

Pesniške, mentalne in druge podobe

Darja Pavlič

Filozofska fakulteta Univerze v Mariboru, Koroška cesta 160, SI-2000 Maribor
darja.pavlic@uni-mb.si

Prispevek se, potem ko na kratko oriše rabo različnih zbirnih pojmov za metafore, komparacije, simbole in druga pesniška sredstva, ukvarja z razmerjem med pesniškimi in mentalnimi podobami, razišče pa tudi prvotni pomen izraza podoba.

Ključne besede: literatura / podobe / pesniške podobe / mentalne podobe / zaznavanje / metafora

Z različnimi oblikami t. i. figurativnega jezika, med katerimi je prvo mesto zavzemala metafora, se je tradicionalno ukvarjala retorika. Antični avtorji, če izvzamemo Aristotela, ki je metafori pripisoval spoznavno funkcijo (prim. Pavlič, *Funkcije* 12–13), metafore niso obravnavali kot sredstvo za sporočanje, ampak kot sredstvo, s katerim izjava učinkuje. Hans Blumenberg, ki se zavzema za rabo metafor v filozofskem jeziku, je zapisal, da antični »govornik in pesnik ne moreta povedati v osnovi ničesar, česar se ne bi dalo predstaviti tudi na teoretsko-pojmovni način; njuna posebnost ni 'kaj', ampak 'kako'« (286). Za Aristotela, ki je poznal štiri metaforične postopke: prenos tuje besede od roda na vrsto, prenos od vrste na rod, prenos od ene vrste na drugo vrsto in prenos po analogiji, je bila metafora zbirni pojem, šele kasneje je obveljalo, da je metafora samo prenos po analogiji. Aristotelovi učenci so uvedli nove izraze: trop, alegorija, ironija, figura, definirali pa so jih podobno kot Aristotel metaforo. Psevdo-Heraklit je npr. zapisal: »Stilna figura, ki govori eno stvar, pomeni pa drugo, drugačno stvar, se imenuje alegorija« (cit. iz Todorov 27). Gramatik Trifon je trop definiral kot »način govorjenja, ki je odmaknjen od pravega pomena« (prav tam).

V 1. stoletju je Kvintilijan opravil sintezo tradicije. Trope (poznal jih je dvanajst) je definiral kot spremembo (*mutatio*) besede ali besedne zveze (*sermo*) iz pravega pomena v drugega na umetniško primeren ali popoln način. Najpomembnejši trop je bila metafora, veliko je pisal o alegoriji in jo podobno kot Cicero definiral kot razširjeno metaforo. Poleg tropov je Kvintilijan obravnaval figure (*schemata*), ki preprosto in spontano izražanje spremenijo na poetičen ali retoričen način. Čeprav se je trudil, da bi opozoril na razlike, je meja med tropi in figurami ostala nejasna.

V latinski retoriki so tropi ali vrsta figur ali pa so obravnani na isti logični ravni kot figure. Šele Fontanier je v svoji knjigi *Manuel classique* iz leta 1830, Todorov jo imenuje »labodji spev retorike« (85), artikuliral odnose med obema kategorijama: trop je evokacija prenesenega pomena, figura pa odnos med dvema ali več besedami, ki so soprisotne. S trditvijo Todorova, da »retorika od 19. stoletja ne obstaja več« (prav tam), se strinja vrsta avtorjev. Hans Georg Gadamer pravi, da je retorika v 19. stoletju izgubila svoj pomen, ker je bil sprejet »nauk o nezavedni produkciji genija« (68). Todorov je začetke krize retorike našel v 18. stoletju, ko je bila prvič dana prednost lepoti pred posnemanjem. Po njegovem mnenju si v tej dobi vsak domišlja, da je enakopraven z vsemi; konec je religije kot norme, ki je skupna vsem, in aristokracije kot sloja z vnaprej določenimi privilegiji. Ker ni več skupnega cilja, ne občudujejo več tistega, kar je koristno. V romantiki ni več potrebe po urejanju diskurza, vsak lahko ustvarja po lastnem navdihu, brez pravil, »z eno besedo: ni več potrebe po retoriki« (Todorov 80).

S koncem retorike seveda niso izginile tudi različne oblike tropov in figur, nasprotno, razvijale so se nove oblike, ki jih tradicionalna retorika ni poznala. Za romantike je bil najpomembnejši simbol – prvi so ga definirali v opoziciji do alegorije –, simbolisti so razvili večpomenski ali polivalentni simbol, v moderni poeziji pa najdemo tudi druge oblike, ki jih antična retorika ni poznala, npr. t. i. absolutno metaforo. Čeprav »sodobna literarna veda ni razvila splošno sprejetega sistema pojmov za t. i. stilna sredstva,« se je »kot razmeroma nov zbirni pojem zlasti v angleškem govornem prostoru uveljavil izraz 'podobje' (angl. imagery)« (Pavlič, »Pesniško« 43). Slovenski izraz podobje je kot zbirno oznako za različne (pesniške) podobe v svojih predavanjih iz retorike uvedel Evald Koren, avtor gesel »podoba« in »podobje« v peti, prenovljeni izdaji leksikona *Literatura* iz leta 2009.

Definicije pojma »imagery« poleg oblik, ki jih je antična retorika prištevala k tropom ali figuram, pogosto vključujejo tudi dobesedne, nefigurativne podobe, kar je dediščina 18. stoletja. R. Sayce npr. podobe ne izenačuje z metaforami in komparacijami, njegova utemeljitev je, da »podoba ni nujno zamenjava ene stvari za drugo ali primerjava dveh stvari, lahko je katera koli konkretna beseda, ki izzove odgovor čutov, posebno če je uporabljena, da bi poživila ali ilustrirala abstraktno trditev« (cit. iz Moreau 10–11).

Francozi uporabljajo izraz »image littéraire« in tudi zanje je to zbirni pojem z različno definiranim obsegom. François Moreau je našel naslednje oblike: komparacija, metafora, alegorija in simbol nastanejo po analogiji; metonimija, sinekdoha, sinestezija in silepsa pa so figure kontigvitete. Michel le Guern je podobo definiral z lingvističnega stališča kot »rabo tujega leksema v izotopiji konteksta« (Le Guern 53), metonimijo oz. odnos

sosestva pa je izključil, ker ta figura »ponavadi pripada izotopiji konteksta« (104).

Nemški izraz za podobo je »das Bild«, pogosto tudi »das dichterische Bild« ali »das Sprachbild«. Leksikon *Literatur*, ki je izšel pri založbi Fischer, podaja naslednjo definicijo: »Jezikovna podoba je izraz (poljubne dolžine in oblike), njegova izrazna vrednost je več kot enoznačna.« Omenjeni leksikon navaja, da so štiri (ne pa tudi edine) oblike izražanja v podobah: emblem, simbol, alegorija in metafora, pri čemer je bistvena lastnost podob, da omogočajo in zahtevajo interpretacijo. Domneva, da so podobe nekaj vizualnega, je označena za napačno, omenjeno je tudi, da podobe povzročajo čustvena in miselna doživetja.

V slovenski literarni vedi je »pesniški podobi« posvetil posebno študijo Anton Ocvirk. Objavljena je bila leta 1982 kot 16. zvezek zbirke Literarni leksikon. Študija obsega tri poglavja: 1. Pojem in vsebina izraza podoba, 2. Nastanek, narava in tvorba podob, 3. Vrste in oblike podob. Če danes s »podobo« označujemo v glavnem to, kar so Grki imenovali »tropi«, pa je Ocvirkova trditev, da je »grški izraz za podobo tropus« (5), lahko zavajajoča, saj med obema pojmom postavlja enačaj. Da Ocvirk podob ni izenačeval samo s tropi, postane jasno iz 3. poglavja, v katerem so obravnavane naslednje vrste podob: prvostopenjska primera ali prispodoba, drugostopenjska ali razširjena primera, identifikacija, slovanska antiteza, drugostopenjska ali razširjena identifikacija, razvezana ali osamosvojena podoba, prilika ali parabola, paramitija, basen, eksempl, alegorija in moraliteta. Iz obravnave je izpuščena metafora, ker jo je Ocvirk obravnaval na drugem mestu. Razširitev pojma »podoba« na nekatere narativne oblike je edinstvena in je v tuji literaturi o podobju ne zasledimo pogosto. Čeprav je malo verjetno, da bi pojem »podoba« v tem razširjenem pomenu lahko prešel v splošno rabo, je treba dodati, da je Ocvirkova poteza v okviru njegove obravnave podob povsem konsistentna. V uvodu v poglavje o vrstah pesniških podob je Ocvirk poudaril, da se bo ustavil pri »starih pojmi in kalupih, takšnih, ki jih poznamo iz antike in klasicizma in so izraziti plodovi racionalistične miselnosti« (30). Napovedi, da se bo kasneje lotil tistih podob, »ki se ravna po novih, modernejših načelih« (30), ni uresničil. Obravnavane podobe izhajajo iz načela podobnosti in analogije, pri čemer prvostopenjska primera obsega tri člene: podstavo, podobo in *tertium comparationis*. Podoba v njej je objektivna, s stopnjevanjem subjektivnosti pridemo do osamosvojene podobe, ki vsebuje samo en člen – če pa ji dodamo še npr. etično misel, dobimo priliko ali parabolo. Podoba za Ocvirka ni samo zbirni pojem za različne oblike, ampak tudi gradivo, iz katerega nastajajo komparacije in vse ostale podobe. Podobo v smislu gradiva je Ocvirk izenačil s predstavami, ki izhajajo iz zaznavanja in so lahko

popolne, nepopolne, bežne ali podzavestne. Za slednje Ocvirk pravi, da so »važne pri tvorbi modernih podob«, njihov nastanek pa razloži čisto freudovsko, kot potlačeno izkušnjo: »Navadno so boleče, ker nastanejo iz neprijetnih zaznav« (25). Ocvirkova teorija imaginacije in psihologija ustvarjanja je izrazito senzualistična in zato vprašljiva z vidika teorij, ki umetniško ustvarjanje povezujejo npr. z duhovnimi vizijami ali z arhetipi kolektivnega nezavednega. Nastanek pesniških podob je Ocvirk razložil s pomočjo intelektualnega faktorja domišljije, ta je po psihologu Théodulu Armandu Ribotu eden od treh faktorjev domišljije (poleg »čustvenega« in »nezavestnega«) in obsega dva postopka – disociacijo in asociacijo. Za nastanek pesniških podob je zlasti pomembno asociiranje predstav ali podob. Ocvirk omenja, da so »nekateri celo zanikali existenco predstav«, vendar »nas asociacijska teorija zanima, ker nam pomaga razumeti starejše poglede na tvorbo podob in tudi vse tisto, kar je prišlo za njo« (27–28). Iz teh pripomb lahko razumemo, da se je Ocvirk pripravljal na to, da bi razvil teorijo podob, ki bi bolj ustrezala modernim oblikam, vendar tega žal ni storil. Z enačenjem podobe kot gradiva za »pesniške podobe« s predstavami se je izognil nepotrebnim zmešnjavi z mentalnimi podobami, saj beseda »predstava« ne implicira nekaj vizualnega.

*

Številne definicije podobja poudarjajo, da literarne podobe niso nujno vizualne narave, ampak nagovarjajo kateri koli čut. Poleg tega je treba poudariti, da podobja v literaturi ne smemo enačiti z mentalnimi podobami. Tudi izraz mentalna podoba ni povsem enoznačen, vendar v splošni rabi prevladuje prepričanje, da so mentalne podobe nekakšne notranje slike, ki jih opazujemo v duhu. Začetki teoretičnega preučevanja mentalnih podob segajo vsaj do Aristotelove knjige *O duši*, kot je ugotovil W. J. T. Mitchell (508). Aristotel je o podobah govoril v zvezi s teorijo zaznavanja. Valentin Kalan, pisec spremne besede k slovenskemu prevodu knjige *O duši*, opozarja, da je »šele Aristotel razvil teorijo zaznavanja, ki se razlikuje od teorije umevanja«, vendar je »diferenciranje obojega dolg proces, ki niti pri Aristotelu še ni dovršen« (Kalan 34–35). Aristotel je zaznavanje definiral kot »zmožnost sprejemanja zaznavnih oblik (*ton aistheton eidon*) brez njihove materije, kakor npr. vosek sprejema znamenje pečatnega prstana brez njegovega železa in brez zlata« (172). Da bi razložil, kaj je mišljenje, je Aristotel uvedel vmesni člen, ki posreduje med zaznavanjem in mišljenjem: to je domišljija. »Domišljija je nekaj različnega tako od zaznavanja kakor od razuma in mišljenja, vendar ne nastopa sama brez zaznavanja, kakor tudi brez domišljije ni domnevanja in podmene« (196). Domišljija

ali *phantasia* je »zmožnost, na podlagi katere pravimo, da se nam prikazuje neka podoba (*phantasma*)« (198). Beseda »phantasia« je po Aristotelovem mnenju nastala iz besede za svetlobo in sicer zato, ker je vid najrazvitejši čut in služi kot model za vse ostale čute. Ker domišljija ne nastopa brez zaznavanja, lahko sklepamo, da podoba oz. *phantasma* pomeni obnovo čutnega vtisa.

Aristotelova trditev, da »duša nikoli ne misli brez neke podobe« (219), je postala vir številnih filozofskih sporov in dokazovanja, da mišljenje v resnici ne poteka v podobah. Aristotel je podobe obravnaval kot notranje slike: tako kot slikarjeve slike naj bi bile tudi podobe kopije stvari. Michel Tye je prepričan, da je Aristotel do tega sklepa prišel s pomočjo introspekcije: »Pri introspekciji ugotovimo, da je imeti mentalno podobo podobno gledanju slike.« (2) Tye dodaja, da so se do novejših spoznanj kognitivne psihologije na introspekcijo sklicevali vsi filozofi, ki so sprejeli slikovno teorijo. To pomeni, da mentalne podobe enačijo z »notranjimi slikami«. V zadnjih desetletjih, ko so podobe spet v središču njenega raziskovanja, je kognitivna psihologija razvila tezo, da so mentalne podobe pravzaprav jezikovni opisi, tako da je npr. »podoba žabe bolj opis žabine oblike kot slika žabe« (Tye xiii).

Povezava med podobami in domišljijo v slovenskem jeziku ni tako očitna, kot npr. v angleščini, francoščini ali nemščini, saj ti jeziki za obe besedi uporabljajo isto osnovo. Z mentalnimi podobami in z domišljijo se v našem stoletju ukvarjajo filozofija, psihologija, psihoanaliza, fenomenologija in verjetno še katera veda. Poleg splošnega vprašanja, kaj mentalne podobe sploh so, jih zanima njihov izvor, kakšno vlogo igrajo v miselnem procesu in kakšno v ustvarjalnem. Med starejšimi avtoritetami na tem področju je poleg Aristotela, ta je uvedel podobe oz. domišljijo kot vmesni člen med zaznavanjem in mišljenjem, zlasti pomemben Hobbes. Tudi zanj imajo podobe vlogo povezovalnega člena med izkustvom in vednostjo: um registrira občutke v podobah. Valentin Kalan ugotavlja, da je Aristotel domišljijo povezoval s sanjami, obujanjem spomina, gibanjem živali in v *Nikomahovi etiki* celo z razpravo o človeški praksi, »medtem ko ima [domišljija] presenetljivo neznatno vlogo v *Poetiki* in *Retoriki*« (Kalan 194). Hobbes je v nasprotju z Aristotelom domišljijo nedvoumno povezal z umetniškim ustvarjanjem. Domišljija ustvarja podobe tako, da zajema iz skladišča preteklih čutnih vtisov. Lahko gre za preprosto obnovo zaznave, ali pa je podoba sestavljena, kot če si npr. »iz pogleda na moža v enem trenutku in na konja v drugem izmislimo kentavra« (cit. iz Tye 5). V 18. stoletju je obveljalo, da pesnikova kreativna moč izvira iz njegove »imaginacije«, iz podob, s katerimi so izkušnje prekrile um. Iz Hobbesove senzualistične teorije izvira razširitev pomena »podobe« z območja vizualne zaznave na

kateri koli čut. Angleški avtorji iz 18. stoletja, ki so se ukvarjali z literarno vedo, za njimi pa nemški estetiki iz 19. stoletja, so v svoj besednjak sprejeli pojem podoba, s katerim so med drugim označevali obnovljeno čutno zaznavo. Podobe, ki izvirajo iz zaznavanja, so obravnavali kot gradivo, s katerim pisatelji ustvarjajo svoja dela.

V času filozofskega empirizma se je torej z besedo *image* zgodilo to, kar je s stališča literarne vede najbolj zanimivo: postala je literarni termin. Ray Frazer, ki se je ukvarjal z izvorom literarnega termina *image*, je ugotovil, da klasična retorika renesančne dobe pojma podoba ni poznala, pač pa je govorila o figurah – tehnikah izražanja. Renesančno zlitje logike in retorike je proizvedlo kompleksno pesniško teorijo, ki je pesnika obravnavala kot izdelovalca, obrtnika, njegovo orodje so bile figure. V poznem 17. stoletju so podvomili o tehnični virtuoznosti in figure, še posebej metafora, so postale nezaželene. To je povzročilo spremembe v terminologiji, med novimi izrazi se je pojavila »podoba«. Vzroki za to spremembo so po mnenju Raya Frazerja naslednji: francoski klasicizem, nova znanost, filozofski empirizem, odpor do verske vneme. Številni avtorji so se zavzemali za preprostost izražanja, med njimi škof Sprat v »History of the Royal Society«. Sprat je metaforo obtožil, da je trik, ki vodi v vse mogoče zmote in negotovosti. Samuel Parker je celo zahteval, naj se metaforo zakonsko prepove (v delu »A Discours of Ecclesiastical Politic«, London, 1670). Metafori sta nasprotovala tudi Hobbes in Pope. Frazer ugotavlja, da v Angliji do poznega 18. stoletja praktično ni bilo retoričnih knjig. Leta 1762 sta Blair in Campbell objavila *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, vendar sta za svoj predmet uporabljala naziv »criticism«. Istega leta je izšla tudi knjiga lorda Kamesa *The Elements of Criticism*. Ti avtorji so slabo poznali antično retoriko, novo pa je njihovo zanimanje za bralca. »Figurativni jezik« (kar je bil nov, manj precizen pojem) so vrednotili glede na njegov učinek na bralca.

Ray Frazer je ugotovil, da je »image« v pomenu figurativnega jezika prvi uporabil Dryden v spisu »Apology for Heroic Poetry and Poetic License« že leta 1674, in sicer za opis Cowleyjeve metaforične prakse. Ostali kritiki so mu sledili zelo počasi. Izraz *image* se je po Frazerjevem mnenju uveljavil zaradi novega pogleda na poezijo, ki ga je zagotavljala Hobbesova epistemologija in psihologija asociacij, pa tudi zato, ker se je pojavil nov tip poezije, namreč opisna poezija narave. Opisne pesmi so poznali že pred 18. stoletjem, toda bile so drugačne po tipu, namenu, tonu in strukturi. Renesančni pesnik je običajno ekspliciten, odnos med idejo in podobo je logično pojasnjen. Opisi narave služijo kot ilustracije, so intelektualno orodje. Predromantični pesnik 18. stoletja je še vedno ekspliciten, toda podob ne uporablja več z istim logičnim namenom, temveč zato, da bi opeval naravo ali svoj občutljivi odnos do nje. Opisne pesmi niso več

nastajale s pomočjo logike, ampak po načelu asociacij. Joseph Warton (»Essay on the Genius and Writing of Pope«, 1756) je cenil Thompsonove nove in originalne podobe, ki jih je ta naslikal po naravi – gre za deskriptivne podobe, dobesedne opise.

Frazer trdi, da termin *image* v 18. stoletju ni ostal omejen na prvotni pomen slike nečesa in ni pomenil niza opisnih detajlov. P. N. Furbank tej trditvi nasprotuje, njegov argument je, da je bila podoba v slovarjih iz 18. stoletja, recimo v Baileyjevem *Universal Etymological English Dictionary* iz l. 1731, še vedno definirana samo na dva načina: kot kiparjev ali slikarjev izdelek in v retoričnem smislu kot tako živ opis ali evokacija prizora ali dejanja, da poslušalci skoraj verjamejo, da so mu priča. »Pisatelja, ki je izdelal živo podobo nečesa,« pravi Furbank, »so obravnavali podobno kot klasičnega govornika, ki ga je opisal Longinus. Evociral je nekaj tako živega, da je bralec pozabil, da bere knjigo, in si je domišljal, da prisostvuje resničnemu prizoru ali predmetu« (Furbank 28). Furbank navaja tudi lorda Kamesa, ta je v delu *Elements of Criticism* leta 1769 zapisal:

Moč jezika, da vzbudi čustva, je v celoti odvisna od vzbujanja tako živih in različnih podob, kot so opisane: čuti nikoli ne ganejo bralčevih strasti, dokler ni bralec potisnjen v nekakšno sanjarijo; v tem stanju, pozabljajoč samega sebe in pozabljajoč, da bere, si vsak pripetljaj domišlja, kakor da bi se vršil pred njim, natančno tako, kot da je njegov očevidec (cit. iz Furbank 28).

Iz Kamesovega opisa »moči jezika« bi lahko zaključili, da so podobe predstave, ki izvirajo bodisi neposredno iz zaznave ali pa nastanejo na podlagi ubeseditve domnevnega izkustva. Ko bralec pozabi, da bere, se na tekst odziva enako čustveno, kot bi se na realen dogodek. V 18. stol. so verjeli, da je dobra tista literatura, ki (s pomočjo podob) vzbuja bralčeva čustva. Joseph Addison je leta 1712 v časopisu *The Spectator* celo zapisal, da se, če so besede dobro izbrane, »podobe, ki izhajajo iz objektov, izkažejo za šibke in slabotne v primerjavi s tistimi, ki pridejo iz izraza« (cit. iz Mitchell 515).

Ko Frazer dokazuje, da beseda *image* v 18. stol. ni pomenila samo živahnega opisa, ki nam priključuje iluzijo, da se nekaj dogaja »pred našimi očmi«, se sklicuje na to, da so takrat verjeli, kako so vsi jezikovni odmiki v osnovi deskriptivni. Joseph Trapp je npr. leta 1711 zapisal, da je vsaka metafora kratka deskripcija. Frazer pravi, da »razširitev pomena podobe s slike ali deskripcije na metaforo ni tako čudna, ker je bila glavna figura 18. stol. personifikacija, ta pa je v osnovi vizualna. [...] Za sliko – metaforo je bil najprimernejši novi izraz podoba« (Frazer 159). Furbank je nasprotno prepričan, da je »trajna zveza med besedami 'image', 'imagery' ter metaforami in komparacijami posledica Coleridgeevega vpliva« (Furbank 30).

Coleridge je še vedno uporabljal »image« tudi v smislu slikovitega opisa, vendar je v svoji znameniti teoriji domišljije podobe povezal z metaforami in komparacijami. Coleridge loči dve vrsti domišljije: za »fancy«, ta podobe povezuje, so značilne komparacije; za »imagination«, ta podobe staplja, pa metafore. Poznavalec Coleridgea, John Livingston Lowes, trdi, da se »fancy« in »imagination« ne razlikujeta »po gradivu, s katerim delujeta, ampak po stopnji intenzivnosti same operativne moči. Ko deluje na visoki stopnji, imaginativna energija spaja in transformira; na nižji stopnji pa ista energija zbira in povezuje podobe, ki se na višji stopnji nerazločno stapljajo v eno« (»Road to Xanada«, cit. iz Šutić 61–62). Coleridgeeva teorija je po Furbankovem mnenju vplivala na to, da sta besedi »image« in »imagery« do srede 19. stoletja postali sinonima za metafore in komparacije. Furbank navaja, da je taka raba prešla v slovarje: retorična definicija »imagery« v Worcesterstvem *Dictionary of the English Language* iz leta 1863 se npr. glasi: »Živahni opisi v pisanju ali v govoru; figurativni jezik. To je zbirni pojem za komparacije, alegorije, metafore in druge retorične figure« (cit. iz Furbank 30). Ta definicija v nasprotju s Coleridgeevo ne omenja mentalnih podob kot gradiva za komparacije, metafore in ostale »figure«.

Vprašanje je, ali so konec 19. in na začetku 20. stoletja – v času, ko se je stopnjeval odpor do logičnih metafor, kakršne je priporočala (antična) retorika do 17. stoletja, in v času, ko se pesniki niso več trudili, da bi vzbujali bralčeva čustva – podobe v literaturi sploh še povezovali s predstavami ali celo z notranjimi slikami. Šklovski omenja, da simbolisti uporabljajo besedo podoba (*obraz*) kot sinonim za simbol (Šklovski 8). Pesniki na prelomu stoletja so s podobo označevali tudi načine izražanja, za katere se literarna veda ne more zediniti, kako bi jih imenovala, in uporablja različna imena, npr. absolutna metafora ali šifra. Znameniti Reverdyjev stavek, da je podoba tem močnejša, čim bolj oddaljena predmeta povezuje, je Breton vgradil v manifest nadrealizma. Podoba je bila tudi osrednji pojem imagizma: »Po Poundovih besedah naj bi podoba v hipu ustvarila intelektualno in emocionalno celovitost (an intellectual and emotional complex) in s tem vzbudila občutek nenadne lahкотnosti, vznesenosti, sprostitev iz časovnih in prostorskih vezi.« (Stanovnik 11).

Z odnosom med notranjimi slikami oz. mentalnimi podobami in literarnimi podobami so se na prelomu iz 19. v 20. stoletje ubadali različni literarni teoretiki. Ray Frazer opozarja na Francoza Rémyja de Gourmonta, ki je ločil dve vrsti avtorjev: vizualne ali senzorne na eni strani ter idejno-emotivne na drugi strani. Idejno-emotivni avtorji ustvarjajo z idejami in čustvi, medtem ko vizualni avtorji ustvarjajo s podobami. Vizualni spomin jim zagotavlja gradivo za metaforične inovacije. Osnovna oblika vizualne domišljije je komparacija, iz nje izhaja metafora. Gourmont uporablja

»image« v dvojnem pomenu. Vizualni avtor vidi podobe v svoji glavi (kot rezultat potrpežljivega opazovanja) in jih prevaja v literaturo, v novo izmišljene metafore – tudi tem se reče podobe. Lahko pa ustvarja podobe, ki niso metafore, ampak preproste transkripcije opazovane stvarnosti.

Gourmontov »vizualni« avtor je natančen povzetek starejših pogledov na (literarno) podobo, ki naj bi izvirala iz mentalnih podob. Novo pri Gourmontu ni to, kako definira podobo, ampak to, kakšno vlogo ji pripisuje v ustvarjalnem procesu: podobe so po njegovem značilne samo za t. i. vizualne avtorje, poleg njih obstajajo tudi avtorji, ki ne ustvarjajo s pomočjo podob, ampak s pomočjo čustev in idej. Gourmont je vlogo mentalnih podob v ustvarjalnem procesu omejil, ni pa zanikal njihovega obstoja. Pomembna je tudi njegova ugotovitev o dvojnosti poimenovanja (podobe so pesnikovo gradivo in hkrati izdelek), vendar literarnih podob ni obravnaval kot nekaj, kar je neodvisno od notranjih slik. Do spoznanja, da literarne podobe niso odvisne od mentalnih, pa ni bilo več daleč.

Da bi razumeli kompleksnost vprašanja o odnosu med mentalnimi in literarnimi podobami, je treba prizadevanja literarnih znanstvenikov umestiti v širši kontekst proučevanja podob. Omenili smo že, da so filozofska spoznanja o mentalnih podobah nastala s pomočjo introspekcije, to pomeni, da so filozofi podobe obravnavali kot notranje slike, njihov izvor pa so večinoma povezovali z zaznavanjem. V 19. stoletju je introspekcija postala glavna metoda asociacionizma, osrednje psihološke smeri. Prepričanje, da so podobe glavno sredstvo za proučevanje mentalnih doživetij, so prvi napadli pripadniki t. i. würzburgske skupine. Trdili so, da mišljenje ne poteka v podobah, pač pa podobe v določenih primerih lahko ilustrirajo misli. Michel Denis pravi, da je »smrtni udarec« asociacionizmu zadal Watsonov članek »Psihologija, kot jo vidi behaviorist« iz leta 1913. »Do petdesetih let je bilo podobje praktično izključeno iz raziskovalnih trendov,« dodaja Denis (17). Dognanja psihologov so našla svoj odmev v literarni vedi in vsaj na prvi pogled sodi med take odmeve pisanje Viktorja Šklovskega.

Viktor Šklovski je v knjigi *Teorija proze* leta 1925 ostro napadel filologe, ki so trdili, da je »umetnost mišljenje v podobah« (7) – vendar ne zato, ker bi hotel zanikati, da lahko mislimo v podobah, ampak zato, da bi opozoril, da obstajajo tudi podobe, ki niso v funkciji mišljenja. Šklovski je prepričan, da je definicija umetnosti kot »mišljenja v podobah« posledica zmotnega prepričanja, da med jezikom poezije in jezikom proze ni nobene razlike. Potebnja, glavni zagovornik te definicije, je prezrl, da obstajata dve vrsti podob: podoba kot praktično sredstvo mišljenja in pesniška podoba kot sredstvo, ki podkrepi vtis. Šklovski opozarja, da so podobe obeh vrst lahko tako metonimije kot metafore. »Cilj umetnosti je, da nam da občutiti stvari, občutiti tako, da jih vidimo in ne samo ponovno spoznamo. Za to

uporablja umetnost dva postopka: potujitev stvari in kompliciranje oblike, ki naj otežita in upočasnita zaznavanje» (Šklovski 14). Čeprav Šklovski tega izrecno ne zapiše, je funkcija pesniških podob potujevanje stvari in kompliciranje oblike. Poanta njegovega napada na tezo, da je umetnost mišljenje v podobah, je, da so podobe kot sredstvo mišljenja značilne samo za prozo, ne pa za poezijo. Ali če parafraziramo: proza je mišljenje v podobah. O naravi in izvoru teh podob ne pove veliko, zlasti pa ne omenja, ali so kakor koli povezane z notranjimi slikami. Problematična zveza med mentalnimi podobami oz. notranjimi slikami in literarnimi podobami je bila veliko bolj vznemirljiva za pripadnike *new criticisma*.

I. A. Richards, avtor interakcijske teorije metafore, je v različnih knjigah izrazil svoje prepričanje, da govorne figure niso nujno povezane s podobami »kot kopijami ali dvojniki čutnih vtisov« (Richards 80). V določenih primerih vizualna slika lahko podkrepi izrečeno, toda »besede lahko tudi brez podob opravijo skoraj vse in v svojo splošno teorijo ne smemo vključevati predpostavke o nujnosti njihove prisotnosti« (prav tam). Richards je obžaloval rabo večpomenskega izraza podoba, ker lahko pomeni »vizualno sliko, odtis neke senzacije; neko misel, kateri koli dogodek v zavesti, ki nekaj predstavlja; ali pa govorno figuro, dvočlensko enoto, ki vsebuje primerjanje« (cit. iz Šutić 62).

Vrsta avtorjev *new criticisma* se je ukvarjala z interpretacijo pesniških podob, še posebej pri Shakespearu. Temeljni deli sta napisala Caroline Spurgeon in Wolfgang Clemen. Pri Spurgeonovi gre za sistematičen pregled in katalogizacijo, Clemen se bolj ukvarja z razvojem in funkcijo podob. Spurgeonova obravnava podobe kot avtobiografsko gradivo, ki pomaga spoznati avtorja, Clemen pa zanimajo specifični dramatični učinki podobja. Definicija podobe, kot jo je formulirala Spurgeonova (podobno je napisal Clemen), se glasi:

Izraz podoba uporabljam kot edino primerno besedo, s katero je mogoče zajeti vse vrste komparacij, pa tudi vse vrste skrajšanih komparacij oz. metafor. Predlagam, da besede ne razumemo samo v njenem vizualnem pomenu, ampak da z njo označujemo katero koli domišljjsko sliko ali drugo izkušnjo, ki nastane na kakršen koli način. Pesnik jo lahko pridobi ne samo s posredovanjem katerega koli čuta, ampak tudi s pomočjo razuma in čustev. V obliki komparacij in metafor v najširšem smislu jo uporablja za izražanje analogij. (Spurgeon 5)

Ta definicija vsebuje več zanimivih elementov:

- trditev, da je podoba edini primerni izraz, ki obsega vse vrste komparacij in metafor;
- poskus razširitve pojma podoba: ta ne pomeni samo nekaj vizualnega in ne nastane nujno s posredovanjem čutov, ampak lahko izvira tudi iz

razuma ali čustev. V tej, za nas najpomembnejši točki, je Spurgeonova precej nejasna: očitno je, da literarnih podob ne enači z notranjimi slikami, ki so posledica čutne zaznave, precej bolj zapleteno pa pove, da so notranje slike skupaj z »drugimi izkušnjami« gradivo, s pomočjo katerega pesnik po načelih analogije dela metafore in komparacije.

Pojem literarna podoba se vse do danes ni povsem otreseel povezovanja z notranjimi slikami. Že omenjeni leksikon *Literatura*, ki je izšel leta 1965 pri založbi Fischer, se literarnih podob v nasprotju s Spurgeonovo loteva s stališča bralca in poudarja, da se je treba »vzdržati domneve, da so jezikovne podobe nekaj vizualnega. Jezikovne podobe lahko povzročajo vizualna doživetja, posredujejo pa tudi čisto druga: čustvena in miselna doživetja« (84). Tudi Cuddonov *Dictionary of Literary Terms* iz leta 1977 trdi, da podoba »ne pomeni nujno mentalne slike«. Podobje definira kot uporabo jezika za predstavitev stvari, dejanj, čustev, misli, idej, duševnih stanj in vseh izkustev, ki izvirajo iz zaznave ali od drugje.

Iz povedanega lahko zaključimo, da se je »podoba« uveljavila kot literarni termin, ker je prišlo do metonimičnega prenosa z gradiva na izdelek: podobe oz. notranje slike so bile gradivo za metafore in komparacije, z istim izrazom pa so označevali tudi končni izdelek, torej metafore in komparacije. Ko je obveljalo, da notranje slike niso gradivo za metafore in komparacije (ali vsaj ne edino), so zagovorniki pojma literarna podoba začeli poudarjati njegovo metaforičnost. Tudi nasprotniki uporabe izraza podoba v literarni vedi (npr. Furbank), ugotavljajo, da gre pravzaprav za metaforo, in kar se jim zdi še huje: za metaforo, ki označuje metafore.

Trditev, da je izraz podoba v literarni vedi metafora, implicira, da obstaja tudi pravi, nepreneseni pomen izraza podoba. »Pravega« pomena »podob« ne moremo iskati v mentalnih podobah, vendar ne zato, ker te ne bi obstajale, ali zato, ker je njihova vloga v ustvarjalnem procesu in pri recepciji literature omejena, ampak zato, ker je sam izraz mentalna podoba metafora. Prvič, ne vključuje samo notranjih slik oz. vizualnih predstav, ampak tudi predstave, ki bi jih zaznavala druga čutila. Drugič, t. i. mentalnih podob ne gledamo tako, kot slike na steni, ampak jih »kvaziopazujemo« (prim. Sartre 20 in dalje). Ko trdimo, da mentalne podobe oz. notranje slike obstajajo, se sklicujemo na kognitivno psihologijo, ki je obnovila tradicionalno razlago, da so mentalne podobe notranje slike (seveda ne trdi, da so edini nosilec mišljenja, raziskuje pa predvsem njihovo vlogo pri spominjanju). Tudi Bachelardova fenomenologija domišljije ne dvomi o obstoju podob, vendar nasprotuje enačenju podob s spomini oz. ostanki zaznave. Njegova definicija podobe spominja na Pongsovo (podoba je stvar domišljije, izraža doživetje duše), ta izhaja iz Nietzscheja (podoba upodablja prapodobo, ki nastaja iz nezavednega duše) in jo lahko razumemo v luči

Jungovega kolektivnega nezavednega. Bachelard zanika kavzalnost odnosa med »novo poetično podoba in arhetipom, ki spi v nezavednem« (1). Po njegovem mnenju se podoba »pojavi v zavesti kot čisti proizvod srca, duše, človekove biti, razumljene v njeni aktualnosti« (Bachelard 2). Tretji argument, da je izraz mentalna podoba metafora, pa je že omenjena teza, da so mentalne podobe pravzaprav jezikovni opisi. Ali je torej edini pravi, nepreneseni pomen izraza podoba slika oz. slikarjev izdelek?

*

Etimologija besede podoba v nekaterih evropskih jezikih kaže, da je podoba prvotno pomenila izdelek kiparja ali slikarja. Angleški in francoski izraz *image* – tako kot italijanski *immagine* – izvirata iz latinske besede *imago*. *Lateinisches Etymologisches Wörterbuch* za »imago« navaja naslednje pomeni: podoba, odslikava, sanjska – senčna podoba, videz, pojav, pojava, predstava. Z *imago* so Rimljani prevajali grški besedi *eikon* in *phantasma*. Izraz *eikon* naj bi med drugim pomenil kip, sliko, včasih komparacijo, pa tudi osebni opis. *Nouveau dictionnaire étimologique et historique* navaja, da se je izraz *image* v francoščini prvič pojavil konec 11. stoletja in je pomenil kip. Leta 1175 je Chretien de Troyes tako imenoval narisani portret. *The Oxford Dictionary of English Etymology* razlaga *image* z naslednjimi besedami: umetna predstava predmeta, podobnost, kip; (optično) dvojnik 13. stol.; mentalna predstava 14. stol. V angleškem jeziku naj bi torej beseda *image* razmeroma zgodaj pomenila podobnost. *Chambers's Etimological Dictionary* postavlja podobnost celo na prvo mesto, sledijo kip, idol, umska predstava, ideja, slika v domišljiji, (optično) figura katerega koli predmeta, oblikovana s svetlobnimi žarki.

Zveza med »image« in »likeness« je gotovo zanimiva s stališča slovenskega jezika, saj besedi podoba in podobnost izhajata iz iste osnove. W. J. T. Mitchell je povezavo med »image« in »likeness« našel v biblijskem stavku: »Let us make man in our own image, after our likeness« (Genesis, 1:26). V slovenskem standardnem prevodu: »Naredimo človeka po svoji podobi, kot svojo podobnost!« Mitchell se sklicuje na Clarkov komentar Biblije iz leta 1811, ki govori o dvodelnosti tega stavka: »naredimo« se nanaša na človekovo telo, »po svoji podobi, kot svojo podobnost« pa na dušo. Človekova duša je ustvarjena po podobi Boga. Ta nima telesne podobe, zato »podoba« ne pomeni fizičnega posnemanja Boga, ampak podobnost duhovne narave. Kot ugotavlja Mitchell (521), je religiozna tradicija, ki ni bila naklonjena čaščenju podob, poudarjala duhovni, nematerialni pomen izraza podoba. Za Mosesa Maimonidesa, komentatorja Talmuda (1135–1204), je podoba (*tselem*) »pojem, zaradi katerega je stvar

določena kot substanca in zaradi katerega postane, kar je« (cit. iz Mitchell 521). Kadar »podoba« označuje fizične predmete, kot so idoli, je to posledica korupcije besede. Maimonides pravi: »Razlog, da so idoli dobili ime podobe, je dejstvo, da je to, kar se je v njih iskalo, domnevno obstajalo v njih in ne v njihovi obliki ali konfiguraciji« (prav tam). O idolatriji in podrejanju prave, duhovne podobe nepravi, materialni, je pisal tudi sv. Avguštin. Beseda podoba po tej teoriji torej prvotno ni pomenila materialne reprodukcije nečesa oz. slike, ampak abstraktno, duhovno podobnost.

Ne glede na to, kaj je »prvotni« pomen besede podoba, in ne glede na to, kaj nam izraz mentalna podoba pomeni danes, lahko zaključimo, da je bil metaforičen prenos s slik (materialne reprodukcije stvari) na mentalne podobe posledica tega, da so slednje obravnavali kot nekaj vizualnega, kot nekaj, kar lahko »opazujemo«, čeprav jih ne moremo otipati. Literarnih podob ne moremo niti »opazovati« – razen v tistih primerih, ko nam vzbujajo vizualne predstave, česar nekateri bralci baje nikoli ne doživijo. Vprašanje, ali ima vizualizacija kakršen koli vpliv na estetski užitek, je sicer zanimivo, vendar ga bomo pustili ob strani. V preteklosti so slike in literarne podobe povezovali, ker so menili, da obe umetnosti temeljita na mentalnih podobah oz. notranjih slikah, čeprav se razlikujeta po načinu izražanja. Pesnik C. Day Lewis je zato lahko zapisal, da je podoba »slika, narejena iz besed« (18). Tak metaforičen prenos s slik na literarne podobe danes ni več mogoč, obstajajo pa drugačni poskusi primerjave slik, literarnih podob in notranjih slik, ki izhajajo iz prepričanja, da slike, kljub temu da so čutno prisotne, niso »trdne, statične ali stalne v katerem koli metafizičnem pomenu; opazovalci jih ne zaznavajo na isti način – tako kot tudi sanjskih podob ne zaznavamo enako; [slike] tudi niso izključno vizualne, ampak zajemajo veččutno zaznavo in interpretacijo« (Mitchell 507). Naštete lastnosti slik so kot naročene, da upravičijo uporabo izraza literarna podoba: so *tertium comparationis*, ki omogoča metaforični prenos s slik na literarne podobe. V literarni podobi nam torej ni treba iskati metonimije (notranje slike niso nujno gradivo za podobe v literaturi), ampak lahko v njej vidimo metaforo, ki označuje tako rabo besed, ki (tako kot slike) zahteva veččutno zaznavo in interpretacijo.

LITERATURA

Aristotel. *O duši*. Ljubljana: Slovenska matica, 1993.

— — —. *Poetika*. Ljubljana: CZ, 1982.

Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses universitaires de France, 1957.

Blumenberg, Hans. »Paradigmen zu einer Metaphorologie«. *Theorie der Metapher*. Ur. Anselm Haverkamp. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.

- Cuddon, John Anthony. *Dictionary of Literary Terms*. London: Andre Deutsch, 1979.
- Dauzat, Albert in dr. *Nouveau dictionnaire étimologique et historique*. Paris: Librairie Larousse, 1968.
- Findlater, Andrew, ur. *Chambers's Etymological Dictionary*. Edinburgh: W. & R. Chambers, 1948.
- Frazer, Ray. The Origin of the Term »Image«. *English Literary History* 27 (1960).
- Friedrich, Wolf Hartmut in Killy, Walther. *Literatur*. II/1. (Das Fischer Lexikon). Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1965.
- Furbank, P. N. *Reflections on the Word "Image"*. London: Secker & Warburg, 1970.
- Gadamer, Hans Georg. *Wahrheit und Methode*. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1972 (3. izdaja).
- Kalan, Valentin. »Aristotelov magistrala o življenju in duši«. *O duši*. Aristotel. Ljubljana: Slovenska matica, 1993.
- Kluge, Friedrich. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1989.
- Le Guern, Michel. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris: Larousse, 1973.
- Lewis, C. Day. *The Poetic Image*. London: Jonathan Cape, 1953.
- Mitchell, W. J. T. »What is an Image?« *NLH* 3 (1984).
- Moreau, François. *L'image littéraire*. Paris: SEDES, 1982.
- Ocvirk, Anton. *Pesniška podoba*. Ljubljana: SAZU in DZS, 1982. (Literarni leksikon 16).
- Onions, C. T., ur. *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: UP, 1966.
- Pavlič, Darja. *Funkcije podobja v poeziji K. Koviča, D. Zajca in G. Strniše*. Maribor: Slavistično društvo, 2003.
- — —. »Pesniško podobje v poeziji Otona Župančiča, Antona Vodnika in Srečka Kosovele.« *Primerjalna književnost* 20.1 (1997): 43–62.
- Richards, I. A.: *Filozofija retorike*. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 1988.
- Sartre, Jean-Paul. *L'imaginaire*. Paris: Gallimard, 1940.
- Spurgeon, Caroline. *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge: UP, 1935, 1977 (8. ponatis).
- Stanovnik, Majda. *Angloameriške smeri v 20. stoletju*. Ljubljana: SAZU in DZS, 1980. (Literarni leksikon 8).
- Šklovski, Viktor. *Theorie der Prosa*. Frankfurt: Fischer Verlag, 1966.
- Šutić, Miloslav, ur. *Pesniška slika*. Beograd: Nolit, 1978.
- Todorov, Tzvetan. *Théories du symbole*. Paris: Édition du Seuil, 1977.
- Tye, Michel. *The Imagery Debate*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991.
- Walde, A. in Hofmann, J. B. *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1938.

Poetic, Mental, and Other Images

Keywords: literature / imagery / poetical images / mental images / perception / metaphor

A number of definitions of imagery emphasize that literary images are not necessarily of a visual nature, but can address any one of the senses. In addition, imagery in literature cannot be equated with mental images. Even the term *mental image* is not completely unambiguous; however, in general

use there is a predominant belief that mental images are some sort of internal pictures that one observes with the mind. The beginnings of theoretical studies of mental images reach at least back to Aristotle's treatise *On the Soul*. In order to explain thought, Aristotle introduced an intermediary link between perception and thinking: imagination. He defined it as the ability that leads people to say that they "see" a certain image or phantasm.

Aristotle's assertion that the soul never thinks without an image became the source of numerous disputes and efforts to prove that, in reality, thinking does not take place in images. Following Aristotle's model, philosophers have treated images as internal pictures and mainly connected their origin with perception. In recent decades, now that cognitive psychology has been focusing on images again, the thesis has been developed that mental images are ultimately linguistic descriptions rather than pictures.

Amplifying the meaning of *image* from visual perception to any sense originates in Hobbes' sensualist theory. Eighteenth-century English authors that dealt with literary studies, followed by nineteenth-century German aesthetics, accepted the term *image* into their vocabulary and used it, among other things, to denote a renewed sensual perception. They treated images that originate in perception as the material that writers use to create their works. When the idea was finally recognized that internal pictures are not material for metaphors and comparisons (or at least not the only material), advocates of the term *literary image* began emphasizing its metaphoricity. The term (*poetic*) *image* is thus not a metonymy (internal pictures are not necessarily material for images in literature), but a metaphor denoting the use of words that (like pictures) demands multi-sensory perception and interpretation.

November 2010