

# Ludmił Spasow

---

## Funkcja przymiotnika odczasownikowego w budowie tekstu artystycznego : wyprzedaż starych metafor

---

Język Artystyczny 6, 32-37

---

1989

Artykuł został 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

## Funkcja przymiotnika odczasownikowego w budowie tekstu artystycznego (wyprzedaż starych metafor)

1. Jurij Olesza mówi: „Na starość otworzyłem sklep z metaforami [...] Byłem przekonany, że się wzbogacę. Bo rzeczywiście miałem spory zasób wspaniałych metafor [...] Nabywcy jednak nie kupowali metafor drogich; przeważnie kupowali metafory takie, jak »blady jak śmierć« i »czas włóki się niczym ślimak«, a takie porównanie, jak »smukła niczym topola« po prostu rozchwytywali. Ale towar był tani, nie mogłem więc związać końca z końcem. Kiedy zauważyłem, że już sam posługuję się takimi wyrażeniami, jak »wiązać koniec z końcem«, postanowiłem zlikwidować sklepik.”<sup>1</sup>

Myśl Oleszy nie jest nowa: metafory mają swoje ewolucje — narodziny, życie i śmierć. Metafora żyje i jest do przyjęcia, gdy stanowi aktualizację tekstu. Kiedy metafora jest „niekomunikatywna”, względnie gdy udaje jej się rozbić koherencję wypowiedzenia, jest ona nowa, „aktualna” aż do momentu, gdy z powodu normalnego jej użycia w kontekście dochodzi do neutralizacji metaforycznego znaczenia.

Taka neutralizacja metaforycznego znaczenia jest najbardziej widoczna w baśni i w opowiadaniach fantastycznych<sup>2</sup>. Podobny los spotyka zleksykalizowane „językowe metafory” względnie konwencjonalne zwroty językowe.

Pragnę pokazać, że stopień aktualizacji względnie konwencjonalności metafory nie jest zjawiskiem absolutnym, lecz jest uzależniony od typu języka.

2. Wraz z kodyfikacją języka rozbudowują się możliwości jego funkcjonalnego rozwoju. W momencie kodyfikacji możemy wyobrazić sobie taką sytuację: istnieje język ludowy używany przede wszystkim w swej formie ustnej. Język ten jest niejednolity, rozróżniamy większą liczbę jego wariantów

<sup>1</sup> J. Olesza: *Co dzień choć kilka słów*. Przekł. J. Bajkowska. Warszawa 1967, s. 284—285.

<sup>2</sup> T. Dobrzyńska: *Metafora w baśni*. W: *Semiotyka i struktura tekstu*. Red. M. R. Mayenowa. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1973, s. 176.

socjalnych i dialektów. Może się zdarzyć — choć dla języka ludowego nie jest to typowe — że zostanie on zapisany, czyli przetworzony w formę pisemną. Takie przetworzenie (względnie przekazanie jako tekstu pisanego) niewiele się różni od jego ewentualnego zapisu magnetofonowego: taki tekst jest niemal identyczny ze swoim oryginałem. W korespondencji z językiem ludowym ustny język artystyczny jawi się jako wariant (styl), który mimo swojej sekundarności w stosunku do języka ludowego „sygnalizuje istnienie własnych językowych elementów”<sup>3</sup>. Są to przede wszystkim cechy językowe, widoczne tutaj w planie formalno-syntaktycznym i semantycznym<sup>4</sup>.

Wraz z powstaniem (i rozwojem) języka literackiego (jako języka piśmiennictwa) rozwija się jeszcze jeden wariant, określany jako język artystyczny pisany, lecz jego stosunki z innymi wariantami językowymi (a w tym sensie i z językiem piśmiennictwa) są daleko bardziej złożone. A. Wilkoń słusznie podkreśla: „Język artystyczny pisany uwikłany jest, w przeciwieństwie do odmiany oralnej, nie tylko w relację z językiem mówionym, ale także w relację z szeroko pojętym językiem piśmiennictwa. Jego układy odniesienia są bardziej złożone, komplikuje się też stosunek języka artystycznego do języka mówionego.”<sup>5</sup>

Ten właśnie wariant: język artystyczny pisany — rozwijając się w czasie — przeżywa rozkwit w ramach języka etnicznego, co jest mniej lub bardziej charakterystyczne także dla innych języków świata. Język ten, wśród innych procesów, dokonuje stałej aktualizacji swoich środków w celu utrzymania raz już ustanowionego dystansu między nim a językiem literackim, a także w stosunku do innych odmian danego języka etnicznego.

Pojęcie aktualizacji zaczerpnąłem z koncepcji praskiej szkoły strukturalnej, konkretnie z teorii B. Havranka. Nie myślę przy tym tylko o aktualizacji dokonywanej w ramach pisanego języka artystycznego, lecz przez aktualizację rozumiemy także samo przejmowanie modeli (lub sposoby tworzenia tych modeli) z języka ludowego lub też z języka artystycznego. Takie rozumienie aktualizacji można również określić jako „rewitalizację” istniejących bądź archaicznych faktów językowych.

Warto przy tym zauważyć, że nie chodzi tutaj tylko o sporadyczne zjawisko, lecz o takie wykorzystywanie środków języka ludowego lub też oralnego języka artystycznego, które może stać się literacką modą w pisany języku artystycznym względnie budowie tekstu artystycznego<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> A. Wilkoń: *O języku artystycznym*. W: *O języku literatury*. Red. J. Bubak i A. Wilkoń. Katowice 1981, s. 227.

<sup>4</sup> B. Koneski: *Jazikot ne makedonskata narodna poezija*. Skopje 1971.

<sup>5</sup> A. Wilkoń: *O języku artystycznym ...*, s. 227.

<sup>6</sup> L. Spasov: *Prosiruvanjeto na valentnosta na glagolot kako literaturen fakt*. W: *Pogled vo jazikot*. Skopje 1982, s. 39

Zjawisko aktualizacji środków językowych może jednak osiągnąć rozmiary *contre tout bon sens* i doprowadzić do rozbicia koherencji tekstu, czyli do zwiększenia jego entropii. Z upływem czasu, na skutek działania procesów zachodzących w triadzie: autor — czytelnik — grupa społeczna, dochodzi do powtórnego uzyskania równowagi (raz naruszonej przez zbyt forsowne użycie wymienionych środków) tekstu zbudowanego za pomocą środków artystycznego języka pisanego.

3. Zanim przejdziemy do samego przedmiotu, powinniśmy wyznaczyć określone ramy metodologiczne, będące granicami niniejszego eseju.

Wychodząc od tekstu, od jego makro- i mikrostruktury, przyjmuję punkt widzenia R. Ingardena<sup>7</sup> na warstwy spójności dzieła literackiego (artystycznego). Nie traktuję jednak tekstu dzieła artystycznego jako części istniejącego tekstu języka artystycznego pisanego, przeciwnie — przychyliam się do poglądów rosyjskiej szkoły formalistycznej<sup>8</sup>, według której tekst konkretnego dzieła artystycznego stanowi subtekst istniejącego tekstu pisanego języka artystycznego w ramach etnicznego systemu językowego. Dlatego możemy mówić, że taki subtekst jest scharakteryzowany przez swoje jakości różniące go od pozostałych subtekstów. Takie zaś subteksty mogą wejść (i wchodzi) we wzajemne relacje, wzajemne wpływy, przeciwstawienia itp.

Jeżeli w dziele artystycznym zostały użyte określone środki językowe do jego budowy, łatwo może się zdarzyć, że środki te zostaną rozszerzone na cały szereg tekstów, powstałych w podobnym czasie, zaś użycie takich środków językowych staje się w pewnym sensie obowiązujące dla danego kręgu kulturowego.

W macedońskiej sytuacji językowej jesteśmy świadkami opisanego zjawiska w związku z użyciem przymiotnika odczasownikowego jako nosiciela metafory.

Likwidacja granicy między czasownikami przechodnimi i nieprzechodnimi w języku macedońskim jest ściśle związana z przymiotnikiem odczasownikowym, który w historycznej perspektywie pochodzi od imiesłowu biernego czasu przeszłego (participium perfecti passivi), a dzisiaj jest tworzony jednakowo od czasowników przechodnich, nieprzechodnich i refleksywnych. Przymiotnik odczasownikowy stracił cechy participium perfecti passivi i stał się (ogólną) formą imiesłowową (participe passé).

Przymiotnik odczasownikowy zajmuje następujące pozycje składniowe:

a) we frazie imiennej jako atrybut, co nie zdarza się nazbyt często (*padnato drvo*),

<sup>7</sup> Por. W. Maciejewski: *Fundamentals of Polish-Swedish Text Grammar*. „Uppsala Slavic Papers”. Vol. 7. Uppsala 1983, s. 24.

<sup>8</sup> Por. J. Tynianov: *O književnoj evolucii*. W: *Poetika ruskogo formalizma*. Red. A. Petrov. Beograd 1970, s. 290—291.

b) w orzeczniku imiennym, co stanowi jego najczęstsze użycie, np.: *denes sum mnogu jaden* (dzisiaj dużo zjadłem), *denes imam mnogu jadeno*.

Przymiotnik odczasownikowy przejmując (w sensie: dziedziczy) od czasownika bardziej precyzyjną selekcję argumentów i dzięki temu umożliwia bogatszą metaforykę w odróżnieniu od prawdziwego przymiotnika, który nakłada mniejsze ograniczenia selektywne na swoje argumenty.

Możliwość budowania metafory za pomocą przymiotnika odczasownikowego jest wykorzystywana w okresie przyspieszonego rozwoju macedońskiej prozy artystycznej.

4. Dla nas interesujące są przykłady<sup>9</sup> typu:

a) *Mi se vide mnogu oslanet i ispepelaven po liceto i kosata*. (Wydał mi się bardzo oszroniony i spopieliał na twarzy i włosach).

Interpretacja metafory mogłaby brzmieć następująco:

pory roku:	życie człowieka:
wiosna	narodziny, młodość
lato	wczesna dojrzałość
jesień	późna dojrzałość
zima	starość
Zimą pojawia się szron	Na starość włosy i broda
(szron jest biały)	stają się białe

X myśli (ma wrażenie), że Y jest fizycznie postarzały. X konkluduje, że tak jest, ponieważ Y ma białe włosy i białą brodę.

Względnie:

Drzewo w procesie spalania zmienia swoją formę: na końcu przekształca się w popiół.

Człowiek zmienia swoją fizyczną konstytucję, starzejąc się.

Wyrazy *popiół* i *szron* łączy biały kolor i forma — stan sproszkowany.

b) *Se gubi tapo megu kukite prikleknati pod teškiot sneg*. (Znika głucho między domami „przyklekłymi” [przygiętymi pod ciężkim śniegiem]).

Interpretacja:

Człowiek niesie ciężar.

Ciężar jest duży.

Człowiek się ugina (przykłęka) (pod ciężarem).

Dom jest symbolem życia rodzinnego.

<sup>9</sup> Cytowane przykłady zostały wzięte z prozy Tasko Georgievskiego — *Dzidovi (Mury)*, powieść, rok wydania 1962. Podobne przykłady można znaleźć w prozie Simona Drakula (por. np. powieść *Belata dolina* z 1962 r.), Sotira Guleskiego (powieść *Furri* z 1962 r.), a także w utworach innych pisarzy publikujących w tym czasie: Slavko Janevskiego, Vlady Urosevića. W związku z rokiem wydania cytowanych utworów (1962) por. komentarz w punkcie 5.

Rodzina jest symbolem grupy ludzi powiązanych fizycznie i podobną filozofią życiową.

Dom może być inkarnacją „kolektywnego” człowieka.

Na dachu domu jest dużo śniegu.

Śnieg jest dużym ciężarem.

Dom (kolektywny człowiek) ugina się pod ciężarem śniegu.

Inne przykłady:

*Pred nego bese sumata zadremana i vovlecena vo sebe.*

*(Przed nim był las drzemący i zagłębiony w sobie);*

*Toplo i ubavo nekoje vreme, planinata so zeleno, neboto svetnato od zolckata na soncete, ama za mene nemase mesto vo seto toa. (Ciepła i piękna pora, góry okryte zielenią, niebo błyszczące od żółtka słońca, ale dla mnie nie ma miejsca w tym wszystkim).*

5. W niektórych przykładach — jak widać — chodzi o metaforę *in absentia*, w innych zaś o metaforę *in presentia*. Nie będziemy wchodzić w szczegółową analizę tych przykładów, ale warto zwrócić uwagę, że przymiotnik odczasownikowy w konkretnych przypadkach jawi się jako nosiciel metafory, podczas gdy rzadko się zdarza, aby był prymarny przymiotnik (*zeleni šuma — zielony las*).

Faktem jest, że z dzisiejszego punktu widzenia taka metafora jest martwa, nieaktualna, w jakimś sensie redundantna. I jednocześnie stawiamy sobie pytanie, czy możemy powiedzieć, że podstawę (impuls) dla takiej metaforyki znajdujemy w ludowej prozie narracyjnej, a — wchodząc dalej w szerszy krąg kulturowy — czy możemy mówić o określonym, orientalnym (bałkańskim) sposobie tworzenia obrazów?

Людмила Спасов

ФУНКЦИЯ ГЛАГОЛЬНОГО ПРИЛАГАТЕЛЬНОГО  
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ  
(РАСПРОДАЖА СТАРЫХ МЕТАФОР)

Резюме

Автор пытается доказать, что степень актуализации или конвенционализации метафоры релятивизирована с учетом языка данного текста и рановидности языка. Письменная художественная речь разными способами соотносится с устной.

На примере употребления глагольного прилагательного в литературном тексте автор представил механизм метафорических изменений при перенесении на прилагательное информации, которые несет базовый глагол, а также расширение и нейтрализацию некоторых из них. Ставится вопрос, можно ли считать, что основой такой метафоры является народная повествовательная проза и можно ли ее связывать с определенным повествовательным кругом.

Ludmil Spasov

THE FUNCTION OF DEVERBAL ADJECTIVE IN  
THE CREATION OF ARTISTIC TEXT  
(SALE OF OLD METAPHORES)

Summary

The author tries to show that the degree of modernization or conventionalization of metaphors has been made relative due to the language of a given text and the form of language. The written artistic language is in various ways entangled in relations with spoken language.

Using the example of deverbial adjective as used in literary text, the mechanism has been shown of metaphoric changes by means of taking by the adjective information carried by basic verb as well as extending and neutralizing some of them. The author asks the question if one can claim that the basis of such use of metaphors is folk narrative prose and if it can be connected with specific narrative circle.