

ВИЗУЕЛНЕ МАНИФЕСТАЦИЈЕ ПОЈМОВНЕ МЕТАФОРЕ И МЕТОНИМИЈЕ У СТРИПУ¹

Сажетак: Полазећи од досадашњих сазнања из области когнитивне лингвистике, првенствено заснованих на Теорији појмовне метафоре (Lakoff & Johnson 1980), овај рад се ослања на Форсвилова проучавања мултимодалних метафора (Forceville, 2005, 2009, 2011) и приказује модалитете исказивања метафоричног садржаја у једном од облика визуелне комуникације – стрипу. Имајући за главни циљ да покажу како визуелне манифестације појмовне метафоре и метонимије нису само дословни преводи њихових језичких пандана, аутори се у раду баве проучавањем различитих врста графичких приказа, од визуелне метафоре и метонимије до сликовних руна и пиктограма. С обзиром на то да се у великој већини претходних истраживања везаних за појмовне метафоре радило искључиво о њиховом језичком модалитету, потврђивање претпоставке о једнакости између визуелног и језичког модалитета допринело би тврдњи да метафоре заиста постоје и функционишу на концептуалном нивоу.

Кључне речи: когнитивна лингвистика, појмовна метафора, визуелна метафора, метонимија, стрип

1. Увод

Упркос чињеници да је дуго након зачетка когнитивне теорије у лингвистици, почетком осамдесетих година прошлог века, проучавање појмовне метафоре и метонимије било скоро искључиво резервисано за њихове вербалне манифестације, са тек спорадичним излетима у визуелни домен, истраживања везана за сликовне приказе појмовних метафора и метонимија напоскон узимају маха у првој деценији 21. века. Овако мали број радова на тему метафоре и метонимије у визуелном медијуму у претходном периоду крајње је зачуђујућ, имајући у виду важност (по некима и примарност)

¹ Рад је урађен у оквиру пројекта 179013: *Одрживост идентитета Срба и националних мањина у пограничним општинама источне и југоисточне Србије*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

вида и простора у процесу концептуализације. Неки аутори тако констатују да визуелна когниција има кључну улогу у процесу концептуализације (нпр. Arnheim, 1969; Sweetser, 1990), док постоје и они који тврде да много већа заслуга припада просторним односима (нпр. Jackendoff, 1987; Mandler, 2006, 2008; Munnich, Landau & Doshier, 2001). Било како било, у свету анализа вршених уз помоћ апарата појмовне метафоре и метонимије, визуелне метафоре и метонимије биле су неправедно занемарене. Иако и даље релативно малобројни у односу на ауторе који се баве метафором и метонимијом са становишта језика, когнитивни лингвисти и теоретичари визуелних комуникација почињу да се у све већем броју баве питањима везаним за њихове визуелне манифестације у разним областима, попут филма, стрипа, рекламе и другим. Све се више пажње посвећује начинима помоћу којих се појмовне метафоре и метонимије визуелизују у различитим медијима, као и тврдњи да њихови визуелни изрази заузимају равноправну позицију у односу на далеко подробније проучене вербалне метафоре и метонимије, те да оне нису само пуки преводи тих језичких конструкција у свет визуелне комуникације.

Покушаћемо да у овом раду потврдимо раније изнесене претпоставке, и да на примеру визуелних метафора и метонимија, сликовних руна и пиктограма покажемо како су те визуелне манифестације подједнако значајне за даље изучавање и подржавање основних принципа теорије појмовне метафоре и метонимије. У првом делу рада дајемо кратак теоријски преглед концепата појмовне метафоре и метонимије, а затим следе два теоријско-практична дела, у којима ћемо покушати да дефинишемо и примерима илуструјемо визуелну метафору и метонимију, у другом, и сликовне руне и пиктограме, у трећем делу. Рад завршавамо закључним разматрањима у којима ћемо, између осталог, дати предлоге за даља истраживања.

2. Теорија појмовне метафоре и метонимије

Метафора је у оквирима когнитивнолингвистичког приступа први пут интегрално размотрена у делу Џорџа Лејкофа (Lakoff) и Марка Џонсона (Johnson) *Метафоре помоћу којих живимо* из 1980. године. Иако се од тада о метафори са когнитивног аспекта расправљало у небројено много публикација (најзначајније у: Gibbs, 1994; Johnson, 1987; Kövecses, 2002; Lakoff, 1987; Lakoff & Turner, 1989; Lakoff & Johnson, 1999; итд.), полазну основу за сваку дискусију на дату тему и даље представља поменути књига, па ћемо се и ми овде послужити њоме да у кратким цртама дефинишемо метафору са когнитивистичке позиције. Аутори (Lakoff & Johnson, 1980: 3) излажу своју основну идеју да метафора не припада само књижевном или неубичајеном језику, као и да не представља само карактеристику језика, већ да у ствари прожима свакодневни живот како у језику тако и у мишљењу и делању. По њима је наш појмовни систем, који користимо када размишљамо и поступамо, по својој

природи управо метафоричан. Будући да су појмови који управљају нашим мишљењем питање интелекта, с једне, али и најпростијих ствари везаних за наше свакодневно функционисање, с друге стране, наш појмовни систем игра централну улогу у дефинисању стварности, тј. структурисању онога што перципирамо, те начина на који се сналазимо у свету и односимо према другим људима. Ако претпоставимо да је такав појмовни систем по природи метафоричан, онда су и наше мисли, искуства и све оно што чинимо у основи питање метафоре, а отуда и назив *појмовна метафора*.

Лејкоф и Џонсон (1980: 4) користе појам РАСПРАВА и појмовну метафору РАСПРАВА ЈЕ РАТ како би приближније показали метафоричност једног појма и начин на који он структурише свакодневне активности. Оно што је овде важно нагласити је то да се веза између расправе и рата не огледа само у начину на који говоримо о расправи, већ и у томе што ми заиста добијамо или губимо расправе, на свог саговорника гледамо као на противника, нападамо туђу и бранимо своју позицију, планирамо потезе и правимо тактике. Тако је, заправо, иако нема никакве физичке борбе, вербални дуел који се води током расправе делимично структурисан појмом рата, па можемо рећи да је метафора РАСПРАВА ЈЕ РАТ она помоћу које живимо у овој култури јер структурише наше деловање при расправљању. Овде се не ради о томе да расправа представља неку подврсту рата, расправа и рат су свакако различите ствари, али нам метафоре помажу да структуришемо и разговарамо о једној ствари користећи се другом, односно, како Лејкоф и Џонсон (1980: 5) тврде: „суштина метафоре је разумевање и доживљај једне ствари помоћу неке друге“. Како би подробније објаснио механизам функционисања појмовне метафоре, Лејкоф касније уводи термине *изворни* и *циљни домен*, као и *пресликавање* (Lakoff, 1987: 276). Он указује на то да свака метафора поседује изворни и циљни домен, те да се карактерише пресликавањем са изворног на циљни домен. Да бисмо уопште показали да је једна метафора, како Лејкоф каже, *природна*, тј. „мотивисана структуром нашег искуства“, морамо да се позабавимо питањима везаним за то шта одређује избор добро структурисаног изворног домена, његово упаривање са циљним доменом, као и детаље пресликавања са изворног на циљни домен. На примеру метафоре *ВИШЕ ЈЕ ГОРЕ; МАЊЕ ЈЕ ДОЛЕ* као изворни домен имамо *ВЕРТИКАЛНОСТ*, док је циљни домен *КОЛИЧИНА*. Лејкоф на наведена питања одговара на следећи начин:

- „1. Како би функционисао као изворни домен метафоре, неки домен мора бити разумљив независно од метафоре. *ВЕРТИКАЛНОСТ* је директно разумљива, јер схема *ГОРЕ-ДОЛЕ* структурише наше целокупно функционисање у односу на силу гравитације. (...)
2. *ВЕРТИКАЛНОСТ* служи као одговарајући изворни домен за разумевање количине услед уобичајене корелације између *ВЕРТИКАЛНОСТИ* и *КОЛИЧИНЕ* у нашем искуству.
3. Детаљи пресликавања су мотивисани детаљима наведене структурне корелације. Сваки детаљ метафоре је мотивисан нашим физичким функционисањем“ (Lakoff, 1987: 276–277).

На основу овога можемо да закључимо да су изворни домени и метафоричко пресликавање утемељени у нашем телесном искуству (Тасић и Стаменковић, 2012: 236). Наиме, већ поменута схема ГОРЕ-ДОЛЕ је само једна од тзв. *сликовних схема* за које Марк Џонсон (1987) тврди да представљају одређене структуре које се понављају унутар наших когнитивних процеса и на основу којих повезујемо нова искуства са већ постојећим. Како се сликовне схеме управо помоћу метафора пројектују у области нефизичког и непросторног, тако можемо рећи да су и саме појмовне метафоре утемељене у телесном искуству, што је још једна од њихових најважнијих карактеристика.

Слично метафори, и метонимија се по први пут у когнитивнолингвистичкој литератури јавља у наведеном утицајном делу Лејкофа и Џонсона из 1980. године. Разматрајући метафору, аутори су увидели да се значајан део њихових идеја може с правом применити и на метонимију, те да и она првенствено представља питање мишљења и разумевања, а тек затим језика (1980: 35–40). Метонимија у језику, иначе, представља „употребу назива једног ентитета да се означи други ентитет који је са њим у некој логичкој вези“ (Расулић, 2010: 51). Стандардни примери метонимије као стилске фигуре јесу *Перо је моћније од мача* или *Устала је кука и мотика*, или случајеви у којима се назив места односи на његове становнике попут *Рим слави победу*, или где се назив посуде односи на садржај те посуде попут *Попио је три чаше* и друго (Simeon, 1969 према Расулић, 2010: 51). С тиме у виду, Лејкоф и Џонсон (1980: 37–39) покушавају да покажу како метонимија није само троп, већ значајан појмовни механизам који нам омогућава и да говоримо о једном ентитету служећи се неким другим који је на неки начин повезан са њим, али и да помоћу њега расуђујемо и доносимо закључке. Као илустрацију, они наводе појмовну метонимију ЛИЦЕ ЗА ОСОБУ (*Она је само лепо лице, Овде су нам потребна нова лица*), у којој лице као део особе означава целу особу. Аутори закључују да је наша традиција портрета, било у сликарству или фотографији, заснована на овој метонимији која активно функционише у нашој култури, и усмерава нас ка томе да на основу лица, а не става или покрета, добијамо основне информације о некој особи. Метонимија није насумична појава, већ искуствено укорешено оруђе нашег система концептуализације.

Међутим, иако Лејкоф и Џонсон с правом констатују да је „метафора првенствено питање мисли и дела, а тек деривацијски питање језика“ (1980: 153), што се свакако може рећи и за метонимију, многи аутори верују да појмовна метафора и метонимија ни у којем случају нису ограничене само на језик, већ да се могу уочити и у другим начинима изражавања. Како Чарлс Форсвил (Forceville) и Едуардо Уриос-Апариси (Urios-Aparisi) примећују, у томе заправо и лежи кључ успеха целокупне теорије појмовне метафоре, јер „уколико истраживање невербалних и не чисто вербалних метафора не доведе до значајних резултата, самим тим се угрожава и читава Лејкофова и Џонсонова претпоставка да ми размишљамо метафорично“ (Forceville & Urios-Aparisi, 2009: 4). У прилог томе иде и залагање Бунегру (Bounegru) и

Форсвила (2011: 209–210, 224) за даљим проучавањем појмовне метафоре које ће неминовно морати да се пренесе са чисто вербалног дискурса на сликовни и мултимодални дискурс, с надом да неће доћи до евентуалног потврђивања претпоставке да сликовне и мултимодалне метафоре нису ништа више до изведених вербалних метафора, чиме би основна идеја когнитивне теорије да ми „живимо помоћу метафора“ пала у воду.

У даљем тексту рада покушаћемо да примерима из „девете уметности“ покажемо како метафора и метонимија заиста делују првенствено на појмовном нивоу, а да су њихове језичке и визуелне манифестације једнаки, а не једни другима подређени изрази. Како бисмо успели у нашој намери, користићемо примере из новинског и уметничког стрипа, те у првом наредном поглављу разматрамо појмове визуелне метафоре и метонимије, а у следећем сликовних руна и пиктограма.

3. Визуелна метафора и метонимија

У овом поглављу имамо задатак да поставимо теоријски оквир за проучавање визуелне метафоре и метонимије, па ћемо се стога послужити Форсвиловим моделом визуелне метафоре, која је и иначе детаљније проучавана од метонимије. У последњих петнаестак година долази до појаве изузетно занимљивих радова на тему визуелних или сликовних метафора, понајвише у домену стрипа и рекламе, с јасном намером да се допринесе проучавању другачијих облика изражавања метафора и докаже, или побие, теорија појмовне метафоре (Abbot & Forceville, 2011; Bounegru & Forceville, 2011; Eerden, 2009; El Refaie, 2003; Forceville, 1996; 2005; Shinohara & Matsunaka, 2009). Покушавајући да дође до задовољавајуће дефиниције, како је он назива, сликовне метафоре (*pictorial metaphor*), Форсвил (1996: 64–65) наводи четири критеријума која морамо узети у разматрање при једном таквом покушају:

1. Да бисмо неки сликовни приказ могли да назовемо метафоричним, његово „буквално“ тумачење мора да доведе до појаве одређене аномалије која би представљала намерно кршење норме пре него грешку, тј. такво тумачење не би могло да пружи пун значењски потенцијал саме слике;
2. У сваком би моделу сликовне метафоре морао да буде наглашено да ли се ради о метафори у ширем или ужем смислу. С обзиром на то да се реч „метафора“ користи и у ширем смислу, у којем је мање или више једнака термину „троп“, препоручљиво је ограничити се на „сликовне метафоре“ у ужем смислу;
3. Важно је напоменути да метафора има два јасно одвојена иреверзибилна термина, примарни предмет или основну идеју (*tenor*) и секундарни предмет или преносно средство (*vehicle*), помоћу којих се одлике секундарног предмета пресликавају на примарни, без могућности пресликавања у обрнутом смеру;
4. Како бисмо одредили примарни и секундарни предмет метафоре и протумачили саму метафору, неопходно је узети у разматрање разне контекстуалне нивое, који су једним делом унутартекстуални, а другим вантекстуални.

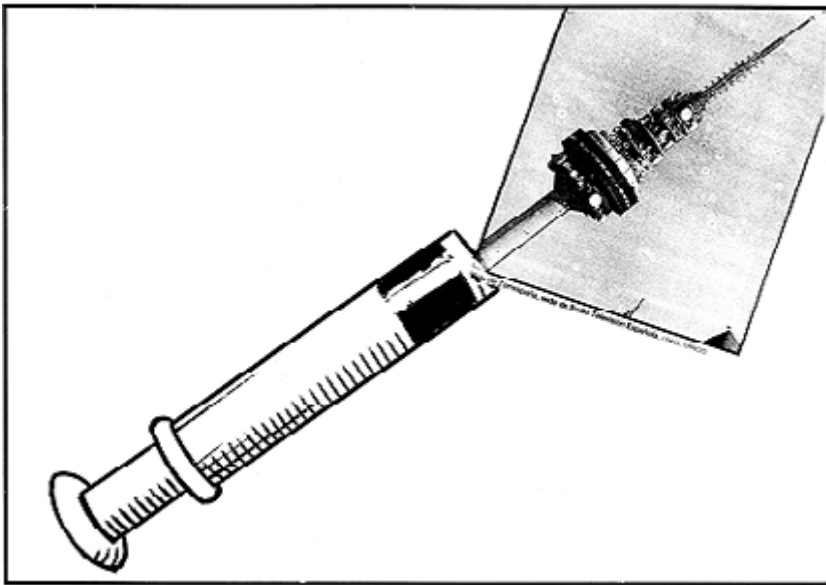
Надовезујући се на дате критеријуме, треба нагласити да је поред наведених основних принципа теорије појмовне метафоре, као и концепта отеловљења (*embodiment*) (Lakoff & Johnson, 1999), важно сагледати и вербалне и визуелне метафоре у њиховом специфичном социополитичком контексту, јер сваки читалац или гледалац уноси сопствено искуство и претпоставке у процес тумачења (El Refaie, 2003: 77). Имајући ово у виду, можемо се позвати и на Роналда Лангакера (Langacker, 2008: 54) који закључује да се један израз (или слика у нашем случају) увек схвата у односу на неки стварни или замишљени контекст, те да се само избегавањем вештачке дихотомије између језичког значења и контекстуалне интерпретације подаци могу у целости разумети на јединствен начин.

Насупрот ставовима неких аутора (Carroll, 1996) да визуелну метафору можемо наћи само у случајевима где долази до визуелне фузије елемената из две одвојене области у један просторно ограничени ентитет, данас јасно видимо да већина визуелних метафора не садржи фузију два одвојена елемента у један, већ да се заправо више ради о имплицитнијим формама, тј. да преносно средство и основна идеја често нису заједно приказани (El Refaie, 2003: 79). Такође више не стоји ни дефиниција коју Форсвил даје у својим раним радовима на тему визуелне или сликовне метафоре у рекламама (Forceville, 1994, 1995, 1996), а у којој он постулира да визуелна метафора представља замену очекиваног визуелног елемента неочекиваним елементом. С обзиром на то да није могуће применити ову дефиницију на све типове визуелне метафоре, можда је најбоље позвати се на Кенедија и његове сараднике (Kennedy, Green & Vervaeke, 1993: 244) који кажу да се на један визуелни приказ може гледати као на метафору уколико постоји јасна намера да се помоћу њега искаже једна метафорична мисао. Свакако, овде долазимо до проблема како утврдити када је једна мисао метафорична, а када дословна, те је можда најбоље фокусирати се на процес којим визуелна метафора постепено може да буде прихваћена као „природни“ начин изражавања одређеног значења (El Refaie, 2003: 83).

Анализирајући визуелне приказе идеализованог когнитивног модела *беса* у једном од стрипова са *Астериксом*, Форсвил (2005: 77) даје поделу сликовних израза на две категорије, којом ћемо се и ми овде послужити. Наиме, он заснива своје истраживање на типологији знакова чувеног семиотичара Чарлса Сандерса Перса (Peirce) по којој се на основу повезаности знака с његовим предметом издвајају индекси, знаци узрочно повезани са својим предметом, иконични знаци или иконе, они који су повезани с предметом на основу односа сличности, и симболи, повезани са својим предметом једино на основу конвенција (Бужињска и Марковски, 2009: 257–258). Констатујући да стрип обилује свим трима знацима, али и указујући на то да као апстрактни концепт *бес* по дефиницији не може да буде представљен симболима, Форсвил у Категорију I сврстава (пренаглашене) индексе попут „искољачених очију“, „широко отворених уста“ или „позиције руке/шаке“, које лако препо-

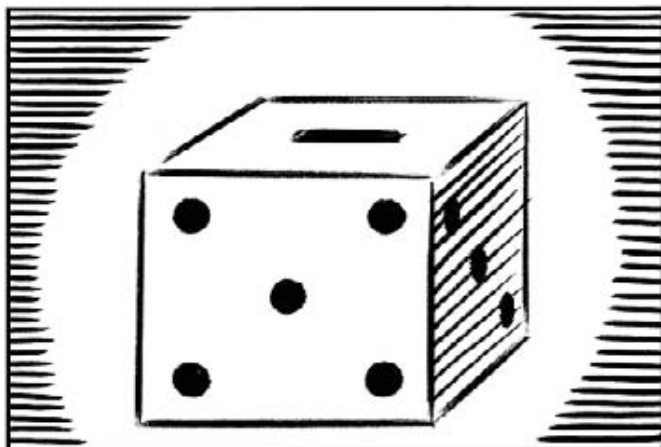
знајемо као симптоме исказивања беса у свакодневном животу (Forceville, 2005: 73, 77). Категорија II садржи знаке које Форсвил назива „сликовним рунама“ (*pictorial runes*), преузимајући тај термин од Кенедија (1982) и проширујући га, што ћемо и видети у наредном поглављу.

Како бисмо илустровали горенаведене тврдње, послужићемо се трима примерима, двама из шпанског новинског стрипа аутора Ел Рота (El Roto), а једним из стрип серијала *Gea*, италијанског аутора Луке Еноха (Enoch).



Слика 1. ТЕЛЕВИЗИЈА ЈЕ ДРОГА
(преузето из Yus, 2009, оригинал: El Roto, *El País*, 6. јун 2003)

Први пример показује типичну фузију два елемента који потичу из два различита домена, тј. указује на пресликавање једног ентитета на други. Оно што је нарочито интересантно у овом, а и у наредном случају јесте употреба метонимије ради постизања метафоричког ефекта, где *шприц* представља *дрогу*, а *телевизијски торањ* заузима место *телевизије* као масовног медија уопште, што читаоцима одмах указује на несклад у визуелној синтакси и упозорава их на метафоричко тумачење (Yus, 2009: 157). Овај цртеж представља визуелну манифестацију појмовне метафоре ТЕЛЕВИЗИЈА ЈЕ ДРОГА, а читаоци могу из ње без потешкоћа извући жељено значење управо зато што она делује на нивоу концептуализације: као да су у тексту прочитали да је телевизија дрога. Из цртежа се јасно закључује однос између ова два ентитета, и на које све то начине телевизија може да утиче на људе попут дроге.



Слика 2. ИЗБОРИ СУ КОЦКАЊЕ

(преузето из Yus 2009, оригинал: El Roto, *El País*, 19. фебруар 2005)

Други пример функционише по сличном принципу, с тиме што сада у главној улози имамо *гласачку кутију* као представника *избора*, и *коцку* као један од основних алата за, како му и само име каже, *коцкање*. Поново се без проблема може уочити да се ради о појмовној метафори ИЗБОРИ СУ КОЦКАЊЕ, и да метонимија заузима централно место у нашем тумачењу, које се може кретати од тога да су избори неизвесни као коцка и да је срећа значајан фактор за њихов коначан исход, до тога да је изборе заправо могуће наместити као што се неретко и у коцкарским играма дешава (Yus, 2009: 163–164). Како год било, и први и други пример функционишу као самостални изрази појмовних метафора, и несумњиво је да нису само пуки преводи вербалних метафора и метонимија у визуелни језик, јер им није потребан адекватан вербални пандан да би биле разумљиве читаоцу, тј. гледаоцу.



Слика 3. БЕС ЈЕ ТОПЛОТА ТЕЧНОСТИ У НЕКОМ СУДУ

Fea 1: Заштитница © 2010 Luca Enoch/Sergio Bonelli Editore/Darkwood

На крају овог поглавља, послужићемо се једним цртежом из стрипа *Геа*, који ће нам у наредном делу представљати основни извор примера за сликовне руне и пиктограме. Цртеж горе јесте најбољи пример визуелне манифестације једне од најпознатијих појмовних метафора, коју је Золтан Кевечеш (Kövecses, 1986, 2000, 2002) пуно пута преформулисао и на крају дефинисао као БЕС ЈЕ ТОПЛОТА ТЕЧНОСТИ У НЕКОМ СУДУ. На слици 3 видимо како се црни дим вије из глава неколико Геиних школских другара (са Геом у централној позицији), а њихова намргођена лица више него јасно говоре о томе шта они тренутно мисле о њој. Заиста, изгледа као да ће сваког часа прокључати и да ће из њихових глава бес и љутња покуљати напоље као из кипећег лонца. И Форсвил (2005), на примеру *Астерикса*, и Шинохара и Мацунака (Shinohara & Matsunaka, 2009), на примеру јапанских манга стрипова, поткрепљују ову тврдњу у својим анализама, а у наредном делу рада видећемо како се и на другим графичким елементима може потврдити теорија појмовне метафоре и метонимије.

4. Сливковне руне и пиктограми

Прво ћемо се позабавити сликовним рунама које представљају одређени тип визуелних елемената, по природи метафоричан, али без јасног еквивалента у језику. Како Кенеди подробније објашњава:

„Сливковна руна је графичко средство које се користи на слици као модификација дословног описа једног предмета, омогућавајући лакше приказивање неког аспекта тог предмета, често када је такав аспект веома тешко пренети путем дословног описа“ (Kennedy, 1982: 600).

Форсвил наводи разне примере како би показао на шта заправо Кенеди мисли када говори о сликовним рунама. Тако он сликовним рунама сматра кривуда-ве линије изнад измета које наговештавају његов непријатан мирис, искривљене линије око палца удареног чекићем које сугеришу бол, као и спирале и звездице око нечије главе које указују на вртоглавицу (Forceville, 2005: 73). Руне су у стриповима обично веома једноставни, апстрактни графички украси, који сами по себи, деконтекстуализовани, немају скоро никакво значење (Forceville, 2011: 876).

Форсвил сматра да препознавање и каталогизација сликовних руна има вишеструку сврху. На првом месту, тиме би се допринело историографији и теорији стриповног жанра, давањем одговора на многа питања, попут ко је први увео сликовне руне у свој цртеж, да ли се оне развијају временом, да ли су везане за одређене културе, итд. На другом месту, боље разумевање руна може довести до јаснијег увида у могућности визуелне комуникације, јер оне, како Форсвил тврди, захваљујући својој релативној ограничености и постојању елементарне „синтаксе“, наликују на језик на начин на који многи други типови визуелних информација не личе. На трећем месту, с обзиром да руне указују на догађаје које није могуће описати дословно, попут кретања и разних емоција, оне представљају сликовни

еквивалент онога што у језику називамо метафором, метонимијом и другим троповима, те би се њиховим изучавањем дошло до значајних закључака везаних за тему комуникације недословних визуелних информација. На крају, што је нама и најважније, руне нам могу рећи нешто о начину на који мислимо, пружајући тако неопходну подршку Лејкофовой и Џонсоновој теорији појмовне метафоре. Како би то било могуће, потребно је утврдити да ли су сликовне руне ближе Персовим индексима или симболима, односно, да ли се ради о мотивисаним или арбитрарним знацима (Forceville, 2011: 875–876). Он тврди да су руне у великој мери мотивисани знаци, односно, да оне изгледају тако како изгледају управо зато што представљају недословне приказе кретања и емоција, а не због чисте случајности. Ову констатацију потврђују и Шинохара и Мацунака (Shinohara & Matsunaka, 2009) у својој анализи сликовних метафора у јапанским стриповима, подржавајући Форсвилов закључак да руне јесу Персови индекси, а не симболи, јер је могуће доказати њихову мотивисаност перцепцијским или телесним искуством, која, како њихов случај показује, може да буде и специфична за одређену културу.

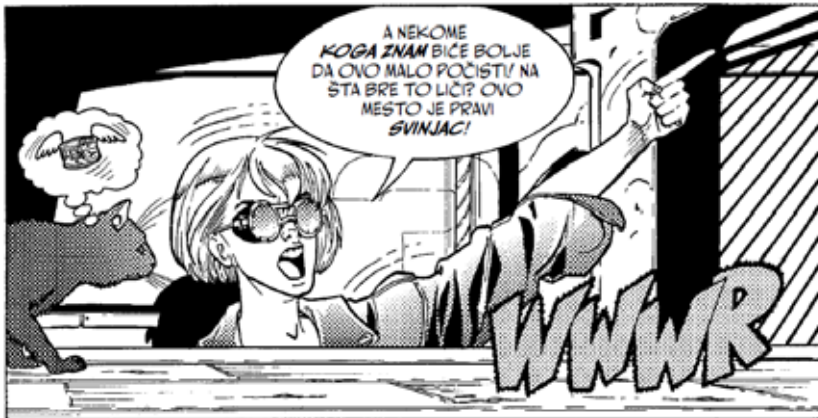
Минимални захтев који Форсвил (2011: 883) поставља за свој модел како би он уопште имао икаквог смисла јесте то да већина руна мора недвосмислено да потпада под неку категорију, односно, да руне морају да имају прототипску или идеализовану манифестацију. С тиме у виду, Форсвил затвара методолошки оквир свог модела постављањем одређених критеријума, попут тога да ли се првенствено ради о руни или стилизованом дословном приказу, да ли постоји прототип одређене руне, која је њена прототипска позиција и оријентација, да ли се она прототипски јавља сама или у групи и с којим се другим рунама или изворима визуелне или вербалне информације дата руна јавља. Занимљиво је напоменути у вези са последњим критеријумом и то да руне веома ретко преносе неко значење саме од себе. Руне најчешће срећемо у комбинацији са следећим факторима: другим рунама, пиктограмима, одликама текстуалних балона, иконицим знацима, изгледом панела и вербалним текстом. Преузимајући Енгелхартову (Engelhardt) аналогију, Форсвил (2011: 876–877) руне метафорички пореди са *везаним морфемама*, имајући у виду њихову зависност од других типова информација. А ево и неколико примера из већ поменутог стрип серијала *Геа*:



Слика 4. Линије брзине

Геа 1: Заштитница © 2010 Luca Enoch/Sergio Bonelli Editore/Darkwood

Овде видимо сликовне руне које имају намеру да покажу како се нека особа или предмет крећу брзином већом од уобичајене (слика 4). Такве линије су у *Геи* обично радијалне, праве и дуге, мада има и случајева где су благо закривљене како би се боље показао сам правац кретања. Сматрамо да су овакве линије засноване на свакодневном искуству, те да представљају мотивисане, а не арбитрарне, знаке. Наиме, често нам се чини да предмети или особе које пролазе поред нас великом брзином остављају траг за собом, иако се заправо ради о оптичкој варци. Служећи се тим делом нашег свакодневног телесног искуства, линије брзине у *Геи* имају за циљ да нам дочарају управо такав осећај, а с обзиром на то да се ради о јасно мотивисаним знацима, то им и полази за руком. Ове сликовне руне представљају метонимијске приказе потребне да би се пренео доживљај брзине у медијуму у којем се такве појаве морају визуелизовати на засебним сликама (Forceville, 2011: 887).



Слика 5. Линије кретања

Геа 1: Заштитница © 2010 Luca Enoch/Sergio Bonelli Editore/Darkwood

Линије кретања се у *Геи* најчешће налазе око делова тела особа или предмета који се померају. Углавном се ради о две-три паралелне праве или закривљене линије (слика 5), али има и неуобичајених примера (нарочито белих линија на црној позадини), где су сложенији покрети приказани кружним, дугим линијама, како би се дочарала целокупна путања коју је нека особа, неки њен део тела или, пак, неки предмет прешао до позиције у којој се тренутно налази на цртежу. Слично линијама брзине, и овде имамо руне које делују мотивисане нашим искуством из свакодневног живота, приказујући кретање неког тела на, чини се, једини могући начин када су у питању непокретне слике.



Слика 6. Кружно распоређене кратке, шиљате линије
 Геа 2: Дионисова поворка © 2010 Luca Enoch/Sergio Bonelli Editore/Darkwood

Шиљци се у *Геи* скоро увек појављују распоређени у круг и праћени текстуалном подршком која подробније описује сам звук (слика 6). Како Форсвил (2011: 888) објашњава, мотивисаност ових руна лежи у томе што људи иначе замишљају да звук заправо „излази“ из нечега, попут звучника, те су стога ови „шиљци“ и распоређени у круг око наводног извора звука, што одговара и нашем примеру. „Шиљци“ као да показују да звук настаје на одређеном месту и да се онда шири ка спољашности равномерно у свим правцима. Као и у претходним примерима, њихова мотивисаност их чини лако разумљивим Персовим индексима, тј. графичким елементима употребљеним с јасном интенцијом да се дочара нека појава коју можемо лако разумети из цртежа на основу нашег искуства.

Иако их на почетку свог истраживања ставља у исти кош, Форсвил (2011: 876) у свом каснијем раду почиње да прави разлику између сликовних руна и *пиктограма* (лобања, муња, звезда, пламенова, итд), где се ови други често користе како би сигнализирани емоционално и физичко стање ликова у стриповима. Пиктограми или пиктографи јесу графичке представе физичких предмета, и иако се они, као и сликовне руне, користе на недослован начин у стрипу, Форсвил тврди да они ипак са собом носе одређено инхерентно значење као последицу сопственог миметичког карактера, насупрот немиметичким сликовним рунама. У покушају да наше закључке што више приближимо теорији појмовне метафоре, ми ћемо овде искористити и неколико примера пиктограма, и покушати да њихову употребу доведемо у јасну везу са концептом *отеловљења*, као једним од основних принципа когнитивне парадигме.



Слике 7, 8 и 9. Муње представљају јак, оштар звук или крчање
лево и средина: *Геа 1: Заштитница* и десно: *Геа 2: Дионисова поворка*
© 2010 Luca Enoch/Sergio Bonelli Editore/Darkwood

Пиктограм муње се често појављује у *Геи* и то искључиво како би се дочарао јак, резак звук или крчање. Муња је у *Геи* јасно мотивисана звуком грома, па зато можемо разумети зашто их Форсвил сврстава у групу пиктограма, а мотивисаност за њихову употребу недвосмислено лежи управо у нашој концептуализацији ове природне појаве.



Слике 10 и 11. Звезде указују на разне врсте болова
лево: *Геа 1: Заштитница* и десно: *Геа 2: Дионисова поворка*
© 2010 Luca Enoch/Sergio Bonelli Editore/Darkwood

Сличне муњама, и звезде саме по себи носе неко значење. Форсвил их је прво сврставао у сликовне руне (2005), да би их касније преселио у групу пиктограма (2011). Иако звезде могу да играју улогу Персових икона, верујемо да се у овом случају јављају управо као Персови индекси, односно, знаци мотивисани нашим свакодневним телесним искуством, у метонимијском односу са својим референтима. Звезде се у *Gei* обично налазе око главе неке особе која је управо задобила јак ударац и можемо их без проблема повезати са ситуацијом у којој нам од јаког ударца засветли пред очима и када нам се чини као да видимо искрице ако затворимо очи. Међутим, оно што је веома занимљиво када су у питању звезде у *Gei* јесте то да се оне понекад јављају и на необичним местима, и то у случајевима када се сигурно не ради о јаком болу (слика 11). Овде је очигледно је да нешто крцка у Геиним леђима и претпостављамо да се ради о болу приликом истезања, али нам њен израз лица открива да тај бол није јак, већ да некако прија. Премда се ради о позицији која није уобичајена за овај пиктограм, аутор је овде ипак користи како би нам показао да се ту нешто дешава, иако се не ради о интензитету бола какав је приказан на претходној слици (слика 10). Шинохара и Мацунака (Shinohara & Matsunaka, 2009: 283) наилазе на сличан случај када су у питању набубреле вене у јапанским мангама, сугеришући да премештање пиктограма са њеног прототипског положаја говори у прилог чињеници да визуелне метафоре нису само замене или еквиваленти вербалних метафора, иако деле искуствену мотивацију и пресликавање једног домена на други. Они закључују да визуелне манифестације одређених појмовних метафора носе значење које није могуће у потпуности пренети одговарајућим вербалним метафорама, што их чини подједнако важним делом нашег појмовног система.

5. Закључак

Како би наставила да живи и испунила свој велики потенцијал, теорија појмовне метафоре једноставно мора да се докаже и у оквирима других видова комуникације, поред већ елаборисаног вербалног домена. На томе се увелико ради, нарочито у областима стрипа и рекламе, а први резултати показују да су визуелне или сликовне метафоре и метонимије заиста веома важан аспект функционисања нашег појмовног система, истовремено повезане, али и независне од својих језичких пандана. Сливковне руне и пиктограми представљају једне од облика визуелне манифестације појмовне метафоре и метонимије, и као такви чине веома занимљиву појаву у уметности стрипа, чије детаљно проучавање може да доведе до значајних сазнања помоћу којих би се боље разумела визуелна комуникација у овом, веома популарном медију.

Основни циљ овог истраживања, заснованог на иновативном раду Чарлса Форсвила, био је да се помоћу приложених примера, дође до закључка да је пој-

мовну метафору и метонимију могуће без икаквих потешкоћа представити и у визуелном домену, тј. да оне нису искључиво везане за своје вербалне манифестације. Било да се ради о „пуним“ визуелним метафорама или графичким елементима попут сликовних руна и пиктограма, јасно је да из њих можемо да „читамо“ значење на начин сличан вербалним примерима. Ово потенцијално отвара велике могућности за даља истраживања појмовне метафоре и метонимије, која су до сада била углавном везана за језик (у неким случајевима и за музику, нпр. Сох, 1999; Антовић, 2009). Тиме би се додатно оснажила аргументација у корист поставки Теорије појмовне метафоре, као једне од стубова когнитивне семантике. Међутим, оно што је неопходно је јасан и чврст методолошки оквир. Форсвил је покушао да у свом раду постави темеље за даља истраживања и у томе је у великој мери успео. Сада само остаје да се детаљним и квалитетним радом исправе сви недостаци и дефинитивно потврди да вербалне манифестације нису једино средство којим можемо да изражавамо „метафоре помоћу којих живимо“.

Литература

- Abbot, M. & C. Forceville. (2011). Visual Representation of Emotion in Manga: Loss of Control Is Loss of Hands in Azumanga Daioh Volume 4. *Language and Literature* 20(2): 91–112.
- Antović, M. (2009). Musical Metaphors in Serbian and Romani Children: An Empirical Study. *Metaphor and Symbol* 24 (3): 184–202.
- Arnheim, R. (1969). *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press.
- Bounegru, L. & C. Forceville. (2011). Metaphors in Editorial Cartoons Representing the Global Financial Crisis. *Visual Communication* 10(2): 209–229.
- Бужињска, А. и М. П. Марковски. (2009). *Књижевне теорије XX века*. Београд: Службени гласник.
- Carroll, N. (1996). A Note on Film Metaphor. *Journal of Pragmatics* 26(6): 809–822.
- Cox, A. W. (1999). *The metaphoric logic of musical motion and space*. Eugene: University of Oregon. Unpublished Ph.D. dissertation.
- Eerden, B. (2009). Anger in Asterix: The Metaphorical Representation of Anger in Comics and Animated Films. In: Forceville, C. and E. Urios-Aparisi. (Eds.), *Multimodal Metaphor* (pp. 243–264). Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- El Refaie, E. (2003). Understanding Visual Metaphor: The Example of Newspaper Cartoons. *Visual Communication* 2(1): 75–95.
- Gibbs, R. W. (1994). *The Poetics of Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Forceville, C. (1994). Pictorial Metaphor in Advertisements. *Metaphor and Symbolic Activity* 9(1): 1–29.
- Forceville, C. (1995). IBM Is a Tuning Fork: Degrees of Freedom in the Interpretation of Pictorial Metaphors. *Poetics* 23: 189–218.
- Forceville, C. (1996). *Pictorial Metaphor in Advertising*. London: Routledge.

- Forceville, C. (2005). Visual Representations of the Idealized Cognitive Model of Anger in the Asterix Album La Zizanie. *Journal of Pragmatics* 37: 69–88.
- Forceville, C. & E. Urios-Aparisi. (2009). Introduction. In: Forceville, C. and E. Urios-Aparisi. (Eds.), *Multimodal Metaphor* (pp. 3–17). Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Forceville, C. (2011). Pictorial Runes in Tintin and the Picaros. *Journal of Pragmatics* 43: 875–890.
- Jackendoff, R. (1987). *Consciousness and the Computational Mind*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kennedy, J. (1982). Metaphor in Pictures. *Perception* 11: 589–605.
- Kennedy, J. M., C. D. Green & J. Vervaeke. (1993). Metaphoric Thought and Devices in Pictures. *Metaphor and Symbolic Activity* 8(3): 243–255.
- Kövecses, Z. (1986). *Metaphors of Anger, Pride, and Love*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Kövecses, Z. (2000). *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kövecses, Z. (2002). *Metaphor: A Practical Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Lakoff, G. (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, G. & M. Johnson. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, G. & M. Johnson. (1999). *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- Lakoff, G. & M. Turner. (1989). *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- Langacker, R. (2008). *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Mandler, J. (2006). *The Foundations of Mind: Origins of Conceptual Thought*. Oxford: Oxford University Press.
- Mandler, J. (2008). On the Birth and Growth of Concepts. *Philosophical Psychology* 21(2): 207–230.
- Munnich, E., B. Landau & B. Doshier. (2001). Spatial Language and Spatial Representation: A cross-linguistic comparison. *Cognition* 81: 171–207.
- Расулић, К. (2010). Аспекти метонимије у језику и мишљењу. *Theoria* 3: 49–70.
- Shinohara, K. & Y. Matsunaka. (2009). Pictorial Metaphors of Emotion in Japanese Comics. In: Forceville, C. and E. Urios-Aparisi. (Eds.), *Multimodal Metaphor* (pp. 265–293). Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Sweetser, E. (1990). *From Etymology to Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Тасић, М. и Д. Стаменковић. (2012). Однос метафоре и контекста у когнитивној лингвистици. *Филолог* 5: 234–247.

Yus, F. (2009). Visual Metaphor versus Verbal Metaphor: A Unified Account. In: Forceville, C. and E. Urios-Aparisi. (Eds.), *Multimodal Metaphor* (pp. 147–172). Berlin/New York: Mouton de Gruyter.

Miloš Tasić, Dušan Stamenković

VISUAL MANIFESTATIONS OF CONCEPTUAL METAPHOR AND METONYMY IN COMICS

Summary: Drawing on the prior knowledge from the field of cognitive linguistics, primarily based on the Theory of Conceptual Metaphor (Lakoff & Johnson 1980), this paper relies on Forceville's study of multimodal metaphors (Forceville 2005, 2009, 2011) to present modalities of expression of metaphorical content in one of the visual communication forms – comics. With their main goal being to show that visual manifestations of conceptual metaphor and metonymy are not mere translations of their linguistic counterparts, the authors observe various forms of graphic representation, from visual metaphor and metonymy to pictorial runes and pictograms. Having in mind that the vast majority of previous research on conceptual metaphor dealt exclusively with its linguistic modality, the acceptance of the assumption on the equality of the visual and linguistic modality would contribute to the claim that metaphors truly exist and function on the conceptual level.

Key words: cognitive linguistics, conceptual metaphor, visual metaphor, metonymy, comics