

Jože Udovič in moderno podobje

Darja Pavlič

Filozofska fakulteta UM, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Koroška 160, 2000 Maribor
darja.pavlic@um.si

Pesnik in prevajalec Jože Udovič (1912–1986) je v svojih esejih o poeziji poudarjal spremenjeno vlogo metafor v moderni poeziji. Članek obravnava njegove poglede na moderno podobje, primerja različne definicije absolutnih in drznih metafor, v sklepnem delu pa z analizo izbranih metafor iz Udovičeve zbirke Oglédalo sanj pokaže, v čem je njihova drznost.

Ključne besede: slovenska poezija / Udovič, Jože / literarno podobje / metafora

Uvod

Jože Udovič, letos je minilo sto let od njegovega rojstva, je svoje prve pesmi objavil pred drugo svetovno vojno, in sicer najprej v dijaških listih, nato v katoliških revijah (*Dom in svet*, *Dejanje*).* V gimnazijskih letih je odkril Rilkeja, na fakulteti Baudelaira, ki je bil izjemno pomemben za njegov pesniški razvoj (prim. Pibernik 258). Med slovenskimi pesniki mu je bil blizu Anton Vodnik, vendar ni nikoli razvil tako skrajne oblike religioznega esteticizma kot on; idejno se je nagibal k socialističnim kristjanom. Med vojno je sodeloval z OF, bil je interniran, leta 1943 pa je odšel v partizane. V njegovih medvojnih pesmih je Boris Paternu odkril znamenja »moderne slovenske lirike« (»Lirika« 301) oz. »zametke modernizma« (»Poezija« 11).

Po vojni se je starejša generacija (Vodušek, Vodnik, Kocbek; Vipotnik, Udovič) prej in bolj radikalno odvrnila od družbenega aktivizma kot mlajši pesniki (prim. Paternu, »Poezija« 12). Vodušek je pisal o eksistencialni tematiki (leta 1947 je objavil pesem »Ladja sanj«, leta 1951 »Rojstvo Adamovo«). Vodnikovi zbirki *Srebrni rog* (1948) in *Zlati kerogi* (1952) sta bili nadaljevanje njegovega predvojnega simbolizma (oz. t. i. katoliškega ekspresionizma). Kocbek je leta 1948 objavil šest pesmi s partizansko tematiko v reviji *Novi svet*, po letu 1952 pa zaradi politične osamitve ni bil zaželen avtor. Knjigo pesmi – zbirko *Groza* – je smel objaviti šele leta 1963, zato njegovo delo v javnosti ni bilo znano. Tudi Udovič je po vojni objavljaval malo (4–7 pesmi na leto), vendar iz povsem drugačnih, osebnih razlogov; domnevno zato, ker je prešel na prosti verz. Javnost je željno pričakovala njegovo prvo

* Članek je del programa P6-0024 (Literarnozgodovinske, literarnoteoretične in metodološke raziskave), ki ga financira ARRS.

knjigo, ki je pod naslovom *Ogledalo sanj* izšla leta 1961. Posamezne pesmi, v katerih je uvajal moderno metaforiko, so bile pred tem objavljene v revijah. Boris Paternu je v izčrpnih študiji »Lirika Jožeta Udoviča« že leto po izidu *Ogledala sanj* zapisal, da je pesnik »novator predvsem na področju metafore. Akcijski radij njegovih metaforičnih zvez je močno razsežen in spaja zelo oddaljena pomenska področja besednega gradiva.« (316)

Udovič se je z vlogo metafor v moderni poeziji ukvarjal tudi teoretično, v svojih priložnostnih razmišljanjih in esejih o poeziji. Poznal je Friedrichovo knjigo *Struktura moderne lirike* (v izvorniku je izšla leta 1956, v prevodu Darka Dolinarja leta 1972) in njegove ideje prenašal v slovenski prostor. Leta 1957 se je v radijski oddaji zavzel za moderno poezijo z besedami, ki zelo spominjajo na Friedrichove opredelitve:

Poezija naših dni odkriva komplicirano zavest sodobnega človeka, njegovo samoto, brezdomstvo, tesnobo, izgubljenost, njegov strah, išče v notranje ubožanega človeka, strmi v tujost sveta. Zato ni čudno, da se je v svetovni poeziji že davno uveljavil stil, ki se ne straši drznosti, ostrine, nenadnosti, paradoksa, antitez, neblagih akordov, nenavadnih tonskih načinov ... Muzikalni element se je spremenil, verz ne išče več prejšnje gladkosti, zdaj ga nosijo predvsem podobe in metafore. (*Zbrano I* 262–263)

Friedrichovo definicijo moderne metafore je izrecno omenil v eseju o Dylanu Thomasu iz leta 1965:

Metaforika tradicionalne poezije sloni na primerjavi, na analogiji med stvarjo in podobo. Moderna metafora pa vse bolj izgublja naravo primere, »odpravlja analogijo, ne izgovarja tega, kar spada skupaj, ampak združuje, kar dejansko sili narazen.« (H. Friedrich) Tako se pomika metafora proti absolutni podobi, ne raste iz primere, ampak prej iz nekega nasprotja, hiti v daljavo in tam odkriva nove, prej nevidne sorodnosti. (*Zbrano IV* 202–203)

Udovič je bil za slovenski prostor in mlajše pesnike izjemno pomemben tudi kot prevajalec moderne poezije. Leta 1947 je prevedel nekaj Lorcovih in Aragonovih pesmi, leta 1958 pa je objavil izbor Lorcovih pesmi pod naslovom *Pesem boče biti luč*, ki ga je pospremil z zelo informativno spretno besedo. V njej mdr. ugotavlja:

Lorca si prizadeva, da kolikor mogoče natančno in s kar mogoče čisto obliko izrazi doživetja in stanja svoje notranjosti. Fantazija suvereno izbira in uporablja sestavine resničnosti, jo drobi in znova sestavlja. [...] Prizadevanje nove šole, ki hoče vzbujati sugestivne učinke z metaforiko in sproščenimi ritmi, je tu še stopnjevano. Metafora postaja vse bolj samostojna in dobiva vse bolj absolutno vrednost. (*Zbrano IV* 24)

Prav ukvarjanje z Lorco je po mnenju Paternuja in drugih literarnih zgodovinarjev vplivalo na Udovičevo lastno metaforiziranje.¹ Paternu ugotavlja, da se je v *Ogledalu sanj* približal poetiki osamosvojenih pesniških podob, toda njegovo »vstopanje v nadrealizem [je bilo] zadržano in opravljeno tako, da imaginacijo osredinja simbol.« (»Poezija« 19; prim. »Problem« 389–390)

Leta 1978 je Udovič za Pibernikovo knjigo intervjujev *Med tradicijo in modernizmom* namesto odgovorov na pisna vprašanja prispeval kratek esej »Med resničnostjo in poezijo«. V njem opozarja, da skuša sodobna poezija ustvariti novo govorico »s podobami, besednimi šiframi in znamenji.« (15) Podoba v sodobni poeziji ni odvisna od izkustvene realnosti, vendar »jezik ne beži od resničnosti,« ampak hoče odkriti »skrito resničnost, ki čaka za videzom.« (16) Udovič ni zagovarjal poezije, ki se odpoveduje vsebini. Prepričan je bil, da

je danes dosti pišočių, ki ga [jezik] poskušajo uporabljati samo kot material svojih besedil, avtonomen pripomoček oblikovanja, snov za golo igro z besedami. Tak tekst se izogne vsemu, kar je doslej hotelo dati pesniško besedilo in takó zanika del samega sebe, namreč svoj pomen. Marsikateri poskus pa upošteva pri besedi celo samo njeno snovno razsežnost, njeno golo grafično telo. (17)

Udovič ni bil pristaš takih skrajnosti – zdi se, da je tudi v tem pogledu sledil Friedrichu, ki konkretne in vizualne poeziji ni več prišteval k liriki. Zbirki *Darovi* (1972) ter *Oko in senca* (1982) sta še bolj utrdili Udovičevo zavezanost sporočilnosti. Opisujeta nelep svet, na katerega lirski subjekt ne pristaja, ampak vztraja v svoji pokončnosti in iskanju duhovnih vsebin.

Udovič je v esejih o pesnikih, ki jih je sam prevedel, poudarjal neanalozkost modernih metafor in njihovo približevanje absolutni podobi, kar je bil njegov izraz za Friedrichovo absolutno metaforo; pogosto – zlasti v eseju o Celanu – je uporabil tudi oznako šifra. V slovenski literarni zgodovini se je bolj kot omenjeni pojmi uveljavil izraz drzne metafore, in sicer v pomenu, kot ga je v svoji študiji »Poezija Jožeta Udoviča« podal Boris Paternu. Ta je ugotovil, da so v poeziji Jožeta Udoviča »razmeroma pogostne tako imenovane 'drzne metafore' (H. Weinrich), katerih notranja napetost, in s tem presenečenje, temelji na sopostavljanju dveh zelo oddaljenih besed ali pomenskih enot, tako da vmesni, primerjalni ali premostitveni 'tretji člen', ki je tako značilen za logično oz. klasično metaforo, oslabi ali odpade.« (»Poezija« 15) V nadaljevanju članka bom pokazala, da je Harold Weinrich drzne metafore definiral drugače. Zanimalo me bo, ali se izraza absolutna in drzna metafora prekrivata; z analizo izbranih metafor iz Udovičevega *Ogledala sanj* pa bom skušala ugotoviti, kako uporabni so različni koncepti drznosti.

Absolutna metafora

Nekako do 18. stoletja so retorični priročniki obravnavali v glavnem metaforo, ki izhaja iz logičnih razmerij. Gre za četrti tip Aristotelove metafore ali metaforo po analogiji (npr.: metaforo večer življenja dobimo iz naslednje enačbe: življenje proti starosti je kot dan proti večeru). Za opisno poezijo narave, ki je nastajala v 18. stoletju, je značilno zavračanje tradicionalnih, logičnih metafor. Odpor se je stopnjeval v romantiki, do polnega izraza je prišel v francoskem simbolizmu in je značilen za vso moderno poezijo. Medtem ko so bile tradicionalne metafore logične, so postale moderne pesmi bolj podobne ugankam. Razlagalci, ki so se lotevali novih pesniških postopkov, so jim nadevali različna imena. Pri tem so največkrat izhajali iz primerjave z že znanim in novo imenovali z negativnimi pojmi, kot je ugotovil Hugo Friedrich. Edgar Marsch (208) opozarja na naslednje izraze, ki jih uporabljajo različni avtorji:

– Carl Otto Conrady (»Moderne Lyrik und die Tradition«): šifrirane podobe, absolutne šifre, artistična metaforika.

– Gustav René Hocke (»Über Manierismus in Tradition und Moderne«): manieristične tendence se kažejo v magični hieroglifiki; concettismo 17. stoletja zoperstavi paralogično metaforiko moderne.

– Hugo Friedrich (*Struktura moderne lirike*): ob Rimbaudevi pesmi »Le Bateau ivre« govori o tekstu kot »absolutni metafori« (82), ker »govori samo o ladji, nikdar o simboliziranem jazu« (82). V absolutni metafori je tenor zamolčan, rekonstruira ga šele interpretacija. Take metafore ne moremo razlagati po načelih analogije (s pomočjo komparacijske ali substitucijske teorije metafore). Friedrich je nov odnos med tenorjem in vehiklom poimenoval z izrazom identiteta.

– Walther Killy (*Wandlungen des lyrischen Bildes*): Historično zasnovana študija ilustrira razvoj pesniške podobe v nemški poeziji od Goetheja preko Hölderlina, Brentana, Mörikeja, Heineja in Geibla do Trakla in Benna. Goethe je zadnji predstavnik »klasične podobe«, pri Hölderlinu se že pojavijo »nerazrešljive podobe, šifre« (44), Brentano uporablja »hieroglifske šifre« (65), za Trakla pa je značilna »absolutna šifra« (119). Killyjeva študija ni teoretske narave in ne podaja definicije šifre. »Chiffrenpoesie« je »moderna oblika, ki se pojavi šele po Goetheju, ki je ljubil enotno, anahronistično gibajočo se podobo. Nasprotno pa 'Chiffrenpoesie' živi od zaporedja podob [...] in se lahko spremeni v čisto igro, lahko meri na popolno abstrakcijo« (92). Killy uporablja izraz šifra v različnih pomenskih odtenkih. Razvojno gledano se nerazumljivost šifer stopnjuje: pri Hölderlinu dobijo posamezne šifre svoj pomen »v odnosu do drugih šifer,« pomen »ne sledi zakonom predmetov, ampak zasnutku v tolmačevem duhu.« (46)

Trakla je še težje interpretirati, interpretacije pa niso »obvezujoče« (123), saj so njegove besede »razrešene realnih odnosov in smisla« (124).

– Reinhold Grimm (H. O. Burger, R. Grimm: *Evokation und Montage. Drei Beiträge zum Verständnis moderner deutscher Lyrik*): določene jezikovne pojave v poeziji Benna, Celana, Krolowa in Trakla opiše kot »samovoljnosti, temna namigovanja in zmedene kombinacije«; »pesem postane kalejdoskop hieroglifičnih šifer« (38). V študiji o Bennu (*Gottfried Benn. Die farbliche Chiffre in der Dichtung*) opisuje predvsem barvno šifro.

– Heinz Otto Burger (H. O. Burger, R. Grimm: *Evokation und Montage. Drei Beiträge zum Verständnis moderner deutscher Lyrik*): na primeru neke Celanove pesmi pojasnjuje evokativno montažo šifer.

– Beda Alleman (»Non-representational Modern German Poetry«): šifro zoperstavi simbolu, ki se nanaša na neliterarno resničnost. V šifri vidi tipično strukturo moderne poezije, dostopna je samo skozi vsakokratno sintagmatsko in pomensko analizo.

Domala vsi navedeni avtorji so se pri poimenovanju novih poetičnih postopkov izognili pojmu metafora, izjema je Hugo Friedrich, saj govori o absolutni metafori. Holger A. Pausch pravi, da izraz absolutna metafora (tudi: totalna, čista, osamosvojena) označuje ekstremno subjektiviranje podob v moderni poeziji. Izraz je po Pauschevem mnenju teoretično utemeljil Gerhard Neumann v članku »Die absolute Metapher«. Neumann razume metaforo v skladu s substitucijsko teorijo, zato govori o dualizmu med v resnici mišljenim (stvar) in v resnici rečenim (beseda, podoba). Izraz absolutna metafora je že pred Neumannom podobno definiral Hans Blumenberg, ki se je ukvarjal z vlogo metafor v spoznavnem procesu; uporabljala ga za tiste prenose, ki se jih ne da zvesti na pravi pomen ali logiko, kar pa ne pomeni, da so brez spoznavne vrednosti. Neumann je začetke absolutne metafore našel pri Mallarméju, ki je eliminiral v resnici mišljeno. Bralec v takih primerih sicer ve, da je z metaforo mišljeno nekaj drugega, toda pravi pomen ni razviden. Že v baroku se pojavlja veselje do igre in ugank, ki pa so rešljive. V primerjavi z baročno »moderna metafora ne šifrira: kot roža brez korenin plava na površini pesmi.« (195) Neumann v nadaljevanju izreče upravičen pomislek; pravi, da izraz absolutna metafora ni zelo posrečen, kajti če bi bila metafora res absolutna, potem ne bi bila več metafora. Sklepamo lahko, da Neumann razmišlja takole: metafora je prenos imena s pravega na nepravi pomen; v absolutni metafori, ki je brez pravega pomena, ne moremo govoriti o prenosu – torej tudi o metafori ne. To lahko pomeni samo dvoje: ali t. i. absolutne metafore v resnici niso metafore, ampak neko povsem novo stilno sredstvo, ali pa se jih, čeprav nimajo pravega pomena, da interpretirati kot metafore – upoštevajoč kako drugo in ne substitucijsko teorijo.

Že omenjeni avtorji, ki namesto o absolutni metafori govorijo o šifrah in hieroglifih, so predstavniki prvega stališča. Njihov argument je, da moderna poezija nima spoznavne vrednosti. Podobno razmišljajo tudi naslednji avtorji:

– Wolfgang Preisendanz ugotavlja, da je jezik izgubil semantično funkcijo in postarel. Traklove pesmi so npr. kompozicija iz čistih, nereprezentativnih jezikovnih figur. Trakl izhaja iz tradicije francoskega simbolizma, po vzoru Rimbaudeve alkemije besed umetnost stavkov nadomešča z umetnostjo besed.

– Edgar Marsch meni, da sta kategoriji vsebina in predmet neuporabni za moderno poezijo. Sprašuje se, kaj lahko opravi interpretacija pesmi, če pesem ne vsebuje izjav, ki bi se nanašale na stvarnost, ampak samo izjave o jeziku. V strukturalistični terminologiji to pomeni, da je moderna poezija samo igra označevalcev, Traklove pesmi so npr. iskanje izgubljenega označena, kot je to formuliral Guntner Keefeld.

– Richard Brinkmann meni, da interpretacija abstraktnih (nepredmetnih) pesmi ni možna, ker te pesmi nimajo pomena, ki bi se ga dalo izraziti.

Hugo Friedrich glede spoznavne funkcije moderne poezije zavzema nekakšno vmesno stališče:

Kakega Eliotovega, Persovega, Ungarettijevega teksta ni mogoče zadovoljivo razložiti iz vsebine, dasiravno imajo tudi takšni teksti svoje »vsebine« in lahko pripadajo nekemu tematskemu krogu, ki je zelo poučen za spoznavanje vsakokratnega avtorja. Toda razpon med sižejem in jezikovno-umetniško tehniko je tu znatno večji kot pri prejšnjem pesništvu. Prav v tej tehniki se skriva vrh dela in učinka. Energije skoraj v celoti silijo v stil. (Friedrich 172)

Odgovor na vprašanje, kaj (če sploh kaj) pomeni moderna poezija oz. njeno podobe, ni mogoč brez kratkega ekskurza na področje literarne hermenevtike. Keefeld se npr. zavzema za psihoanalitično hermenevtiko: po njegovem mnenju je treba predmet Traklovih jezikovnih figur iskati na področju nezavednega. Tako naj bi npr. šifra lune v Traklovi poeziji simbolizirala mater, falus itd. Ne da bi se spuščali globlje, omenimo t. i. hermenevtično diskusijo, ki je pokazala, da ne obstaja pomen teksta *an sich*, ampak vedno *für mich* – v odnosu do spoznavajočega subjekta. Sodobna pragmatika je to tezo radikalizirala, saj trdi, da tekst sam po sebi ne pomeni ničesar, smisel mu daje bralec. Glavni predstavnik te smeri je Stanley Fish, ki je v svoji drugi fazi relativizem ublažil s historicizmom: pomena ne proizvede tekst ali posamezni bralec, ampak t. i. interpretativne skupnosti. Donald Davidson, avtor pragmatične teorije metafore, razlikuje pomen in učinek metafor. Pomen metafor se po Davidsonu ne razlikuje od literalnega pomena besed, ki metaforo sestavljajo, zato je pomen metafor naj-

večkrat očitna lažnost ali absurdna resnica. Razne teorije, ki se ukvarjajo z dešifriranjem vsebine (Davidson daje prednost interakcijski), nam po njegovem mnenju govorijo o učinkih, ki jih imajo metafore na nas. Vloga avtorja je omejena na njegove namene; interpretacija, ki izhaja iz mreže verjetij, hotenj in intenc, jih lahko prepozna, ali pa tudi ne.

Davidson sicer ne govori o različnih vrstah metafor, vendar je iz njegovih formulacij razvidno, da ne priznava nikakršnih absolutnih metafor oz. šifer, ki se jih ne bi dalo interpretirati. Njegova teorija daje interpretu veliko svobode:

– Odvezuje ga naloge, da mora za vsako ceno prepoznati avtorjeve namene. Medtem ko Neumann pravi, da je absolutna metafora eliminirala v resnici mišljeno, Davidsona pravi pomen sploh ne zanima, saj s stališča bralca ta ne obstaja. Razložiti neko metaforo bi v Davidsonovem jeziku pomenilo opisati njen učinek na interpreta. Če se kljub temu nočemo odpovedati izrazu absolutna metafora, bi ga nemara kazalo uporabljati za tiste metafore, ki nimajo nikakršnega učinka na (določenega) bralca.

– Hkrati Davidsonova teorija interpretu pušča znano orodje – interakcijsko teorijo. Ta v nasprotju s substitucijsko teorijo ne operira s pravim in prenesenim pomenom. Metaforo definira kot interakcijo med dvema predmetoma, Richards ju imenuje tenor in vehikel, Weinrich pa podobojemalec in podobodajalec. Max Black je interakcijo definiral kot selektiven proces: tenor (vsebina) določa, katere lastnosti, ki jih z vehiklom (prenosnik) povezuje neka jezikovna skupnost ali pa mu jih je pripisal sam avtor (t. i. implikacijski kompleks), se bodo prenesle nanj. Podoben postopek lahko uporabimo pri interpretaciji modernih metafor, v katerih sta izražena oba člena. Razlika je v tem, da sta oba člena enakovredna, zato ne moremo govoriti o tenorju in vehiklu v tradicionalnem pomenu. Ob tradicionalnih metaforah interakcijska teorija še vedno govori o prenosu z vehikla na tenor, v modernih metaforah pa ta postopek nadomesti interakcija v pravem pomenu besede: gre za vzajemno delovanje obeh členov, soočanje dveh implikacijskih sistemov, pri čemer lahko prenos poteka v obeh smereh.² Toda tudi interakcijska teorija se ne more izogniti težavam z moderno metaforo – zanjo se začnejo takrat, ko je treba identificirati tenor in ta ni razviden niti iz širšega konteksta (npr. zbirke ali celotnega opusa). Nasvet pragmatikov bi se glasil, naj si v tem primeru tenor izmisli interpret.

Iz doslej povedanega lahko zaključimo, da to, kar je v absolutnih metaforah v resnici mišljeno, ni tako razvidno kot v tradicionalnih metaforah. Vendar to ne pomeni, da jih ne moremo interpretirati kot metafore. Namesto pravega pomena ali smisla (pragmatiki tako ali tako trdijo, da ta ne obstaja) lahko opisujemo učinek absolutnih metafor – po mnenju

pragmatikov so interpreti vseh časov počeli prav to. Pojem absolutna metafora zbuja pomisleke, kadar ga razlagamo v okviru substitucijske teorije metafore; če pa nas ne zanima samo pravi pomen metafor, lahko izraz absolutna metafora sprejmemo za označevanje tistih podob, ki se upirajo interpretaciji in je njihov učinek predvsem osuplost bralca.

Drzne metafore

Kadar je govor o drugačnosti novih ali modernih metafor v primerjavi s tradicionalnimi, večina avtorjev navaja podobne argumente kot Hugo Friedrich: »[Moderna poezija] v metafori ne zbuja nekaj podobnega nečemu danemu, marveč z njo nasilno združuje tisto, kar teži narazen.« (Friedrich 240) Kot ugotavlja Harald Weinrich (296 in dalje) je na ta način izražena misel o drznosti metafor zelo stara, sega namreč do Aristotela, ki je prvi govoril o povezovanju najbolj oddaljenih stvari. Med modernimi pesniki se je za povezovanje oddaljenih stvari med prvimi zavzel F. T. Marinetti v »Tehničnem manifestu« iz leta 1912, kjer je uvedel pojem brezžična imaginacija. Leto kasneje jo je v manifestu »Distruzione della sintasi / Imaginazione senza fili / Parole in libertà« opisal kot »absolutno svobodo podob ali analogij, ki so izražene z nepovezanimi besedami in brez sintaktičnih prevodnih žic in brez slehernih ločil« (Marinetti 73). Pierre Reverdy je v spisu z naslovom »Essai d'esthétique littéraire«, objavljenem v reviji *Nord-Sud* leta 1917, formuliral pravcati zakon: »Plus les rapports de deux réalités rapprochées seront lointaines et justes, plus l'image sera forte.« (cit. iz: Weisgerber, 739) André Breton je Reverdyjevo izjavo vključil v prvi nadrealistični manifest iz leta 1924, vendar je nadrealistična podoba v nasprotju z Reverdyjevo, za katero je značilno upravičeno povezovanje oddaljenih predmetov, povsem spontana in arbitrarna. Weinrich je zahtevo po združevanju oddaljenih predmetov takole povzel s svojimi izrazi: »Bolj kot sta podobodajalec (podoba) in podobojemalec (stvar) oddaljena drug od drugega, bolj je metafora drzna; in bolj kot je metafora drzna, boljši je pesnik.« (297) To trditev, ki sta jo po njegovem mnenju v teoriji razvila R. A. Sayce in S. Ullmann, Weinrich odločno zavrača in predlaga drugačno definicijo drznosti.

Sayce in Ullmann sta oddaljenost dveh predmetov določala s pomočjo Porfirijevega drevesa: oddaljena sta dva predmeta, ki nimata skupne nadpomenke. Weinrich dokazuje, da tovrstna oddaljenost ni pogoj za drznost metafore. Njegov argument je, da so metafore, ki povezujejo abstraktno in konkretno (torej dva nezdržljiva ali na Porfirijevem drevesu močno oddaljena predmeta), pogosto najbolj običajne, ne pa drzne. Kot primer navaja

metafore tok govora, spominski vtis in luč resnice. Kljub velikemu razmiku (Spanne) med dvema predmetoma v teh metaforah ne občutimo drznosti. Nasprotno pa pogosto delujejo drzno metafore z minimalnim razmikom med predmetoma. Weinrich kot primer drznosti navaja Celanovo metaforo črno mleko, ki se le malo razlikuje od običajne zaznave, saj je spremenjena samo barva mleka. Ta metafora (za žalost) je bolj drzna kot bi bila metafora žalostno mleko, ki povezuje abstrakten in konkreten pojem.

Weinrich trdi, da vsaka metafora vsebuje protislovje med dvema členoma (303). To protislovje je lahko omiljeno s kontekstom in takrat drznost metafore obledi. Možno je tudi nasprotno: protislovje v kontekstualno šibko determinirani metafori se okrepi, s tem se poveča drznost.³ Weinrich je že z naslovom svojega spisa poudaril, da ga zanima semantika metafor. Metaforo je definiral kot »besedo v kontekstu, s katerim je beseda determinirana tako, da izraža nekaj drugega, kot pomeni.« (311) V tej definiciji je združil substitucijski (»izraža nekaj drugega, kot pomeni«) in interakcijski pogled na metaforo (besedo »determinira kontekst«). Za interpretacijo metafore, s tem pa tudi za ugotavljanje njene drznosti, je bistvenega pomena kontekst, ki ga Weinrich razgradi na tri segmente:

– Kontekst, s katerim je determiniran predmet metafore (podobojemalec). Npr.: ko Balzac pri opisovanju Pariza uporabi metaforo stepe klesanega kamna, je iz konteksta jasno, da govori o Parizu. Uganka, ki jo zastavlja metafora, je takoj razrešena in že zato ni mogoče govoriti o drznosti.

Prvi segment konteksta, o katerem govori Weinrich, močno spominja na rekonstrukcijo zamolčanega pravega pomena, česar se loteva substitucijska teorija, kadar ima opraviti z enočlenskimi metaforami (metafora *in absentia*). V preostalih dveh segmentih se Weinrich s terminom »Bildfeld« približa kognitivnemu pogledu na metaforo.⁴ Gre za ustaljene zveze med podobojemalci in podobodajalci, kakršna je npr. primerjava ljubezni z ognjem ali boleznijo. Taka povezovanja so produkt kulture ali jezika, zato Weinrich govori tudi o »metaforičnih poljih jezika«. Ugotavlja, da obstaja razmeroma malo metaforičnih polj in da so celotni zahodni kulturi skupna ista. Zelo težko se je domisliti novega metaforičnega polja, inovativnost je po navadi omejena na variacije znotraj že znanega polja. Metaforična polja so pomembna za interpretacijo posameznih metafor. Metafora, ki je ne moremo razrešiti direktno (po načelu substitucije), nam postane bolj jasna, če rekonstruiramo njeno metaforično polje. To lahko storimo na dva načina:

– upoštevamo druge metafore, ki se pojavljajo v tekstu in tvorijo metaforično polje, v katerega lahko umestimo obravnavano metaforo;

– ali pa metaforo umestimo v metaforično polje jezika, kar pomeni, da se metaforičnega polja domisli interpret. V tem primeru pojem kontekst močno presega obravnavano literarno delo in sega na področje t. i. kulture.

Po Weinrichovem mnenju so drzne tiste metafore, ki jih kontekst (v navedenih treh segmentih) šibko determinira. T. i. razmik (Spanne) med podobojemalcem in podobodajalcem pri tem ne igra nobene vloge. Če sledimo tej definiciji, lahko absolutne metafore izenačimo z drznimi. Weinrichova definicija drznosti pomeni, da je sodba o tem, ali je neka metafora drzna, vsaj deloma prepuščena bralcu – s tem se približuje stališčem pragmatikov. Drzne metafore je podobno kot absolutne težko interpretirati, kajti zares drzna ali absolutna je tista metafora, za katero je težko (re)konstruirati podobojemalca oz. tenor. Interpretirati absolutne oz. drzne metafore pomeni najprej poiskati tenor oz. podobojemalca. Način, ki ga ponuja Weinrich, interpretira štiti pred pretirano samovoljnostjo, saj ga sili k verifikaciji njegovih izmišljij: ob predpostavki, da je vsaka metafora del nekega metaforičnega polja, se mora interpret najprej vprašati, ali je tako polje razvidno iz obravnavanega teksta (ali avtorjevega opusa). Če ni, mu preostane samo to, da ga poišče v širšem kulturnem kontekstu ali pa se odpove interpretaciji.

Metafore v *Ogledalu sanj*: nekaj primerov

Knjiga *Ogledalo sanj* je sestavljena zelo pretehtano; v njeni ciklični zgradbi, ki jo je pesnik razložil v intervjuju za časopis *Delo* (gl. *Zbrano I* 274–275), je čutiti vpliv Baudelairove knjige *Rože zla*. Tako kot Baudelaire je tudi Udovič napisal uvodno pesem, v kateri napove vsebino zbirke. Baudelairova pesem po zgledu renesančnih pesniških zbirk nagovarja bralca, vendar ne gre za prijazno vabilo k branju, ampak za provokativno prepričevanje, da je najhujši izmed vseh grehov dolgčas, kar naj bi bralca zbudilo iz otopenosti. Udovičeva pesem govori o neznanih deželah v človekovi notranjosti, ki naj jih odkrije poezija. Sledi dvanajst ciklov, v katerih so na poetičen način predstavljeni temeljni bivanjski problemi sodobnega človeka. Osnovna ideja zbirke je, kot je razvidno že iz uvodne pesmi, romantična: svet je nelep, zato se človek umakne vase, išče nove svetove v sebi in se potrjuje s svojo ustvarjalnostjo. V Baudelairovih *Rožah zla* je glavna ideja bolj zaostrena, sporočilo pa pesimistično, kajti človek je ujet v materialni svet in ideal, h kateremu teži njegov duh, ni dosegljiv.

Medtem ko Udovič ni uporabljal absolutnih metafor, so za njegovo *Ogledalo sanj* značilne genitivne metafore, h katerim spada tudi naslovna sintagma. V intervjuju za časopis *Delo* je pesnik takole razložil besedo sanje iz naslova svoje knjige:

Sanje tu ne pomenijo odmika od resničnosti človeka in od resničnosti sveta; nasprotno, beseda mi je sinonim za ustvarjajočo domišljijo, ki je ena najdragocenejših človekovih zmožnosti, za tisto stanje, ki je v njem notranjost zelo budna in

neprenehoma snujoča. Sanje so torej sinonim za pesniško ustvarjanje, ki poraja pesniške organizme in pesniške podobe, te pa nekake osebne osvetlitve sveta, so nekako posebno pesniško spoznavanje. V njih se družita zunanji svet in notranja realnost v nove podobe in ustvarjata nov smisel. (*Zbrano I 274*)

Udovič se v tej razlagi ni dotaknil dejstva, da je za naslov svoje zbirke izbral samostalniško metaforo, v kateri je drugi člen postavljen v roditeljski. Genitivne metafore običajno razlagamo tako, da jih poskušamo razvezati v identifikacijsko metaforo (sanje so ogledalo) ali v besedno zvezo, ki vsebuje glagol imeti (sanje imajo ogledalo). V obravnavanem primeru lahko uporabimo oba načina. Iz prvega izhaja enačenje sanj oz. domišljije z ogledalom; razmik med abstraktnim in konkretnim pojmom je sicer velik, vendar metafora ne deluje drzno, ker je podobnost med njenima členoma prepoznavna – funkcija obeh je, da zrcalita stvarnost. Če sledimo drugemu načinu razlage, lahko ugotovimo, da je ogledalo nadomeščujoča beseda za nekaj, v čemer se kažejo sanje oz. pesniško ustvarjanje. Sklepamo lahko po analogiji: tako kot se stvarnost kaže v ogledalu, se sanje oz. domišljija kažejo v poeziji; nadomeščena beseda je torej poezija. Tako razložena besedna zveza ogledalo sanj je zgleden primer Aristotelove metafore po analogiji. Med drzne metafore je ne moremo šteti ne samo zaradi logično prepoznavne podobnosti, ampak zlasti zato, ker jo lahko umestimo v kontekst že obstoječega metaforičnega polja književnost je ogledalo.

V *Ogledalu sanj* so genitivne metafore, ki jih je mogoče razložiti kot metafore po analogiji, razmeroma redke. Primer take metafore najdemo v pesmi »Mala nočna glasba«: »Zvezde, črički neba, / so pele na travniku noči« (*Zbrano I 77*). V prvem verzu so uporabljeni trije členi iz enačbe nebo proti zvezdam je kot travnik proti čričkom. Zvezde so črički neba zaradi podobnosti, na katero običajno ne pomislimo, saj je pesnik izenačil vizualno in slušno zaznavo: tako kot na travniku po glasnosti izstopajo črički, na nočnem nebu po svetlosti izstopajo zvezde. Razmik med zvezdami in črički je sicer velik (neživo je izenačeno z živim), toda podobnost je logično prepoznavna in metafora je kontekstualno močno določena (podobojemalec je imenovan). Kljub argumentom, ki ne govorijo v prid drznosti, metafora učinkuje drzno, in sicer zaradi stapljanja čutov. Sinestetičnost je dodatno okrepljena s posebitvijo zvezde so pele.⁵ Genitivna metafora v drugem verzu izenačuje travnik z nočjo; razmik je tudi v tem primeru velik, podobnost ni vnaprej znana, toda ker je utemeljena s kontekstom (če so zvezde črički, potem je mogoče izenačiti njihovi prebivališči), metafora ne učinkuje tako drzno kot prva.

Drug primer metafore po analogiji je iz pesmi »Praznik«: »Velika trepalnica neba, / gozd na grebenu, / že zakriva vročo zenico.« (*Zbrano I 79*) Tudi v tem primeru je metafora gozd je trepalnica neba izpeljana iz aristotelovske enačbe: nebo proti gozdu je kot oko proti trepalnici, pri

čemer je izpostavljena podobnost dveh vizualnih zaznav. Čeprav ne gre za stapljanje čutov, metafora učinkuje drzno, saj gozda običajno ne enačimo s trepalnico. Z upoštevanjem prvih verzov zlahka poiščemo tenor za vročo zenico in ugotovimo, da gozd na grebenu zakriva sonce. Z metaforo vroča zenica (je sonce) je Udovič ustvaril različico znane metafore sonce je oko neba; prav navezava na to metaforo omili drznost metafore gozd je trepalnica neba.

Genitivne metafore, ki jih je mogoče razvezati v identifikacijske, so v *Ogledalu sanj* veliko pogostejše od metafor po analogiji.⁶ Med prvimi prevladujejo metaforične zveze konkretnih in abstraktnih pojmov, kakršni sta npr. orhideja začudenja (68) in ptice želja (66). V obeh primerih je razmik med besedama velik, toda medtem ko je prva metafora drzna, ker ustvarja podobnost, je bila druga že tolikokrat uporabljena, da nima takega učinka. Udovič je drznost svojih metafor pogosto omilil tako, da je uporabil več besed iz pomenskega polja vehikla. Tak primer je pesem z naslovom »Leopard luči«. Drznost naslovne metafore ni posledica velikega razmika med obema členoma, ampak prej neopažene podobnosti, ki je v pesmi utemeljena z razpredeno metaforo:

In planil je leopard luči,
gibek in vroč,
z lisami sonca na telesu,
in mi skočil v prsi. (83)

V pomensko polje leoparda spadajo leksemi: planil je, gibek, lise, telo, skočil je; v pomensko polje luči pa leksema vroč in sonce. Podobnost med lučjo in leopardom ni vnaprej znana, ampak je ustvarjena z metaforo, ki luči pripisuje lastnosti leoparda. Metafora je v neposrednem kontekstu pesmi motivirana tudi z metaforo zloželjni ptič (za mračno razpoloženje), s katerim se v prsih spopade leopard luči. Z omembo boja med ptičem in leopardom so luči pripisana dodatne konotacije, namreč leopardova bojevitost, napadalnost, pogum ... Te lastnosti zlahka umestimo v mitološki kontekst, v katerem poteka vojna med svetlobo in temo. V obravnavani pesmi je luč metafora za pozitivno, optimistično razpoloženje, seveda pa bi interpretacija lahko upoštevala tudi simbolne pomene luči.

V »Opombah k tekstu«, kjer je pojasnil nekaj metafor iz zbirke *Pesem boče biti luč*, je Udovič zapisal misel, ki ne označuje samo Lorcove, ampak tudi njegovo lastno poezijo: »Ta poezija ljubi skoke z ene ravnine na drugo, kolikor mogoče različno, od drobnega predmeta v neznano širjavo, iz daljave do na videz nepomembne podrobnosti, iz konkretnosti v abstraktnost, iz abstraktnosti v konkretnost. Svoj smisel rajši zabriše, kakor da bi ga preglasno razodela.« (*Zbrano IV* 34) Preskoki z ene ravni na drugo

so značilni za genitivne in druge metafore, pa tudi za kompozicijo pesmi, kakršna je »Pastir«:

Pastir

Dan je bil
cvetoča lipa.

Sapa leži v travi,
pijana
medene rose.

Konj se pase
po nebu.

Pastir, ogrnjen
v krzno oblaka,
ga žene domov.

Otrok
se zlekne v mah.

Grm ga pokrije
z jagodno vonjavo.

Roke so mu sanjajoče gnezdo
za vračajoče se
čmrlje večera. (*Zbrano I 82*)

Sintaktično je vsaka kitica zaključena enota, povezovalni člen zadnjih treh pa je otrok. Na motivni ravni so preskoki na prvi pogled veliki (dan – sapa – konj – pastir – otrok), toda ob pozornejšem branju se izkaže, da so posamezne podobe med sabo povezane, kajti vse nakazujejo, kako se dan izteka. Poudarjene so čutne zaznave, pri čemer prihaja do stapljanja čutov (dan je bil cvetoča lipa; pokrije z jagodno vonjavo; čmrlji večera), poosebitev (sapa leži, je pijana; grm ga pokrije) in pretiravanj (konj se pase po nebu). Verzni prestop močno okrepi presenečenje v tretji kitici, ki se začne z običajno zaznavo: »Konj se pase,« konča pa z nepričakovanim krajem. Metaforična je celotna izjava, saj nakazuje občutek opazovalca, da je nebo zelo nizko. Bližina neba je poudarjena tudi z genitivno metaforo krzno oblaka. Oblak ni izenačen s krznom zaradi njunih običajnih lastnosti, ampak zato, ker se oba dotikata pastirja. Medtem ko bi posamezne metafore, iztrgane iz konteksta, učinkovale zelo drzno, je ta učinek v kontekstu pesmi omiljen.

Analiza izbranih primerov iz zbirke *Ogledalo sanj* nas je pripeljala do sklepa, da je za presojo o drznosti metafor med vsemi obravnavanimi kriteriji najbolj uporabno merilo vpetosti metafore v kontekst. Poleg absolutnih metafor (ki pa jih Udovič ni uporabljal) najbolj drzno učinkujejo metafore, s katerimi pesniki ustvarjajo nove, presenetljive, prej neopažene zveze med pojavi, zaradi česar jih ni mogoče zlahka uvrstiti v metaforična polja jezika. Podrobnejša analiza Udovičevih metafor bi potrdila, da je med njimi veliko drznih tudi po tem kriteriju, ne samo po kriteriju oddaljenosti.

OPOMBE

¹ Paternujeva ugotovitev, da je »na Udovičevo metaforo, tako na njeno strukturo kot na njeno besedno gradivo in na sporočanje skozi predmete, močno vplival F. G. Lorca« (»Lirika« 317), je odmevala v kasnejših zapisih. Janko Kos je poleg Lorce omenil tudi druge pesnike: »Ob to [novoromantično] jedro so se od srede petdesetih let naprej začele nanašati estetsko-oblikovne sestavine modernizma, ki so Udoviču prihajale zlasti iz Garcíe Lorce, D. Thomasa in drugih avtorjev [...]« (Kos 348)

² Friedrich govori o »tehnikih prelivanja«, ki sicer spominja na metaforični postopek zaradi sopostavljanja dveh predmetnih območij, vendar s to tehniko ne nastajajo prave metafore ali komparacije. Pri tehniki prelivanja gre za »popolno prežemanje« dveh predmetnih območij: »Primerjanje, ki je mogoče v metafori, se je umaknilo absolutnemu izenačenju.« (Friedrich, 240)

³ Weinrich sicer ne omenja več metafore črno mleko, toda sklepamo lahko, da jo občutimo kot bolj drzno, ker je kontekstualno šibkeje determinirana kakor metafora žalostno mleko – zamolčan je namreč njen podobojemalec.

⁴ Na sorodnost med Weinrichovo in kasnejšo kognitivno teorijo metafore je pri nas opozorila Jožica Čeh.

⁵ Udovič je večkrat komentiral sinestetičnost moderne poezije. Njeno vlogo je povezoval z odkrivanjem nove resničnosti, kot npr. v izjavi o Lorcovi prvi pesniški zbirki: »Vidimo, da že dobro ve, kako je mogoče v kratkih, strnjenih verzih z drznim spajanjem čutnih zaznav odkrivati novo resničnost.« (*Zbrano IV* 23)

⁶ Veliko genitivnih metafor je izpisal Boris Paternu v opombi k eseju »Lirika Jožeta Udoviča« (*Zbrano I* 316).

LITERATURA

Black, Max. »Metafora...« »Še o metafori«. *Kaj je metafora?* Prev. in ur. Božidar Kante. Ljubljana: Krtina, 1998. 91–137.

Blumenberg, Hans. »Paradigmen zu einer Metaphorologie«. *Theorie der Metapher*. Ur. Anselm Haverkamp. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983. 285–315.

Brinkmann, Richard. »'Abstrakte' Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit symbolischer Aussage«. *Der deutsche Expressionismus*. Ur. Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970. (2. izdaja). 88–114.

Čeh, Jožica. »Pogledi na metaforo«. *Jezik in slovnost* 50.3-4 (2005): 75–86.

Davidson, Donald. »Kaj pomenijo metafore«. *Kaj je metafora?* Prev. in ur. Božidar Kante. Ljubljana: Krtina, 1998. 191–210.

- Friedrich, Hugo. *Struktura moderne lirike*. Prev. Darko Dolinar. Ljubljana: CZ, 1972.
- Keeefeld, Guntner. »Ein Zeichen, deutungslos«. *Freiburger literarische psychologische Gespräche* 5 (1986).
- Killy, Walther. *Wandlungen des lyrischen Bildes*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1956.
- Kos, Janko. *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.
- Marinetti, F. T. *Teoria e invenzione futurista*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1983.
- Marsch, Edgar. »Die lyrische Chiffre«. *Sprachkunst* 1 (1970): 207–240.
- Neumann, Gerhard. »Die 'absolute Metapher'. Ein Abgrenzungsversuch Am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans«. *Poetica* 3 (1970): 188–225.
- Paternu, Boris. »Lirika Jožeta Udoviča«. *Zbrano delo I. Jože Udovič*. Ur. France Pibernik. Ljubljana: DZS, 1999. 299–320.
- — —. »Poezija Jožeta Udoviča«. *Jože Udovič*. Ur. Aleš Berger. Ljubljana: Nova revija, 1997. (Zbirka Interpretacije). 7–43.
- — —. »Problem nadrealizma v sodobni slovenski liriki«. *Slavistična revija* 20.4 (1972): 377–406.
- Pausch, Holger A. »Zur Kommunikativität in modernen lyrischen Texten«. *Kommunikative Metaphorik. Die Funktion des literarischen Bildes in der deutschen Literatur von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*. Ur. Holger A. Pausch. Bonn: Bouvier, 1976. 141–153.
- Pibernik, France. »Opombe«. *Zbrano delo I. Jože Udovič*. Ur. France Pibernik. Ljubljana: DZS, 1999.
- Preisendanz, Wolfgang. »Auflösung und Verdinglichung in den Gedichten Georg Trakls«. *Immanente Ästhetik*. Ur. Wolfgang Iser. München: Wilhelm Fink Verlag, 1966. (Poetik und Hermeneutik II). 227–261.
- Richards, A. A. *Filozofija retorike*. Prev. Aleksandar I. Spasić. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 1988.
- Udovič, Jože. »Med resničnostjo in vizijo«. *Med tradicijo in modernizmom*. Ur. France Pibernik. Ljubljana: Slovenska matica, 1978. 14–17.
- — —. *Zbrano delo I*. Ur. France Pibernik. Ljubljana: DZS, 1999.
- — —. *Zbrano delo IV*. Ur. France Pibernik. Maribor: Litera, 2002.
- Weinrich, Harald. »Semantik der kühnen Metapher«. *Theorie der Metapher*. Ur. Anselm Haverkamp. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983. 316–339.
- Weisgerber, Jean, ur. *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle. I Histoire*. Budapest: Akademiai Kiado, 1984.

Jože Udovič and Modern Imagery

Keywords: Slovenian poetry / Udovič, Jože / literary images / metaphor

In the poetry of Jože Udovič (1912–1986), metaphors are the means through which new reality and the poem's rhythm are created. Udovič discussed the role of metaphors in his reflections on modern poetry and his essays on the works of poets he had himself translated (Lorca, Perse, Thomas, and Celan). He emphasized the non-analogy of modern metaphors and their approximation to the absolute image, which was how he

referred to Friedrich's "absolute metaphor"; moreover—especially in the essay on Celan—he also often used the term "code." In Slovenian literary history, the term "conceits" has become more common than these terms, referring to metaphors that connect remote words.

Hans Blumenberg, who studied the role of metaphors in the cognitive process, applied the expression "absolute metaphor" to those transfers of meaning that cannot be associated with real sense or logic. The term "absolute metaphor" raises doubts when it is interpreted as part of the substitution theory of metaphor because this theory deals with the reconstruction of real meaning or sense; however, if one is not interested in the real sense of metaphors, the term "absolute metaphor" can be adopted for denoting those images that resist interpretation and whose main effect is to surprise the reader.

According to Harold Weinrich, conceits are those metaphors that can be only weakly determined by the context. In this, the "gap" (Germ. *Spanne*) between the tenor and the vehicle does not play any role. Conceits in which the tenor (Germ. *Bildempfänger*) is not evident from the context can be equated with absolute metaphors.

An analysis of selected examples from the collection *Ogledalo sanj* (The Mirror of Dreams) showed that the criterion of the metaphor's integration in the context is the most useful for evaluating the conceitedness of metaphors. In addition to absolute metaphors (which, however, Udovič did not use), metaphors that have the most conceited effect are those that poets use to create new, surprising, and previously unnoticed connections between phenomena. An example of this is Udovič's metaphor "the stars are the crickets of the sky."