

FUNKCIJE METAFOR V LITERARNEM DELU

Darja Pavlič

Pedagoška fakulteta, Maribor

Članek po pregledu glavnih razvojnih stopenj v teorijah metafore predlaga tipologijo, po kateri imajo metafore v literarnem delu tematsko funkcijo (sooblikujejo njegove teme), tekstno funkcijo (so relevantne za notranjo zgradbo dela) in stilno funkcijo.

The functions of metaphor in a literary work. After a survey of the main developmental stages in theories of metaphor, this article proposes a typology according to which metaphors in literary works have a thematic function (they co-create its themes), a textual function (are relevant for its internal structure) and a stylistic function.

Z vlogo metafor in drugih podob v literarnem delu se je tradicionalno ukvarjala retorika, od 19. stoletja pa stilistika.¹ Čeprav je vsaj za metaforo že dolgo znano, da nima samo okrasne, ampak tudi spoznavno in druge funkcije, je v literarni teoriji še vedno pogosto obravnavana samo kot stilno sredstvo. V kratkem historičnem pregledu bomo orisali različne poglede na vlogo metafor v literarnem delu in na koncu predlagali nov model njihovega proučevanja.

Korenine teoretičnega ukvarjanja z metaforo segajo vsaj do Aristotela, čeprav so sam izraz uporabljali že pred njim. Aristotel je metaforo obravnaval kot del leksis, uvrščal jo je med nenavadne besede in ji pripisoval moč poučevanja. V Retoriki je zapisal, da so najbolj prijetne besede, zaradi katerih se kaj naučimo, metafora pa vzbuja občutek zadovoljstva najmočnejše. Da bi metafora omogočila spoznanje, ne sme povezovati preveč oddaljenih stvari; prenos besede na mesto, kamor prvotno ne sodi, se mora zgoditi znotraj istega rodu. Čeprav Aristotel o tem ne piše izrecno, je vloga metafor odvisna od funkcije teksta, v katerem se pojavljajo. Paul Ricoeur ugotavlja, da je metafora v funkcionalnem smislu sledila govorništju ali tragediji, zato razlikuje »retorično« in »poetično« funkcijo metafore.² Formalno je metafora v obeh zvrsteh enaka, toda medtem ko je njena vloga v govorništju podrejena cilju prepričevanja poslušalcev, je v poeziji kot del leksis povezana z mimezis, z ustvar-

janjem mita ali fabule.³ Metafora ustvarja svet literarnega dela, torej ne spada v njegov zunanji stil,⁴ ampak je sestavni del vsebine. V stoletjih tropološke obravnave metafore je ta razsežnost Aristotelove teorije utonila v pozabo, pač pa se je iz nauka o prenosu besede razvilo prepričanje, da je metafora nepravna beseda, ki služi predvsem kot okras, ne vpliva na vsebino in nima spoznavne vrednosti.

Izpolnjevanje utilitarne funkcije je zelo dolgo ostalo osnovni kriterij za presojanje ne samo metafore, ampak vseh tropov in figur. Že Cicero je učil, da govornik uporablja prenesene besede, ki so del okrasa, zato da bi poslušalca čustveno ganil, ga spravil v prijetno razpoloženje ali navdušil; pravi smisel njegovega početja je prepričati poslušalca. Tudi Quintilian je poudarjal, da so ljudje, ki z veseljem poslušajo, bolj pozorni in prej pripravljeni verjeti. V srednjem veku je bil pouk o retoričnem okrasu naloga gramatike, prek nje je retorična tradicija našla pot v poetike 12. in 13. stoletja. V renesansi so bili tropi in figure ključni element tako govornikovega kot pesnikovega stila, učinkovit jezik pa je bil temelj njune prepričljivosti, zato nista smela uporabljati nejasnih, s temo nepovezanih ali za lase privlečenih metafor. Tropom in figuram so v renesansi pripisovali številne funkcije: služili so kot okras; poživljali snov; z njihovo uporabo je stil postal bolj vzvišen, raznovrsten in neobičajen; trditve so postale bolj jasne in prepričljive; včasih so z njimi izražali tudi čustva. Pri pouku retorike so se učenci učili na pamet številne topose, iz antike prevzete miselne obrazce;⁵ morali so jih znati razširiti, variirati in bogatiti. Shakespearov sonet št. 73 (*Glej, v meni gledaš tisti letni čas*) naj bi bil »virtuozen primer renesančne retorične vaje«.⁶ Vsaka kvartina izhaja iz določenega toposa ali osnovne metafore (jesen življenja, mrak življenja, ogenj življenja), ki jo razvijajo, oživljajo ali določajo sekundarne, podrejene metafore.⁷ Namen teh metafor je »prepričati naslovnika pesmi, naj govorca dojema na določen način«.⁸ S podobnim namenom vplivanja na percepcijo so metafore uporabljali tudi manieristi; ker pa so svoje bralce želeli zabavati, jih presenetiti in osupiti, so tekmovali v iskanju novih, bizarnih in psevdologičnih podob, kakršen je *conchetto*. Povezovanje najbolj oddaljenih stvari je prvič v zgodovini literature postalo vrлина in ne obsojanja vreden postopek, vendar ne za dolgo.

V poznem 17. stoletju se je z obujanjem klasičnih idealov začel širiti odpor do tehnične virtuoznosti in izumetničenega izražanja. Stilistični ideal 18. stoletja lahko povzamemo z besedami pravilnost, stvarnost in jasnost. Številni avtorji so obsojali metaforo, med njimi angleški škof Sprat; trdil je, da gre za trik, ki vodi v vse mogoče zmote in negotovosti. Nov ideal je v svojem *Eseju o kritiki* skušal definirati Alexander Pope: retorična sredstva naj bi služila kot ilustracija misli. Tudi retorika 17. stoletja, skrčena na *elocutio*, je metafore obravnavala kot nekaj, kar je naknadno dodano izrazu; pesniki toposov niso uporabljali v antičnem smislu, kot *inventio rerum*, ampak za okras. V razsvetljenstvu metafori sicer niso predpisovali dekorativne, ampak deskriptivno funkcijo; kljub tej razliki pa je v obeh obdobjih prevladovalo prepričanje, da je metafora ločena od misli. Johann Christoph Gottsched je značilen predstavnik svoje dobe: metaforo je po Quintilianovem vzoru definiriral kot skrajšano

komparacijo in poudaril, da mora biti podobnost utemeljena v stvareh. Dobra metafora odraža empirično preverljivo in vsakomur razumljivo podobnost, ki obstaja zunaj jezika.

Prepričanje, da metafora nima spoznavne funkcije, so omajali šele romantiki, med njimi zlasti Shelley; trdil je, da je jezik vitalno metaforičen, saj beleži prej neopažene zveze med stvarmi in ustaljuje njihovo poimenovanje. V nasprotju z Lockom je dal domišljiji prednost pred razumom: domišljija s pomočjo metafor ustvarja nove misli, razum pa zgolj analizira že obstoječe misli. Medtem ko Shelleyeva razmišljanja niso nalletela na poseben odmev ne pri retorikih ne pri filozofih, tega ne bi mogli trditi za Coleridgeovo teorijo domišljije. Coleridge je metafore povezal s kreativno imaginacijo, ki razkriva naravne ali organske zveze med idejami in stvarmi. Nižja oblika domišljije (*fancy*) je pasivna in v glavnem mehanska umska sposobnost povezovanja v spominu shranjenih idej; zanjo so značilne komparacije. Za metafore, ki jih ustvarja kreativna imaginacija, je značilno stapljanje podob. Ker substitucijska in komparacijska teorija metafore temeljita na razlikovanju med »pravim« in »prenesenim pomenom«, tega postopka ne moreta zadovoljivo razložiti. Novost romantičnih teorij je trditev, da sta oba člena metafore enakovredna; A. W. Schlegel je npr. zapisal, da je z metaforo nakazana enakost tako popolna, da lahko marsikatero metaforo elegantno obrnemo.⁹ Izenačevanje dveh členov metafore so romantiki utemeljevali z naukom o univerzalni analogiji, to »veliko resnico, da je eno vse in vse eno«.¹⁰ Ker sta oba člena metafore v osnovi enakovredna, lahko rečemo, da je funkcija metafore identifikacijska. »Sredstvo«, ki je bilo vedno v podrejenem položaju nadomeščanja ali pojasnjevanja »vsebine«, se v romantični poeziji pogosto osamosvoji in s pomočjo kopičenja sekundarnih metafor razraste domala čez celo pesem, tako da postane meja med »pravim« in »prenesenim« pomenom zabrisana. Metafora ni več sredstvo za okraševanje ali opisovanje misli, ampak izraz visoko cenjene domišljije. Ker odkriva prej neopažene podobnosti oz. organske zveze med stvarmi, je temelj jezika in mišljenja; njena funkcija je spoznavna.

S kognitivno funkcijo metafor se v 20. stoletju posebej intenzivno ukvarjajo filozofi, psihologi, psiholingvisti in komunikologi. Marie Cécile Bertau je v svoji študiji o metafori proučila številne študije o učinkih metafor in sestavila seznam njihovih funkcij v komunikacijskem aktu. Govori o fatični, katahretični, epistemični, ilustrativni, argumentativni in socialno regulativni funkciji. Metafora z epistemično funkcijo služi »dojemanju, razumevanju in prepoznavanju sveta, drugih in sebe. Šele ko govorec z metaforo opiše težko dojemljive ali neznane stvari, postanejo zanj in za poslušalca dojemljive in izrekljive.«¹¹ Bertaujeva omenja, da je kognitivna ali spoznavnoteoretska vloga metafor poudarjena predvsem v moderni dobi in med njenimi zagovorniki omenja Maxa Blacka, Georgea Lakoffa in Marka Johnsona. Katahretična funkcija je podobna epistemični, saj gre tudi pri njej za ukinjanje jezikovnega manka; fatična funkcija omogoča predvsem vzpostavitev intimnosti ali skupnosti med govorcem in poslušalcem; z ilustrativno metaforo govorec pojasni, kaj je mislil, poslušalec pa pokaže svoje razumevanje; kadar je metafora uporabljena

kot argument za prepričevanje, je njena funkcija argumentativna; socialno regulativno funkcijo imajo metafore, s katerimi udeleženca v pogovoru določita svojo socialno pripadnost.

V literarni vedi, zlasti v empiričnih študijah o metafori, je staro teorijo o prenosu po analogiji bolj ali manj dosledno nadomestila interakcijska teorija. Njen začetnik I. A. Richards je odločno zavrnil stališče, da je metafora samo »čar ali okras ali dodatna moč jezika, ne pa njegova sestavna oblika«. ¹² Glavna zmeta, ki jo substitucijski teoriji očita Max Black, nadaljevalec Richardsove usmeritve, je trditev, da bi pomen metafore lahko izrazili tudi dobesedno ali ga parafrazirali. Black zavrača tudi komparacijsko teorijo, saj je prepričan, da bi bilo v nekaterih primerih bolj upravičeno trditi, da »metafora ustvarja podobnost, kot pa reči, da formulira že prej obstoječo podobnost«. ¹³ Komparacijska in substitucijska teorija sta po njegovem mnenju primerni zgolj za razlaganje trivialnih metafor, pri t. i. interakcijskih metaforah pa bi z njuno uporabo tvegali izgubo kognitivne vsebine. Metaforična izjava je sestavljena iz glavnega in pomožnega predmeta; ¹⁴ deluje tako, da na glavni predmet prenaša »sistem implikacij« oz. lastnosti, ki jih pomožnemu predmetu pripisuje jezikovna skupnost, lahko pa jih za lastno rabo ustvari tudi avtor. Black navaja hipotetični primer naturalista, ki bi z neobičajnim opisom volka ustvaril nove »implikacije«, potrebne za razumevanje metafore »človek je volk«. Paul Ricoeur s to razlago ni docela zadovoljen, saj Blacku po njegovem mnenju ni uspelo razložiti, kako metafora ustvarja nove pomene, če gre v njej zgolj za prenos že obstoječih ali v ta namen ustvarjenih lastnosti. Ricoeur se sklicuje na M. C. Beardsleya, ko trdi, da metafora »ni omejena na aktualizacijo potencialne konotacije, ampak jo vzpostavlja kot člen lestvice konotacij«. ¹⁵ Ko je metafora uporabljena prvič, modifikator dobi konotacije, ki jih dotlej še ni imel. ¹⁶ Beardsley v razpravi z naslovom *Metaforični obrat* navaja primer prve uporabe metafore: ko je pesnik Jeremy Taylor zapisal verz »Devištvo je življenje angelov, emajl duše,« so v jezik vstopile lastnosti emajla, ki dotlej niso bile povsem uveljavljene kot konotacije te besede. Gre za povratni učinek metafore, ki ga omenja tudi Black, ko pravi, da postane volk zaradi metafore »človek je volk« bolj »človeški«. Beardsley je ta učinek bolj natančno opredelil, ker je »potencialni lestvici konotacij« dodal lastnosti, ki jih jezik še ne izraža. To pomeni, da je metafora semantična inovacija, ki v jeziku nima statusa nečesa že vzpostavljenega. ¹⁷ Stopnja semantične inovativnosti metafore je najvišja v trenutku njenega rojstva, ko pa jo sprejme širša jezikovna skupnost in postane del slovarja, njena semantična inovativnost plahni. Ricoeur je prepričan, da so žive samo metafore, v katerih kontekstualna akcija ustvarja nov pomen, ki ima status dogodka, ker obstaja samo v danem kontekstu.

Leksikalizirane metafore kljub nizki stopnji inovativnosti niso izgnane iz poezije. Omenili smo že, da so renesančni pesniki oživljali antične topose, toda z njimi je prežeta poezija vseh obdobij. Harald Weinrich namesto o toposih govori o »metaforičnih poljih jezika« ali ustaljenih zvezah med podobojemalci in podobodajalci, kakršna je npr. povezava ljubezni z ognjem ali boleznijo. Celotna zahodna kultura po Weinricho-

vem mnenju razpolaga z istim, a omejenim številom metaforičnih polj, znotraj katerih se gibljejo pesniki in jih variirajo. Zdi se, da je število leksikaliziranih metafor v poeziji po Baudelairu manjše kot kadarkoli prej, saj moderne metafore »nasilno združujejo tisto, kar teži narazen«.¹⁸ S povezovanjem najbolj oddaljenih stvari se je semantična inovativnost metafor močno povečala, toda njihov učinek je pogosto enigmatičnost. Zveni paradoksalno, vendar visoka koncentracija »živih« metafor zmanjšuje spoznavno vrednost moderne poezije. Na vprašanje, kakšna je funkcija metafor v moderni poeziji, ni enega samega odgovora: z njimi pesniki radikalizirajo romantične teorije o jeziku in originalnosti; so način »kompliciranja oblike«,¹⁹ saj od bralca zahtevajo, da aktivno sodeluje in ustvarja lastne pomene; njihovo funkcijo lahko razumemo tudi bolj tradicionalno: ustvarjajo atmosfero, bralcu omogočajo psihološki vpogled v razpoloženje ali značaj govorca pesmi; psihoanalitična hermenevtika jih interpretira kot odraz avtorjeve psihe.

Vsi poskusi, da bi moderne metafore interpretirali kot prenos po analogiji, se končajo z ugotovitvijo, da nimajo vsebine, in s trditvijo, da moderna poezija ni mimetična, ker metafore ne odražajo podobnosti, ki bi obstajala v stvareh. S stališča komparacijske ali substitucijske teorije je model metafor v moderni poeziji popolnoma nov, drugačen od uveljavljenega; nasprotno pa se interakcijska teorija uspešno loteva tako tradicionalnih kot modernih metafor, saj vse interpretira kot semantične inovacije; razlikuje jih le glede na stopnjo njihove živosti. Vlogi tenorja in vehikla v moderni poeziji nista nezamenljivi ali trdno določeni, vendar se s stališča interakcijske teorije ni spremenil model metafore, ampak naš pogled na odnos med jezikom in stvarnostjo. Ker posnemanje ni več naloga poezije, pesnikom ni treba izhajati iz že znane podobnosti med stvarmi. To sicer pomeni, da lahko metafore načelno povezujejo karkoli, toda kadar niso utemeljene s kontekstom, njihov smisel ni razviden in učinkujejo redundantno.²⁰ Ob takih metaforah interpreti ponavadi omenjajo njihovo drznost.

Harald Weinrich je ugotovil, da so zares drzne tiste metafore, ki so kontekstualno šibko determinirane, ne pa tiste, ki povezujejo zelo oddaljene stvari. Pri presojanju drznosti metafor moramo po njegovem mnenju upoštevati:

1. kontekst, iz katerega je razviden podobojemalec v primerih, ko ta ni izrecno imenovan,
2. druge uporabljene metafore, ki tvorijo metaforično polje, v katerega lahko umestimo obravnavano metaforo,
3. metaforična polja, ki obstajajo v jeziku.

V prvem in drugem primeru kontekst ne presega ravni literarnih del, v tretjem pa sega na področje kulture. Tudi Michael Riffaterre je v študiji o razpredeni metafori v nadrealistični poeziji upošteval oba nivoja. Ugotovil je, da glede na »sprejemljivost« zveze med tenorjem in vehiklom obstajajo trije tipi nadrealističnih metafor:

1. Sprejemljivost je določena z jezikom ali zbirko tem in literarnih konvencij. Na tej ravni gre za Weinrichova metaforična polja, ki obstajajo v jeziku.

2. Sprejemljivost je določena s kontekstom: bralec v vehiklu prepozna besedo, ki je bila že uporabljena ali pa je podobna besedam iz že znanega teksta. Tu se Riffaterre s pojmom »kontekst« giblje na ravni metaforičnih polj, ki jih ustvarjajo druge metafore, uporabljene v istem tekstu.

3. Sprejemljivost je določena s formalnim postulatom: bralec v primarni metafori prepozna poljubno preobrazbo znane oblike, ta preobrazba je tako očitna, da jo tolerira, kot bi toleriral šarado ali paradoks. V Weinrichovi tipologiji ta način zniževanja drznosti ni upoštevan; to je razumljivo, saj gre za postopek, ki ni preveč razširjen oz. je značilen predvsem za nadrealizem.

Riffaterrova analiza dokazuje, da niso vse nadrealistične podobe tako drzne ali nerazumljive, kot se morda zdi na prvi pogled. Vendar je treba opozoriti, da je zanemarljivo podobe, ki ne ustrezajo interakcijskemu modelu metafore. Zanje se je kljub temu, da niso dvočlene in torej ne izpolnjujejo osnovnega pogoja za metafore, uveljavil izraz absolutna metafora. Gre za podobe, ki so kontekstualno popolnoma nedeterminirane; kot metafore bi jih lahko interpretirali samo, če bi jim domislili ustrezen kontekst. Z izrazom Tzvetana Todorova jih lahko opišemo kot semantične anomalije.²¹

Metafore so (v nasprotju z absolutnimi metaforami) semantične inovacije (zato imajo spoznavno funkcijo) in sredstvo za preopisovanje stvarnosti; kot take ustvarjajo svet literarnega dela oz. podvojeno referenco.²² Ricoeur govori o referencialni funkciji in opozarja, da njen nosilec niso izolirane metaforične izjave, ampak »mreže metafor«.²³ Hermenevitična obravnava metafor zahteva – v nasprotju s semantičnim pristopom, ki se giblje na ravni metaforičnih izjav – prehod na višjo raven literarnega dela kot celote. Odnos med metaforo in tekstom je odnos vzajemne soodvisnosti: pojasnitev metafore prispeva k interpretaciji teksta, velja pa tudi obratno: interpretacija teksta olajša in nadzira interpretacijo posameznih metafor.

Ugotovili smo, da so metaforam v različnih obdobjih pripisovali različne funkcije: med drugim ustvarjajo literarno resničnost, vplivajo na razpoloženje poslušalcev, govorec lahko z njimi izraža svoja čustva, okraši ali ilustrira svoje misli, metafore pa so tudi temelj mišljenja in izraz domišljije. Ahistorično zasnovana tipologija bi morala upoštevati vse naštetje funkcije. V literarni vedi bi sicer lahko prevzeli tipologijo, ki opredeljuje funkcije metafor v govornem aktu, vendar je z vidika literarne teorije bolj primerna tipologija, ki izhaja iz spoznanj o sestavi literarnega dela. Zaradi kognitivne in referencialne funkcije metafore niso samo stilno sredstvo, ampak tudi del vsebine literarnega dela. To pomeni, da je treba v okviru literarne morfologije proučevati tudi njihovo tematsko vlogo in funkcijo pri oblikovanju vsebine literarnega dela. Metodološke nastavke za tako obravnavo metafor in drugih podob je razvila Cornelia Stoffer Heibel v študiji z naslovom *Versuch einer Typologie der Text- und Themafunktionen der Metaphorik in der Lyrik Ingeborg Bachmanns, Peter Huchels und Hans Magnus Enzensbergers*.

Heibelova si je zastavila dva cilja: novo določitev pojma metafora ter analizo metafor v novejši nemški liriki. V široko zasnovanem pregledu obstoječih teorij je obravnavala retorične, poetične, stilistične, psihološke,

filozofske in literarnoznanstvene poglede na metaforo, posebno pozornost pa je posvetila lingvističnim dognanjem, s katerimi je mogoče potrditi tezo o semantični inovativnosti metafor in razložiti proces metaforizacije. Metaforo je definirala kot »semantično inovacijo, ki se v kontekstu konstituira kot kompleksna izotopija, v kontekstu pa se aktualizira kot analoški ali hipotetični model«. ²⁴ Izraza kontekst in kontekst je prevzela od J. S. Petšija, ²⁵ Greimasov pojem kompleksna izotopija pa od Kallmeyerja in drugih avtorjev knjige *Lektuerkolleg zur Textlinguistik*, vendar ga uporablja drugače. Kallmeyer in njegovi sodelavci so z njim razložili polisemijo, ki jo razlikujejo od metafore; po njihovem mnenju leksema, ki konstituira metaforo, ne ustvarjata skupne izotopije, ampak vsak svojo. Ko Heibelova govori o metafori kot kompleksni izotopiji, ki temelji na ekvivalenci semantičnih znakov, se deloma sklicuje na Rastierovo razpravo *Systematik der Isotopien*, v kateri je metafora definirana kot izotopija, ki nastane zaradi ekvivalence semov. Pri oblikovanju kompleksne izotopije igra odločilno vlogo kontekst pesmi, vendar Heibelova upošteva tudi kontekst avtorjevega literarnega opusa. Leksema, ki sestavljata metaforo, nimata skupnih semantičnih znakov, pač pa v kontekstu razvijeta semantično ekvivalenco (pridobita enakovreden semantični znak). Metafora je semantična inovacija in hipotetična izjava, toda medtem ko moderne metafore obdržijo hipotetični značaj, tradicionalne metafore ustvarjajo podobnost med dvema členoma, ki sta odraz resničnosti. Glede na to, ali imajo mimetično funkcijo ali ne, Heibelova razlikuje med »analoškim« in »hipotetičnim« modelom metafor. Šibka točka obravnavane definicije je predvsem trditev, da se metafore v kontekstu konstituira kot kompleksne izotopije. Pri analizi pesmi se izkaže, da nekatere metafore zaradi konteksta ali konteksta res ustvarjajo semantično ekvivalenco med dvema členoma, obstajajo pa tudi metafore, ki zaradi šibke vpetosti v kontekst semantične ekvivalence ne razvijejo eksplicitno, in če ta ni razvidna niti iz konteksta, ne moremo govoriti o kompleksni izotopiji. Čeprav je Heibelova to opazila, ni spremenila svoje definicije, pač pa je konstituiranje kompleksnih izotopij uporabila kot vrednostni kriterij. Metafore, ki ne razvijejo izrecne, prepoznavne kompleksne izotopije, je ocenila kot manj prepričljive, pesmi, v katerih metafore niso povezane na ravni izotopij, pa kot umetniško manj posrečene. Posredno je s tem negativno ovrednotila vso hermetično, zlasti moderno poezijo, za katero so značilne težko razumljive, kontekstualno šibko determinirane metafore, zato je njen kriterij težko sprejemljiv. Ugotovitev, da nekatere metafore v kontekstu razvijejo kompleksne izotopije, je bolj uporabna za analizo zgradbe pesmi kakor za določanje njene umetniške vrednosti, saj je oblikovanje kompleksnih izotopij za sestavo pesmi enako pomembno kot načini povezovanja motivov v večje sklope za prozna dela.

Svojega drugega raziskovalnega cilja, analize vloge in pomena metafor v novejši nemški poeziji, se je Heibelova lotila s prepričanjem, da so metafore semantični pojav, razumljiv samo kot del teksta, zato bi jih ne bilo smiselno obravnavati izolirano. Po njenem mnenju imajo metafore v poeziji dve funkciji: tekstno (sodelujejo pri organizaciji teksta) in tematsko (sooblikujejo temo pesmi). Heibelova svoje trditve ne utemeljuje: ker

je metafora semantična inovacija, je samoumevno, da ni samo del forme, ampak tudi vsebine literarnega dela. Z vidika morfologije sodi proučevanje tematske funkcije k ukvarjanju z vsebino pesmi, analiza tekstne funkcije pa omogoča spoznavanje njene notranje zgradbe. Ker gre pri notranji zgradbi za medsebojno povezovanje vsebinskih elementov, je logično tudi to, da proučevanje tekstne funkcije ne more potekati neodvisno od vsebinskih vprašanj. V območje vsebine sodi pojem semantična raven, s pomočjo katerega Heibelova opredeljuje tekstno funkcijo metafor. Obstajajo trije osnovni načini, kako metafore in nemetaforični kontekst sodelujejo pri oblikovanju semantičnih ravni pesmi:

1. Pri dominantni metaforiki je semantična raven koncentrirana v eni ali več kompleksnih izotopijah; satelitske metafore so podrejene dominantnim, vendar niso nujne; nemetaforični kontekst razširja in pogloblja pomenske ravni, ki so implicirane v kompleksnih izotopijah dominantnih metafor.

2. V metaforičnih verigah je semantična raven pesmi vsota posameznih metafor, ki se med sabo dopolnjujejo, tako da nobena ne prevladuje; členi metaforične verige morajo imeti skupno tematsko značilnost. Obstajata dva tipa metaforičnih verig: pri prvem je povezujoči element enakost metaforizirajočega procesa (uporabljen je isti princip, npr. personifikacija, zato se ponavlja ista kompleksna izotopija), pri drugem pa na osnovi različnih metaforiziranj nastanejo različne, a enakovredne kompleksne izotopije.

3. Integralna metaforika je sestavni del semantične ravni teksta in nima samostojne vloge, odvisna je od vzajemnega delovanja konteksta.

Poleg treh osnovnih tekstnih funkcij je Heibelova odkrila tudi nekaj podvrst:

1. K dominantni metaforiki sodijo osrednje in naslovne metafore, ki se razlikujejo samo po svojem položaju v pesmi (osrednje metafore se nahajajo v pesmi, naslovne v naslovu), ter sintetizirajoče metafore, pri katerih so dominantni semantični ravni podrejene posamezne metafore in nemetaforični kontekst.

2. Posebna oblika metaforičnih verig je polarizirajoča metaforika, pri kateri metafore ustvarjajo dve nasprotujoči si področji.

Tipologija tekstnih funkcij metafore, ki jo je Heibelova razvila ob analiziranju poezije treh nemških pesnikov, je dovolj splošna, razvidna in smiselna, da jo lahko brez težav uporabimo na katerem koli gradivu, nasprotno pa bi to težko storili z njeno tipologijo tematskih funkcij, saj je veliko bolj vezana na obravnavano poezijo. To zlasti velja za »jezikovno transcendenco«, značilnost poezije Ingeborg Bachmann, pri kateri gre za ubesedovanje metafizičnih kvalit. Lastnost, da metafore imenujejo neizrekljivo, bi morda lahko posplošili na funkcijo katahreze. Bolj splošne in zato lažje prenosljive so ostale tematske funkcije, o katerih govori Heibelova: zgoščevanje, šifriranje in potujevanje. Pri zgoščevanju je, kot je razvidno iz samega poimenovanja, tematsko sporočilo pesmi skoncentrirano v metaforah; pri šifriranju je tema z metaforami zabrisana; pri potujevanju (izraz je prevzet od Šklovskega) pa cilj ni šifriranje teme, ampak provokacija spoznavanja. V primerjavi s sklenjeno tipologijo tekstnih funkcij

se zdi tipologija tematskih funkcij nezaključena, odprta za morebitna dopolnila, ki bi jih narekovalo proučevanje poezije drugih pesnikov. Odprto ostaja zlasti vprašanje metafor, ki za temo pesmi niso ključnega pomena.

Cornelia Stoffer Heibel je tezo o tekstni in tematski funkciji metafore izpeljala iz ugotovitve, da metafora ni okrasno sredstvo, ampak semantična inovacija. V preteklosti so to razsežnost metafore zanikali, zato ne preseneča, da jo je Heibelova močno poudarila. Toda za celovit odgovor na vprašanje, kakšna je funkcija metafore v poeziji, bi morali poleg tekstne in tematske upoštevati tudi stilno funkcijo. Tak sklep ni le posledica kompromisa med dvema nasprotnima definicijama metafore, ampak sledi iz razmisleka o sestavi literarnega dela: na ravni vsebine ima metafora tematsko funkcijo, njeno vlogo pri notranji zgradbi opredeljuje tekstna funkcija, s stilno funkcijo metafore pa merimo na njeno vlogo v jezikovnem slogu literarnega dela. Če bi s pojmom stil označevali tisto plast literarnega dela, ki jo avtor lahko spreminja, ne da bi s tem spreminjal vsebino in notranjo formo, bi se izkazalo, da imajo stilno funkcijo samo metafore, ki nimajo tematske funkcije. To bi pomenilo, da bi bilo odveč uvajati kategorijo stilne funkcije, saj nepovezanost s temo lahko opredelimo že na ravni tematske funkcije. Proučevanje stilne funkcije metafor je zato bolj smiselno umestiti v notranji stil literarnega dela in govoriti o lirični, epični, dramatični in drugih stilnih funkcijah metafor.

OPOMBE

¹ Pojem podobje uporabljamo kot zbirni pojem in z njim označujemo: literarne podobe; tradicionalne trope in figure; podobe moderne poezije, npr. absolutno metaforo.

² Ricoeur, Paul: *Živa metafora*, 16.

³ Ricoeur kot ustrežnejši prevod za Aristotelov pojem mimesis namesto običajnega izraza posnemanje uporablja besedo preopis.

⁴ Janko Kos je zunanji stil definiral kot »tisto plast jezikovnega oblikovanja besedne umetnine, kjer lahko avtor z izbiro med različnimi jezikovnimi možnostmi spreminja svojemu literarnemu delu zunanjo podobo, ne da bi s tem spreminjal vsebino in notranjo formo celote« (Kos, Janko: *Očrt literarne teorije*, 134).

⁵ E. R. Curtius je topiko definiral kot »skladišče«, v katerem lahko najdemo »najrazličnejše misli«.

⁶ Furniss, Tom in Bath, Michael: *Reading poetry*, 132.

⁷ Topos »jesen življenja« v sonetu ni omenjen, pač pa je jesen metaforično opisana kot letni čas, v katerem na vejah visijo rumeni listi; tej metafori sta podrejeni še dve: veje drhtijo v mrazu in veje so ptičji kori. V drugi kitici so podrejene metafore uporabljene za natančno opredelitev »mraka«, v tretji pa »ognja«.

⁸ Furniss, Tom in Bath, Michael: *Reading poetry*, 135.

⁹ Zaradi popolne identifikacije pomladi in mladosti lahko govorimo o »pomladi življenja« in »mladosti leta« (Schlegel, A. W.: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*. V: Soerensen, B. A.: *Allegorie und Symbol*, 171).

¹⁰ N. d., 169.

¹¹ Bertau, Marie Cécile: *Sprachspiel Metapher*, 233.

¹² Richards, I. A.: *Filozofija retorike*, 73–74.

¹³ Black, Max: *Models and Metaphors*, 37.

¹⁴ V tej študiji bomo uporabljali Richardsova izraza tenor in vehikel.

¹⁵ Ricoeur, Paul: *Živa metafora*, 110.

¹⁶ Beardsleyev »modifikator« je izraz za vehikel.

¹⁷ Shelley je trdil isto, ko je govoril o metaforični naravi jezika.

¹⁸ Friedrich, Hugo: *Struktura moderne lirike*, 240.

¹⁹ Šklovski, Viktor: *Theorie der Prosa*, 14.

²⁰ Paul Ricoeur je prepričan, da je »ena od bistvenih lastnosti živega jezika, da lahko vedno premika mejo nesmisla; morda sploh ni tako inkompatibilnih besed, da jih neki pesnik ne bi mogel povezati; moč ustvarjanja novih kontekstualnih pomenov se zdi brezmejn; na videz brezsmiselne atribucije lahko imajo smisel v nekem nepričakovanem kontekstu« (Ricoeur, Paul: *Živa metafora*, 109).

²¹ Tzvetan Todorov v članku »Les anomalies sémantiques«, objavljenem v reviji *Languages* 1/1966, razlikuje tri glavne tipe anomalij: kombinacijske, logične in referencialne. Pri prvih navaja primer sintagme »zeleni zločin«, v kateri gre za nezdržljivost materialnih in nematerialnih semov. Logične anomalije obsegajo samonasprotujoče si izjave tipa: »Ti, ki plešejo dobro, plešejo slabo.« Referencialne anomalije se tako imenujejo zaradi nenavadnosti izjavljenega. Todorov razlikuje dve podvrsti: referencialne anomalije, ki so fizično ali antropološko neverjetne (primer: »Topla kri čebel je shranjena v steklenicah za mineralno vodo«) in referencialne anomalije, ki opisujejo neobstoječi svet (primer: »Rajski čistilci kanalov dobro poznajo bele podgane, ki tekajo pod Božjim prestolom«). Čeprav se Todorov v svojem članku ne ukvarja z nadrealističnim jezikom, je njegova tipologija semantičnih anomalij po mnenju Geralda Meada primerno izhodišče za proučevanje nadrealističnih podob, ki »ne dopuščajo metaforičnega tipa analize« (Mead, Gerald: *The Surrealist Image*, 124).

²² Paul Ricoeur razlikuje referenco prve stopnje (denotacijo) in podvojeno referenco, ki jo na ruševinah dobesednega smisla ustvari metaforična interpretacija. Z izrazom podvojena referenca smo se vrnili k Aristotelovemu pojmu mimesis in poetični funkciji metafore, o kateri smo govorili na začetku.

²³ Izraz metaforična mreža je Paul Ricoeur uporabil namesto Blackovega termina arhetip, ker se ta uporablja v jungovski analitični psihologiji. Iz Blackove obravnave arhetipa je razvidno, da gre za večje število sekundarnih metafor, ki so podrejene osnovni metafori – to pa je opis, ki ustreza pojmu razširjena metafora. Max Black je arhetip definiral kot »sistematičen repertoar idej, s katerimi neki mislec – z analoško razširitvijo – opisuje področje, na katerega se te ideje ne nanašajo neposredno in literalno« (Black, Max: *Models and Metaphors*, 241).

²⁴ Heibel, Cornelia Stoffer: *Versuch einer Typologie der Text- und Thema-funktionen der Metaphorik in der Lyrik Ingeborg Bachmanns, Peter Huchels und Hans Magnus Enzensbergers*, 101.

²⁵ Kontekst je razgradila na tri segmente:

– Kotekst ali neposredni kontekst obsega vse slovnične in jezikovno formalne, npr. metrične in ritmične aspekte teksta, v katerem se pojavlja leksem ali sintagma.

– Paradigmatski kontekst so znotrajtekstualni in zunajtekstualni semaziološki odnosi, ki jih neki leksem ali kombinacija leksemov asociira na osnovi vključnosti v neko paradigmo. Paradigmo sestavljajo npr. besede: golob, oljčna vejica, mir.

– Pragmatični ali situativni kontekst so nejezikovne, individualne, socialno-kulturne in zgodovinske okoliščine, v katerih se neki leksem ali kombinacija leksemov aktualizira kot metafora.

LITERATURA

- BLACK, Max: *Models and Metaphors*. New York, 1962.
- FRIEDRICH, Hugo: *Struktura moderne lirike*. (Prevedel Darko Dolinar). Ljubljana, 1972.
- FURNISS, Tom in BATH, Michael: *Reading Poetry*. London, 1996.
- HENRY, Albert: *Métonymie et métaphore*. Paris, 1971.
- KANTE, Božidar: *Metafora in kontekst*. Ljubljana, 1996.
- KOS, Janko: *Očrt literarne teorije*. Ljubljana, 1983.
- MEAD, Gerald: *The Surrealist Image: A Stylistic Study*. Berne, Frankfurt am Main, Las Vegas, 1978.
- NOVAK POPOV, Irena: *Lirika Edvarda Kocbeka – ustvarjalni vidiki pomenske figurativnosti*. (Doktorska disertacija). Ljubljana, 1994.
- RICHARDS, I. A.: *Filozofija retorike*. (Prevedel Aleksandar Spasić). Novi Sad, 1988.
- RICOEUR, Paul: *Živa metafora*. (Prevedla Nada Vajs). Zagreb, 1981.
- SOERENSEN, Bengt Algot: *Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main, 1972.
- UEDING, Gert in STEINBRINK, Bernd: *Grundriss der Rhetorik*. (3. izdaja). Stuttgart, 1994.
- WEINRICH, Harald: *Semantik der kühnen Metapher. V: Theorie der Metapher*. (Ur. Anselm Haverkamp). Darmstadt, 1983.

■ THE FUNCTIONS OF METAPHOR IN A LITERARY WORK

The starting-point for this article is that metaphor within a work of literature is not merely a stylistic device, but also part of the content. For Aristotle, metaphor, as a lexical element, was linked to mimesis with the creation of a myth or story; from the theory of the transference of words, a conviction developed that metaphor is a 'false' word serving only as decoration. The claim that metaphor has a cognitive function began to prevail in the Romantic period, and finally came to prominence in the second third of the 20th century by representatives of so-called interaction theory.

Taking into account a theory on the construction of literary work, the author proposes the following typology of metaphorical functions: at the level of content, metaphors have a thematic function (they co-create the theme of a literary work); the textual function defines their role in the internal structure of a literary work; while with stylistic metaphors we can determine their qualities (emotional, rational, decorative, etc.)