategoriami sensorycznymi świadczy ponadto występowanie synestezji, która jest reprezentowana przez 3,03% wszystkich metafor. W przebadanym korpusie stwierdzono obecność 18 przykładów synestezji. Ilościowy i procentowy udział poszczególnych kategorii sensorycznych w przykładach metafor, których mechanizm ma źródło w obrazowaniu synestezyjnym przedstawia poniższa tabela:

Kategoria sensoryczna wykorzystywana w tworzeniu synestezji	Użycie danej kategorii sensorycznej w tworzeniu synestezji	Procentowy udział danej kategorii sensorycznej w tworzeniu synestezji
<b>Wzrok</b>	<b>13</b>	72%
wzrok-kolor	8	44%
wzrok-blask	5	28%
wzrok-kształt	1	5%
<b>Słuch</b>	<b>12</b>	67%
<b>Ruch</b>	<b>5</b>	28%
<b>Dotyk</b>	<b>5</b>	28%
<b>Zapach</b>	<b>2</b>	11%
<b>Smak</b>	<b>1</b>	5%
<b>Przestrzeń</b>	<b>1</b>	5%

Frekwencja poszczególnych kategorii sensorycznych w tworzeniu metafor, których mechanizm powstania opiera się na zjawisku synestezji, potwierdza hipotezę o wzrokowo-słuchowym charakterze wyobraźni poetyckiej Tuwima. Szczególnie interesująca wydaje się obserwacja, że spośród 18 zanotowanych przykładów synestezji, aż 8 odnosi się do sytuacji, w której temat metafory jest związany ze zmysłem słuchu i na niego jest nakładana rama innej kategorii sensorycznej. Tego typu zjawisko stanowi aż 44% wszystkich metafor synestetycznych, co świadczy o szczególnym znaczeniu zmysłu słuchu i roli, jaką pełni w obrazowaniu metaforycznym.

Badania materiałowe przeprowadzone w niniejszej pracy pozwalają wydobywać na światło dzienne i opisywać konkretnie podobieństwa i różnice w dyskursie poetyckim różnych autorów, a więc charakteryzować porównawczo ich sposoby artystycznego obrazowania świata, czy może raczej kreowania jego indywidualnej wizji.