

**UNIVERZITET CRNE GORE
INSTITUT ZA STRANE JEZIKE**

JASNA BULATOVIĆ

**SEMANTIČKA I PRAGMATIČKA ANALIZA
METAFORE U GOVORU JULIANA
BARNESA**

MAGISTARSKI RAD

PODGORICA, 2015.

PODACI I INFORMACIJE O MAGISTRANTU:

Ime i prezime: Jasna Bulatović

Datum i mjesto rođenja: 19.08.1980, Podgorica

Naziv završenog osnovnog studijskog programa i godina diplomiranja: Filozofski fakultet u Nikšiću, Odsjek za engleski jezik i književnost, 2006.

INFORMACIJE O MAGISTARSKOM RADU:

Postdiplomski studij: Prevodilaštvo

Naslov rada: Semantička i pragmatička analiza metafore u govoru Juliana Barnes

Fakultet/Akademija na kojem se rad brani: Institut za strane jezike, Podgorica

UDK, OCJENA I ODBRANA MAGISTARSKOG RADA:

Datum prijave magistarskog rada: 04.11.2014.

Datum sjednice Vijeća univerzitetske jedinice na kojoj je prihvaćena tema: 18.12.2014.

Komisija za ocjenu teme i podobnosti magistranta: Prof. dr Vesna Bulatović
Doc. dr Jelena Pralas
Doc. dr Olivera Kusovac

Mentor: Prof. dr Vesna Bulatović

Komisija za ocjenu rada: Prof. dr Vesna Bulatović
Doc. dr Jelena Pralas
Doc. dr Olivera Kusovac

Komisija za odbranu rada: Prof. dr Vesna Bulatović, mentor
Doc. dr Jelena Pralas, član
Doc. dr Olivera Kusovac, predsjednik

Datum odbrane: 04.5.2015.

APSTRAKT

Metafora je oduvijek bila predmet interesovanja književne i naučne misli, koja je nju tradicionalno posmatrala kao jezički ukras koji izrazu daje posebnu rezonancu. Međutim, od sedamdesetih godina 20. vijeka, sa razvojem kognitivne lingvistike, dolazi do značajnih pomaka u tumačenju metafore i njeno proučavanje se vezuje za pojmovni sistem, čija se organizacija, kako tvrde kognitivisti, oslanja na razumijevanje nekog domena iskustva na osnovu drugog, iskustveno bližeg domena. Polazeći od pretpostavke da učestalost metaforičkih izraza predstavlja odraz suštinskog nastrojenja njihovog autora, ovaj rad proučava metaforičke izraze u govoru britanskog književnika Juliana Barnesa, imajući za cilj da identifikuje one koncepte koji aktiviraju preslikavanja među domenima. Drugi, mada jednako važan cilj ovog istraživanja jeste da se utvrdi zastupljenost metafora u pojedinim oblicima idiolekta ovog britanskog književnika, odnos njihove upotrebe u književnim djelima i drugim oblicima izražavanja. Rezultati analize ukupnog korpusa, koji čine Barnesova dva romana, zbirka priča, njegovi eseji, kao i intervjui zabilježeni u pisanoj i audio formi, predstavljeni su u okvirima dvije klasifikacije, od kojih je jedna usmjerena na kognitivnu funkciju metafora, a druga na stepen njihove konvencionalnosti. Posredan cilj ovog istraživanja jeste da ukaže na potrebu prepoznavanja konceptualne metafore i istraži mogućnost primjene ove teorije u nastavi stranih jezika.

Ključne riječi: *kognitivna lingvistika, pojmovna metafora, ontološka metafora, strukturna metafora, orijentaciona metafora, metaforički izraz, konceptualizacija, domen, konvencionalnost, inovativnost*

ABSTRACT

Literary and scholarly circles have always been interested in metaphor, which they traditionally viewed as a linguistic ornament, a property of words used for some artistic or rhetorical purpose. However, with 1970s and the development of cognitive linguistics, the traditional interpretation of metaphor was challenged and research in this field focused on conceptual system, the organization of which, as cognitive linguists claim, relies on understanding one domain of experience in terms of another, more concrete domain. Starting from the assumption that frequent use of certain metaphorical expressions reflects prevailing attitude of their author, this paper examines metaphorical expressions in the discourse of British writer Julian Barnes, aiming at identifying the concepts which trigger correspondences between domains. Another, equally important purpose of this paper is to provide insight into metaphors within particular forms of Barnes's idiolect, to determine the relationship between metaphors in his literary works and those appearing in other forms of expression. Results of the corpus based analysis, comprising two Barnes's novels, his collection of stories, essays and interviews, are presented within two classifications, one of which is focused on the cognitive function of metaphors, while another deals with the degree of their conventionality. An indirect purpose of this research is to draw attention to the benefits of metaphor awareness and examine the possibility of applying conceptual metaphor theory to foreign language teaching.

Key words: *cognitive linguistics, conceptual metaphor, ontological metaphor, structural metaphor, orientational metaphor, metaphorical expression, conceptualization, domain, conventionality, novelty*

SADRŽAJ

1. Uvod	1
2. Pregled teorije metafore prije kognitivne lingvistike	3
2.2. Metafora iz ugla kognitivne lingvistike	7
2.2.1. O kognitivnoj lingvistici	7
2.2.2. Kognitivisti o metafori	11
2.2.3. Rezime	25
3. Analiza korpusa	26
3.1. Metodološke naznake	26
3.2. Podjela metafora prema kognitivnoj funkciji	27
3.2.1. Ontološke metafore	27
3.2.2. Orijentacione metafore	43
3.2.3. Strukturne metafore	51
3.3. Podjela metafora prema stepenu konvencionalnosti	68
3.4 Osvrt na analizu korpusa	81
4. Zaključak	85
Spisak izvora građe	87
Bibliografija	90

1. UVOD

Metafora je oduvijek pobuđivala interesovanje nauke, koja je ovoj pojavi najčešće znatizeljno pristupala kao posebnoj manifestaciji „moći govora” (Petrović, 2003). Međutim, tek u prethodnih nekoliko decenija, sa razvojem kognitivne lingvistike, proučavanje metafore se vezuje čak za samu misao, pa se metaforički izraz tretira kao jedan od mogućih pojavnih oblika aktivne veze među domenima u pojmovnom sistemu. Prekretnicu u tom pogledu predstavlja studija Marka Johnsona i Georgea Lakoffa *Metaphors We Live By*, objavljena 1980. godine, koja značajno doprinosi popularizaciji kognitivističke teorije o metafori.

Praveći otklon od tradicionalne retoričke i stilističke škole, koja je metaforu posmatrala kao jezički ukras upotrijebljen da bi kod slušalaca izazvao naročiti efekat, Lakoff i Johnson na primjeru metafore RASPRAVA JE RAT pokazuju da je naš svakodnevni jezik prožet metaforom: ona je sveprisutna. I kada koristimo metaforičke lingvističke izraze kao što su „neodbranjive tvrdnje” ili „razorna kritika” naš jezik, u tom slučaju, nije ni naročito raskošan, niti ga iko doživljava kao figurativan. Naprotiv, to je jedini i sasvim konvencionalan način da se o raspravi govori. Lakoff i Johnson pokazuju da koherentna organizacija pojmovnog sistema dobrim dijelom počiva na razumijevanju nekog domena iskustva na osnovu nekog drugog, iskustveno bližeg domena. Takvo sistematsko preslikavanje strukture jednog pojma ili pojmovnog domena na drugi domen predstavlja centralni mehanizam za razumijevanje apstraktnih domena. Istu tvrdnju u svojim djelima zagovara i lingvista Zoltan Kövecses, čiji nas spisak najčešćih izvornih i ciljnih domena, sastavljen na osnovu raspoložive literature i rječnika metafora, navodi na očigledan zaključak da je upravo metafora mehanizam uz čiju pomoć se snalazimo u apstraktnim oblastima iskustva.

U radu koji slijedi mi ćemo se naročito usredsrediti na metaforičke izraze prisutne u govoru britanskog književnika Juliana Barnes, i kroz njihovu analizu ćemo pokušati da uporedimo metafore prisutne u njegovom književnom diskursu i one koje se javljaju u neknjiževnim formama izražavanja. Naime, naslućujući da frekventni metaforički izrazi predstavljaju odraz suštine njihovog autora, odnosno strukture njegovog pojmovnog sistema, pokušaćemo da

identifikujemo koncepte koji aktiviraju metaforičke sprege. Razlog što smo se opredijelili baš za ovog književnika jeste naš afinitet prema njegovom liku i djelu, kao i činjenica da se radi o savremenom književniku, čiji je jezik sasvim aktuelan, i stoga veoma pogodan za ovakvo istraživanje. Štaviše, teme koje Barnes obrađuje, njegovo nastrojenje, kao i njegove narativne tehnike dodatno ukazuju na mogućnost da će njegov govor biti interesantan predložak za analizu. Korpus koji koristimo u istraživanju obuhvata Barnesova dva romana, zbirku priča, njegove eseje, kao i intervju zabilježene u pisanoj i audio formi.

Poglavlje koje slijedi otvorićemo pregledom teorije metafore kroz istoriju naučne misli, a potom ćemo sa posebnom pažnjom predstaviti osnove teorije o metafori koja je nastala u okviru kognitivne lingvistike. U trećem poglavlju ćemo predstaviti rezultate do kojih smo došli analizom korpusa, držeći se pritom tačno utvrđene metodologije, tačnije analitičko-sintetičkog postupka. U završnom poglavlju ćemo sumirati rezultate istraživanja i iznijeti svoje zaključke.

2.1 PREGLED TEORIJE METAFORE PRIJE KOGNITIVNE LINGVISTIKE

Nastojeći da objasni značaj metafore kao kognitivnog mehanizma koji je prirođen ljudskom umu, lingvista Zoltan Kövecses navodi ilustrativan primjer drevnog mita o Edipu, tačnije epizodu u kojoj se Edip suočava sa Sfingom. Naime, na ulasku u grad Tebu, Edip sreće Sfingu, čudovište sa ženskom glavom, tijelom lava i orlovskim krilima, koje je boginja Hera smjestila nadomak grada, i koje putnicima postavlja sledeću zagonetku: „Koje živo biće nekada ima četiri noge, nekada dvije, katkad tri, a najslabije je kad ih ima najviše?”. Edip je promislivši odgovorio da je u pitanju čovjek, jer on kao dijete puzi četvoronoške, kao odrastao čvrsto stoji na dvijema nogama, i poštapa se u starosti.

I mada ovom primjeru nedostaje naučne preciznosti, on svakako ukazuje na činjenicu da se ljudski um kroz istoriju bavio metaforom na način koji je sasvim usaglašen sa postavkama kognitivne lingvistike. Jer kako bi u protivnom Edip mogao da riješi ovu složenu zagonetku? Kövecses smatra da se Edipova vještina makar dijelom može pripisati poznavanju pojmovne metafore. U ovom slučaju, kako primjećuje lingvista, rješenje se oslanja na dvije metafore. Prva glasi ŽIVOT JE DAN. Očigledno je da Edip priziva korespondencije između ciljnog domena ŽIVOT i izvornog domena DAN, te jutro odgovara periodu djetinjstva, podne zreloom dobu odraslog čovjeka, a veče odgovara starosti. Druga, možda manje značajna metafora koja Edipu pomaže da dođe do rješenja jeste ŽIVOT JE PUTOVANJE.

Postoje, dakle, dokazi da je metafora odvajkada prisutna u našem misaonom aparatu, nalazimo ih, kao što vidimo, u zapisima iz drevne prošlosti. No jedan od prvih pokušaja da se metafora opiše vezuje se za Aristotela i njegova zapažanja zabilježena u *Retorici* i *Poetici*. I mada su Aristotelovi stavovi kroz istoriju bili predmet mnogobrojnih polemika i neslaganja, opšte je mišljenje da su sve značajne teorije o metafori u velikoj mjeri inspirisane Aristotelovim postavkama. Iz tog razloga jedan eminentni autor krajem sedamdesetih godina s pravom

primjećuje da svaka ozbiljna studija o metafori treba da pođe od Aristotela i njegovih djela (Ortony, 1979a: 3): to se nameće kao imperativ svakom iscrpnom istraživanju u ovoj oblasti.

Kako god, u teoriji se vrlo često kritikuje Aristotelovo tumačenje metafore kao degradirano. On je, kako tvrde pojedini lingvisti, umanjivao značaj metafore, posmatrao je isključivo kao sredstvo slikovitog izražavanja, koje stoji nasuprot doslovnom jeziku. Aristotelu se pripisuje da je dao okvirnu teoriju o metafori i da je tako uticao na kasnija pisanja o tom predmetu, tvrdeći ne samo da se metafora zasniva na sličnosti, već i da je ona devijantna pojava, da je ona stvar jezika, a nikako mišljenja. Po tom shvatanju, metafora je stilska figura, odnosno ukras upotrijebljen kako bi se tekstu dao nesvakidašnji ton, i time se postigao naročiti efekat. Ovakvo tumačenje metafore obilježice tradicionalnu retoričku, odnosno stilističku školu koja za svoj izvor uzima Aristotelovu *Poetiku*. Pa u duhu te škole, teoretičari književnosti, praveći podjelu na figure dikcije, figure riječi (trope), figure misli i figure konstrukcije, metaforu svrstavaju u figure riječi, zajedno sa metonimijom, personifikacijom, sinegdohom, simbolom.

„Ovdje se, međutim, moramo zadovoljiti shvatanjem metafore koje odgovara barem okvirno sustavu stare retorike, jer taj sustav utemeljuje i suvremeno shvaćanje figura, premda on nikako nije istovjetan sa svim orijentacijama osobito u okviru novije stilistike.” (Solar, 2005:87).

Dodatno se primjećuje da Aristotel u svom djelu *Poetika* ne govori o razlici između semantičkih i pragmatičkih aspekata, a takođe je nejasno da li govori o samim riječima, njihovim značenjima, konceptima koji se vezuju za njih, ili o referentima. Zbog te nejasnoće u definisanju, o Aristotelovoj teoriji, smatraju pojedini lingvisti, ne može se govoriti ni kao o semantičkoj (koja se odnosi na riječi i njihovo značenje), ni kao o pragmatičkoj (koja se odnosi na upotrebu jezika).

Međutim, novim čitanjem Aristotelovog djela otvaraju se drugačije interpretacije, pa tako mnogi lingvisti od sedamdesetih godina na ovamo primjećuju da Aristotel u svojim djelima ukazuje na sveprisutnost metafore u razgovornom jeziku i pismenom izražavanju, čime dobrim dijelom podupire kognitivnolingvističko stanovište o metafori.

Mahon (1999) ukazuje na to da su u Aristotelovoj *Retorici*, djelu koje se bavi svakodnevnim diskursom, javnim govorom i pisanom prozom – izloženi stavovi na koje se mogu nasloniti moderna lingvistička istraživanja. Metafora ima kako kognitivnu, tako i kreativnu funkciju. Ona nam ne samo pomaže da bolje razumijemo stvari, već nam kroz opažanje daleke analogije pomaže da otkrijemo u datom objektu nove aspekte. Mahon ide dalje i objašnjava da su u osnovi cijele polemike o Aristotelovom prikazu metafore četiri tvrdnje koje se pripisuju Aristotelu: 1) da je metafora devijantna pojava u odnosu na bukvalno značenje izraza; 2) da metafore nemaju kognitivnu vrijednost, te da se one smatraju ukrasom, koji se može prosto ukloniti ukoliko se prednost želi dati doslovnom jeziku; 3) da im nedostaje potrebne jasnoće, odnosno razumljivosti; kao i 4) da metaforom može da vlada samo onaj ko ima karakteristike genijalnosti.

Mahon izričito tvrdi da se nijedna od ovih postavki ne može osnovano pripisati Aristotelu, i primjećuje da većina proučavalaca zanemaruje Aristotelova objašnjenja iz *Retorike* i usredsređuje se na njegovu interpretaciju metafore u književnim, naročito pjesničkim djelima. *Poetika* je rasprava o grčkoj književnosti, prije svega tragediji i epici, a ne studija o jeziku, i stoga kada Aristotel objašnjava procese konstruisanja metafora u *Poetici*, to se odnosi na književni postupak, a nikako na razgovorni diskurs. Međutim, takva interpretacija metafore ostala je dominantna kroz istoriju lingvističkih istraživanja.

U ovom kontekstu, i Lakoff i Johnson primjećuju da su filozofska i lingvistička misao pogrešnim interpretacijama naškodile recepciji Aristotelovog djela. Ostajući pri tome da je Aristotelova teorija o načinu na koji metafore funkcionišu velikim dijelom klasična ("Ordinary words convey only what we know already, it is from metaphor that we can get hold of something fresh.", Lakoff i Johnson, 1980: 190), oni prepoznaju značaj koji Aristotel pridaje kognitivnoj funkciji metafore ("his praise of metaphor's ability to induce insight", Lakoff i Johnson, 1980: 190), i primjećuju da ovaj segment njegove teorije nije pobudio interesovanje filozofske misli.

Do sada postaje jasno da mnogo prije razvoja kognitivne lingvistike kao sistematskog pristupa jeziku i kogniciji, pa time i teoriji metafore, naučnici u svojim tumačenjima metafore iznose neke od postavki od kojih će kasnije poći i kognitivisti. U tom kontekstu svakako treba pomenuti i latiniste Cicerona i Kvintilijana koji su se bavili pitanjem semantičkog shvatanja metafore, odnosno sličnošću referenata koje metafora sadrži. Ideju o pojmovnoj prirodi metafore razmatrao je još Kant, kao i britanski filozofi John Locke, Thomas Hobbes, David Hume i George Berkley, kao najznačajniji predstavnici empirizma - velike struje filozofske, odnosno gnoseološke misli. Za filozofe empirističke struje ništa ne postoji u intelektu ako prethodno nije postojalo u iskustvu. Hobbes i Locke su u 17. vijeku zabranjivali upotrebu metafore u filozofskom i naučnom proznom diskursu, mada su se u svojim kapitalnim djelima sami u velikoj mjeri njome služili. John Locke je, kako se smatra, sam uočio spoznajnu funkciju metafore, iako ona nije bila predmet njegovog neposrednog istraživanja. Iako usputnog karaktera, njegove opservacije ostaju veoma značajne, upućuju na činjenicu da je metafora kognitivna strategija koja nam dopušta da sebi predstavimo apstraktne entitete, koje zbog takve njihove prirode, ne bismo mogli da razumijemo na drugi način.

U ovom nizu svoje mjesto opravdano nalaze i mnoge druge ličnosti koje su kroz svoja istraživanja dale određeni doprinos razvoju teorije metafore, međutim, za potrebe ovog pregleda mi navodimo samo još nekoliko imena: Giambattista Vico, Herder, Ernst Kasirer, Bühler, I. A. Richards, Whorf, Goodman, Max Black.

Metafora i dalje inspiriše naučnu misao i sve je veći broj kognitivista, prije svega kognitivnih lingvista koji brižljivo istražuju u ovoj oblasti. Razlog što ona pobuđuje toliko interesovanje jeste sada već ustanovljena činjenica da metafora ima svoju funkciju u procesu mišljenja, razumijevanja i rasuđivanja, i stoga učestvuje u stvaranju naše društvene, kulturne i psihološke realnosti. Naše nastojanje da razumijemo metaforu lingvisti objašnjavaju kao pokušaj da razumijemo suštinski dio sebe, kao i suštinu svijeta u kome živimo. Sa takvim nastrojenjem i mi polazimo na ovo istraživanje.

2.2 METAFORA IZ UGLA KOGNITIVNE LINGVISTIKE

2.2.1 O KOGNITIVNOJ LINGVISTICI

U okviru kognitivne nauke, kao visoko interdisciplinarne oblasti koja za svoj predmet uzima ljudski um, polovinom sedamdesetih godina razvija se kognitivna lingvistika koja predstavlja veoma ubjedljiv pristup proučavanju jezika, pojmovnog sistema, kognicije i konstruisanja značenja. Kognitivistički pristup jeziku podrazumijeva vezu i uzajamnu zavisnost između jezika, pojmovnog sistema i iskustva koje proističe iz interakcije čovjeka sa stvarnošću. Osnovna ideja kognitivne lingvistike jeste da je jezik neodvojiv od ostalih čovjekovih kognitivnih sposobnosti, te da je on „dio ukupne psihološke organizacije“ (Rasulić, 2004: 16). Jezik se ne proučava izolovano, kao autonomna sposobnost koja funkcioniše isključivo po sopstvenim zakonitostima, već kao sastavni i interaktivni dio u sistemu ukupnih kognitivnih sposobnosti, na kojima se zasniva i organizacija percepcije, memorije, pažnje, analoškog mišljenja.

Postavke kognitivne lingvistike vezuju se za djela brojnih istraživača koji su tokom sedamdesetih i osamdesetih godina predano radili na definisanju odnosa jezika i uma, no najpotpunije ih razrađuju Lakoff i Johnson (1980) svojim istraživanjima u oblasti metafore, kategorija i prototipova, Fauconnier (1985) teorijom mentalnih prostora, Len Talmy (1983) koji u kognitivnu lingvistiku uvodi termine *lik* i *pozadina*, Fillmore (1985) koji razradjuje pojam semantičkog okvira, i Ronald W. Langacker (1987, 1991) čiji se okvir kognitivne gramatike smatra vjerovatno najkompleksnijom komponentom kognitivnoga pristupa jeziku.

U okviru kognitivne lingvistike očigledna je raznolikost tema, metodologija i teorijskih osobenosti kod različitih istraživača, međutim zajednička pretpostavka od koje svi kognitivisti polaze jeste da u središtu lingvističkih proučavanja treba da bude *značenje*. Kognitivni lingvisti značenje izjednačavaju sa *konceptualizacijom*, odnosno „obrazovanjem pojmova na osnovu čovjekovog fizičkog, čulnog, emocionalnog i intelektualnog iskustva sa svijetom koji ga okružuje“ (Klikovac 2004: 9). I sasvim u skladu sa kognitivističkim poimanjem svijeta, tj.

odnosa kognicije i jezika, znanje se ne uzima kao imanentno objektivnoj stvarnosti, ono proizilazi iz ljudske interakcije sa stvarnošću:

”Concepts are not defined solely in terms of inherent properties; instead, they are defined primarily in terms of interactional properties.” (Lakoff i Johnson 1980:117).

Kod konceptualnog pristupa, značenje se shvata kao konceptualizacija u umu interpretatora, čime se dodatno naglašava „aktivna uloga čovjeka u stvaranju pojmovno značenjske strukture” (Rasulić 2004:22).

Ovakvim opisom značenja, kognitivisti poseban naglasak stavljaju na jezik u stvarnoj upotrebi, i svoj pristup značenju zasnivaju na *enciklopedijskom znanju* ili znanju o svijetu. U skladu sa ovakvim nastrojenjem, valjanim definicijama značenja smatraju se one definicije koje podrazumijevaju neodvojivost jezičkog znanja i vanjezičkog konteksta, drugim riječima, koje ukazuju na činjenicu da jezik sam po sebi ne nosi značenje, već ono umnogome zavisi od iskustva pojedinca:

”Expressions do not mean: they are prompts for us to construct meanings by working with processes we already know. In no sense is the meaning ...’right there in the words’. When we understand an utterance, we in no sense are understanding ‘just what the words say’; the words themselves say nothing independent of richly detailed knowledge and powerful cognitive processes we bring to bear.” Turner (1991:206)

Kao osnovni nivoi enciklopedijskog znanja prepoznaju se *profil*, *baza*, *domen* i *okvir*. Polazeći od pretpostavke da pojmovi ne postoje izolovano, nezavisno jedni od drugih, kognitivni lingvisti prije svega objašnjavanju *domen* kao širu pojmovnu strukturu, odnosno širi interpretacijski okvir, koji je neophodan za razumijevanje, konceptualizaciju pojedinačnog pojma koji toj strukturi pripada (Langacker 1987, Lakoff 1987). Definicija nekog pojma koja ne uključuje njegove funkcije, kao ni druga važna znanja o njemu, naziva se *profilom* tog pojma. Langacker (1987:183-189) uvodi termine profil i baza kako bi definisao odnos između pojma i domena na osnovu koga se taj pojam razumije: baza je neposredni kontekst bez kojega je nemoguća konceptualizacija nekog pojma i predstavlja neophodan interpretacijski okvir za

njegovo profilisanje. I četvrti, najobuhvatniji koncept u okviru enciklopedijskog znanja jeste *okvir*, koji podrazumijeva mrežu različitih domena koji se redom aktiviraju i čine značenje.

U skladu sa već razmatranom pretpostavkom kognitivnih lingvista da je jezik dio ukupnih kognitivnih sposobnosti jeste i njihovo nastojanje da jezičke kategorije organizuju u skladu sa istim principima koji se primjenjuju i na ostale pojmovne kategorije. Lakoff primjećuje da je mentalno svrstavanje pojava u kategorije neophodan preduslov za organizovanje pojmovnog sistema, kao i da na taj način dajemo smisao svom iskustvu (Lakoff, 1987). U nastojanju da objasni kako neograničeni broj inputa gotovo nesvjesno organizujemo u kategorije, kognitivna lingvistika prihvata *teoriju prototipa* koja postaje jedna od njenih osnovnih odrednica:

”Concepts are defined by prototypes and by types of relations to prototypes.” (Lakoff i Johnson, 1980: 125)

Ovakav pristup kategorijama kod kognitivista se javlja kao reakcija na klasičnu teoriju kategorizacije, koja se oslanja Aristotelovo učenje po kojem se svi pojmovi klasifikuju u deset kategorija u okviru kojih imaju jednaki status. Tradicionalno shvatanje među prvima je doveo u pitanje poznati austrijski filozof Ludwig Wittgenstein (1969), koji se, između ostalog, bavio i filozofijom jezika. Kroz analizu pojma igre, Wittgenstein je kao osnovni kriterijum koji drži na okupu članove kategorije ustanovio njihove porodične sličnosti (eng. *family resemblances*), po analogiji sa situacijom u porodici, čiji članovi liče jedni na druge, a pri tome ne moraju svi da posjeduju neku zajedničku osobinu. Ideju o porodičnim sličnostima dalje razvija Eleanor Rosch (1973), koja je kroz psihološka istraživanja utvrdila da kategorije imaju unutrašnju organizaciju, kao i da članovi iste kategorije nemaju jednaki status. U centru kategorije nalazi se prototipično značenje, kao kognitivna referentna tačka u odnosu na koju se definišu ostala, više ili manje rubna značenja. U odnosu između prototipa i porodičnih sličnosti ustanovljena je sljedeća pravilnost: najbolji predstavnik kategorije je onaj njen član koji dijeli najveći broj osobina sa članovima iste kategorije, a sa ostalim kategorijama dijeli najmanji broj osobina.

Kako pokazuju Lakoff (1987) i Taylor (1989), teorija prototipa nalazi široku primjenu i ubjedljivu potvrdu u proučavanju leksičkih odnosa. Kognitivna lingvistika konačno ima valjan model kojim objašnjava polisemiju kao jezičku pojavu, a koji se temelji sasvim na principima prototipske teorije kategorizacije. U ovom kontekstu lingvisti opravdano ističu značaj metafore kao jednog od glavnih mehanizama pomoću kojeg se proširuje semantička struktura riječi i one postaju višeznačne, i zahvaljujući kome su objašnjene mnoge leksičke kategorije koje su tradicionalno bile teške za ispitivanje. Ovom kognitivnom mehanizmu, koji, kako je do sada već jasno, predstavlja osnovni predmet našeg istraživanja, načinu na koji on motiviše proširivanje značenja leksema, kao i mnogim drugim njegovim relevantnim karakteristikama, i mi ćemo posvetiti središnji dio ovog poglavlja.

2.2.2 KOGNITIVISTI O METAFORI

Sasvim u skladu sa postavkama kognitivne lingvistike jeste i njeno interesovanje za metaforu kao veoma moćan kognitivni mehanizam, neopravdano gurnut u rubno područje jezika i retorike. Naime, interesovanje za proučavanje metafore s lingvističkog, a ne samo s književnoteorijskog aspekta javlja se već 1956.godine nakon što je objavljen rad Romana Jakobsona *Two Aspects of Language, and Two Types of Aphasic Disturbances*. Međutim, istinsku prekretnicu u tom pogledu predstavlja knjiga Georga Lakoffa i Marka Johnsona *Metaphors We Live By* iz 1980. godine, u kojoj je uspostavljen vrlo precizan metodološki aparat namijenjen lingvističkom proučavanju metafore. Ona se po prvi put definiše kao pojmovno preslikavanje koje se odvija u središtu ljudske misli.

Zagovarajući tezu o metaforičnosti pojmovnog sistema, Lakoff i Johnson u prvi plan izvide metaforu kao kognitivni mehanizam, čime značajno doprinose daljem razvoju i popularizaciji kognitivističkog pristupa. Metafora se definiše kao razumijevanje jednog pojma (ili pojmovnog domena) pomoću drugog pojma (pojmovnog domena). Tako definisana, metafora nije samo stvar jezika, ona je prvenstveno stvar mišljenja. U jeziku može da postoji zato što prvo postoji u mišljenju ("Metaphor is primarily a matter of thought and action and only derivatively a matter of language", Lakoff i Johnson, 1980). Stoga u ovom kontekstu lingvisti s pravom primjećuju da se termin *pojmovna* metafora i uvodi kako bi se istakla pripadnost metafore mišljenju (Klikovac, 2004).

Još u ranijem pregledu smo napomenuli da je i prije razvoja kognitivne lingvistike bilo istraživanja u oblasti metafore, kao i da su brojni mislioci kroz istoriju naslućivali pojedine njene karakteristike koje sada čine okosnicu kognitivističkog pristupa. Međutim, ono po čemu se ova teorija razlikuje od svih ranijih teorija o metafori jeste njena opsežnost, koja uključuje i jasne metodološke naznake za sva lingvistička istraživanja u ovoj oblasti:

"Any adequate theory of the human conceptual system will have to give an account of how concepts are 1) grounded, 2) structured, 3) related to each other and 4) defined." (Lakoff i Johnson, 1980: 106).

Kövecses (2010) objašnjava da opežnost ove teorije proizilazi iz činjenice da se ona bavi velikim brojem pitanja koja se odnose na metaforu, uključujući i sistematičnost metafore, njen odnos sa drugim figurama, njenu univerzalnost, odnosno kulturnu uslovljenost, primjenljivost ove teorije na različite vrste diskursa, vanjezičke realizacije metafore, rad na metafori u okviru nastave stranih jezika. I mada se interesovanje za ova pitanja prepoznaje i kod drugih pristupa metafori, tek sa kognitivnom lingvistikom ona se javljaju ovako objedinjena. Kövecses dalje primjećuje da ova teorija povezuje naša znanja o pojmovnoj metafori sa saznanjima o jeziku, pojmovnom sistemu i kulturi, kao i da zahvaljujući tome stičemo uvid u određene lingvističke fenomene, kao što su polisemija i proširenje značenja. Štaviše, tezom o uticaju čovjekovog tjelesnog iskustva na izgradnju svih konceptualnih i jezičkih kategorija, kognitivna lingvistika konačno dovodi u pitanje tradicionalno shvatanje po kome su metaforički jezik i misao proizvoljni i nemotivisani. Još jedna karakteristika po kojoj se kognitivistička teorija o metafori razlikuje od teorija koje su joj prethodile jeste njen empirijski pristup ovom fenomenu. Istraživači koriste različite eksperimente kako bi provjerili valjanost osnovnih postavki ove teorije, i samo na osnovu tako dobijenih rezultata smjelo iznose tvrdnju o metaforičnosti našeg pojmovnog sistema.

Pojmovnu metaforu iz ugla kognitivne lingvistike najlakše je definisati kao kognitivni mehanizam pomoću kojeg se teško dostupni (apstraktni) entiteti konceptualizuju preko lakše dostupnih (konkretnih) entiteta, a u cilju takvog konstruisanja značenja povezujemo dva konceptualna domena – izvorni i ciljani. *Izvorni domen* je onaj od koga se u metafori polazi, tj. onaj koji pruža osnovne informacije za uspostavljanje analogije s drugim, *ciljnim domenom*, i zato ovaj domen čine uglavnom konkretni entiteti. Izvorni domen pomaže u definisanju ciljnog domena, i stoga lingvisti s razlogom naglašavaju njihov asimetričan odnos: domeni se razlikuju prema svom epistemičkom statusu, jer o izvornom domenu uvijek imamo veće znanje. Ciljne domene većinom čine visokoapstraktni pojmovi i zato postoji potreba da ih pomoću metaforičkog preslikavanja bliže objasnimo. Važno je naglasiti da preko izvornog domena možemo bliže da odredimo ciljni, ali ne i obrnuto, jer proces preslikavanja kod metafore nikada ne teče od ciljnog prema izvornom domenu. U kognitivnoj lingvistici, to se naziva *principom jednosmjernosti*: metaforički proces tipično ide od konkretnog domena ka apstraktnom. Ili kako

to neki kognitivisti objašnjavaju, formula preslikavanja kod metafore glasi x je y , ali ona nije reverzibilna, tj. preslikavanje nije moguće u obrnutom smjeru.

U ovom kontekstu sasvim je relevantan spisak najčešćih izvornih i ciljnih domena, koji je lingvista Zoltan Kövecses (2010) sastavio na osnovu svojih istraživanja, raspoložive literature i postojećih rječnika metafora. Kövecses zaključuje da postoje tipični izvorni domeni: ljudsko tijelo, zdravlje i bolest, životinje, biljke, zgrade i građenje, mašine i alatke, igre i sport, posao, novac i transakcije, kuvanje i hrana, toplota i hladnoća, svjetlost i tama, sile, kretanje i smjer. Pored njih u ulozi izvornih domena mogu se naći različiti osnovni entiteti, kao što su sadržatelji, supstance, predmeti i sl., kao i različita svojstva objekata i supstanci - oblik, boja, veličina, tvrdoća, providnost, oštrina, težina. Primjetno je da nam izvorni domeni metafora otkrivaju jedan sasvim pojednostavljen svijet, ali upravo zahvaljujući toj jednostavnosti možemo da ga upotrijebimo za konceptualizaciju apstraktnih pojmova.

Za razliku od izvornih, uobičajeni ciljni domeni su apstraktni i teško uhvatljivi: emocije, želja, moralnost, odnosno moralne kategorije, mišljenje, društvo/nacija, politika, privreda, ljudski odnosi kao što su prijateljstvo, ljubav i brak, komunikacija, vrijeme, život i smrt, vjera, događaji i akcije. Ovaj spisak nas navodi na očigledan zaključak da je metafora mehanizam uz čiju pomoć se snalazimo u apstraktnim oblastima iskustva: pomoću njih su, makar djelimično, definisani svi oni suštinski, iako nejasno ocrtani pojmovi.

U ovakvom opisu metafore i odnosa izvornog i ciljnog domena nalazimo da je naziv pojmovne metafore (npr. LJUBAV JE PUTOVANJE¹) u stvari samo skraćeni oblik bilježenja skupa preslikavanja (eng. *mapping*) sa izvornog domena na ciljni. Preslikavanja se odnose na korespondencije između dva domena, dakle, riječ je o skupu naših znanja o tome što se preslikava na što. Lakoff (1993) i Kövecses (2010) objašnjavaju da prilikom preslikavanja dolazi do *ontoloških korespondencija* između izvornog i ciljnog domena, gdje elementi jednog domena odgovaraju elementima drugog domena, kao i do *epistemičkih korespondencija*, gdje se sa

¹ Lingvisti napominju da se upotrebom velikih slova kod bilježenja metafore ukazuje na činjenicu da se ovakve formulacije ne javljaju u govoru, već se one nalaze u osnovi vidljivih metaforičkih izraza. Velika slova označavaju koncepte, a ne same riječi. Konceptualne metafora kao saznavni mehanizam u jeziku se manifestuje kroz razne metaforičke izraze (Lakoff i Johnson 1980, Lakoff 1993, Kövecses 2010), čije rekonstruisanje je najpouzdaniji način da se utvrdi pojmovna metafora.

jednog domena na drugi prenose obrasci zaključivanja. Nastojeći da objasni funkciju i značaj preslikavanja, Kövecses navodi da se ovakvim korespondencijama koje dolaze iz pravca izvornog domena (PUTOVANJE) upravo i strukturira ciljni domen (LJUBAV), koji nije imao određene elemente prije nego što ih je dobio od izvornog domena:

”In a way, it was the concept of journey that ”created” the concept of love.” (Kövecses 2010: 9)

I mada se proces preslikavanja u najvećem dijelu odvija nesvjesno, lingvistika bilježi našu opreznost pri upotrebi jezičkih izraza koji se oslanjaju na odgovarajuću metaforu. Naime, ono što je za lingvistiku relevantno jeste da pri upotrebi određenih metaforičkih izraza mi ne odstupamo od onih preslikavanja koja su konvencijom ustanovljena u jezičkoj zajednici. Drugim riječima, jezički izrazi upotrijebljeni metaforički usaglašeni su sa preslikavanjima, odnosno korespondencijama između izvornog i ciljnog domena. U ovom slučaju na snazi je jedno od najvažnijih načela o prirodi metafore, u lingvistici poznato kao *načelo invarijantnosti* (eng. *invariance principle*; Lakoff, 1990, Turner, 1990, Lakoff, 1993)², prema kojem metaforička preslikavanja čuvaju raspored izvornog domena na način koji je u skladu sa strukturom ciljnog domena.

”In metaphor, we are constrained not to violate the image-schematic structure of the target; this entails that we are constrained not to violate whatever image-schematic structure may be possessed by non-image components of the target.” (Turner, 1990: 252)

Pomoću načela invarijantnosti teoretičari konceptualne metafore ukazuju na činjenicu da između izvornog i ciljnog domena postoji odnos koji ograničava moguća preslikavanja, čime se onemogućava preslikavanje svakog dijela izvornog domena na bilo koji dio ciljnog domena. Prema ovom načelu, metaforička preslikavanja sa izvornog domena moraju biti u skladu s inherentnom slikovno–shematskom strukturom ciljnog domena (Lakoff 1993, 215). I mada se ciljni domen strukturira pomoću izvornog domena, naša znanja o svojstvima ciljnog domena ograničavaju preslikavanja i imaju prednost u konceptualnoj metafori. U ovom kontekstu se najčešće navodi primjer metafore THEORIES ARE BUILDINGS, gdje se predlogom ograničenja preslikavanja objašnjava zašto se pojam prozora ni u jednom slučaju ne preslikava

² U literaturi na srpskom i hrvatskom jeziku osim ovog termina nailazimo i na termin *načelo nepromjenljivosti* (Rasulić, 2004; Stanojević, 2013).

na ciljni domen.

Lingvisti dalje primjećuju da se načelom invarijantnosti reguliše još jedna vrsta preslikavanja, drugačija od uobičajenih, već pomenutih korespondencija. Naime, u kontekstu teorije konceptualne metafore relevantno je i ono zaključivanje do kojeg dolazi u situacijama kada se naša iscrpna, dodatna znanja o elementima izvornog domena preslikavaju na ciljni domen, a koje nazivamo *posljedicama shvatanja ciljnog domena preko izvornog domena* (eng. *metaphorical entailments*). Konstatujući da svaki izvorni koncept nosi veliki značenjski potencijal koji se u krajnjem može preslikati na ciljni domen, Kövecses postavlja pitanje koji dio tog značenjskog sadržaja izostavljamo u procesu preslikavanja. Odgovor, smatra, treba tražiti upravo u načelu invarijantnosti, prema kome se preslikavaju samo oni elementi izvornog koncepta koji ne narušavaju shemu ciljnog domena.

Još jedna relevantna karakteristika pojmovne metafore kojoj se u teoriji posvećuje dužna pažnja jeste i mogućnost upotrebe istog izvornog domena za više različitih ciljnih koncepata. Pa se tako u engleskom jeziku izvorni domen BUILDING koristi u više pojmovnih metafora (THEORIES ARE BUILDINGS, RELATIONSHIPS ARE BUILDINGS, A CAREER IS A BUILDING, A COMPANY IS A BUILDING, ECONOMIC SYSTEMS ARE BUILDINGS, SOCIAL GROUPS ARE BUILDINGS, A LIFE IS A BUILDING (Kövecses, 2010: 136)), na osnovu čega zaključujemo da pojedini izvorni domeni mogu imati veći opseg (eng. *scope*; Kövecses, 2010: 136). Na osnovu dalje analize ove pojave Kövecses zaključuje da je u osnovi svih preslikavanja u stvari preslikavanje *glavnog žarišta značenja* (eng. *main meaning focus*) izvornog koncepta. Drugim riječima, značenjski dio izvornog domena koji se u procesu preslikavanja prenosi na ciljni domen nije proizvoljan, niti slučajan, već se zasniva na glavnom žarištu koje je određeno *središnjim znanjem o konceptu* (eng. *central knowledge*), što je, u stvari, najvažniji dio enciklopedijskog znanja.

U nastojanju da objasnimo prirodu pojmovnih preslikavanja, došli smo do toga da se ovakve korespondencije, kao i načela njihove organizacije umnogome oslanjaju na slikovne sheme, kao jednostavne pojmovne strukture koje čine osnovu složenih koncepata i služe za njihovo razumijevanje (Lakoff 1987: 267). *Slikovne sheme* (eng. *image schemata*) jesu ponavljani

obrasci našeg tjelesnog iskustva zahvaljujući kojima svoj pojmovni sistem organizujemo u koherentnu cjelinu. U svojoj knjizi *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* Johnson objašnjava da u dodiru našeg tijela sa vanjskim svijetom prepoznajemo određene strukture koje se ponavljaju i na osnovu kojih neko novo iskustvo povezujemo sa već poznatim. Ovakve strukture kognitivisti nazivaju *slikovnim shemama*, i objašnjavaju da, iako pretpojmovne u svojoj prirodi („jer nastaju prije nego što smo u stanju da svoje iskustvo pojmovno predstavimo i imenujemo”, Klikovac, 2004:19), one za nas imaju značenje „zato što su neposredno doživljene i zato što imaju svoju strukturu” (Klikovac, 2004: 19). Služeći se fenomenološkim pojmovima koji, između ostalog, dolaze iz geštalt psihologije, kognitivisti objašnjavaju da su slikovne sheme po svojoj strukturi *geštalt*, cjeline koje se ne mogu svesti na zbir svojih djelova. One, međutim, imaju unutrašnje ustrojstvo na koje se oslanja i naše razumijevanje.

U okviru teorije o pojmovnoj metafori slikovne sheme zauzimaju naročito mjesto, jer njihovu strukturu imaginativno projektujemo na apstraktne domene, što nam omogućava razumijevanje nejasno ocrtanih pojmova. Uzmimo za primjer pojam *sadržavanja* i *omeđenosti prostora*, koji se zasnivaju na našem tjelesnom iskustvu, a iz kojih proizilazi slikovna shema SADRŽATELJA, preko koje sopstvena tijela poimamo kao trodimenzionalni prostor u koji unosimo hranu, vodu ili vazduh. Lingvisti primjećuju da ova shema predstavlja osnov za razumijevanje značenjskih odnosa, kako konkretnih fizičkih, tako i apstraktnih, i u prilog tome navode sledeće primjere sa predlogom *out*:

- a. John went *out* of the room.
- b. Let *out* your anger.
- c. It finally came *out* that he had lied to us. (Johnson, 1987)

Dati primjeri očigledno podupiru kognitivističku tvrdnju da se značenje ne može posmatrati kao statični entitet, ono je prije proces u kojem aktivno učestvuju brojni saznavni elementi:

“Meaning is a mental phenomenon that must eventually be described with reference to cognitive processing (...).” (Langacker 1987: 97–8)

Kroz analizu slikovnih shema kao pojmovnih struktura koje su duboko utemeljene u ljudskom iskustvu, Lakoff i Johnson izvode zaključak o prirodi ljudske racionalnosti i time definišu svoj

pristup jeziku i filozofiji jezika. Polazeći od toga da racionalnost ima tjelesne osnove „jer se u svom mišljenju služimo takvim strukturama kao što su slikovne sheme, koje su utemeljene u tjelesnom iskustvu” (Klikovac, 2004:22), ovi lingvisti zagovaraju pristup koji nazivaju *iskustveni realizam* (eng. *experiential realism*). Prema ovom shvatanju naše razumijevanje svijeta zavisi i od onoga što u njemu postoji nezavisno od nas, *objektivno*, pa jezik i misli dobijaju značenje kroz čovjekovo tjelesno iskustvo sa svijetom koji ga okružuje. Drugim riječima: stvari u svijetu zaista ograničavaju naš pojmovni sistem, ali to čine jedino kroz naše iskustvo sa njima. Samim tim, kako lingvisti dalje primjećuju, i sličnosti na koje se oslanjamo kada konstruišemo metafore nisu objektivne sličnosti, imanentne našoj stvarnosti, već *iskustvene* - sličnosti koje sami doživljavamo:

”(...) only similarities relevant to metaphor are similarities as experienced by people; the difference between objective similarities and experiential similarities is all-important.” (Lakoff i Johnson, 1980: 154)

Učenje po kome se razumijevanje oslanja na oblast fizičkog iskustva tijesno je povezano sa motivacijom metafora, koja predstavlja jedan od ključnih djelova kognitivnolingvističke teorije. Konceptualna motivisanost metafora odnosi se na njihovo *iskustveno utemeljenje* ili *ukotvljenje* (eng. *grounding, groundedness*), i njome se pokušava objasniti zašto dolazi do određenih veza u konceptualnoj metafori, odnosno zašto se za razumijevanje nekog apstraktnog domena bira baš određeni izvorni domen, a ne neki drugi.

Po klasičnoj teoriji metafore, teoriji poređenja, metafora se stvara na osnovu prethodno postojeće sličnosti između dva pojma. Kövecses primjećuje da u nekim slučajevima zaista postoji sličnost između dva koncepta povezana metaforom, međutim to je samo jedan od više mogućih tipova metaforičke motivisanosti koje prepoznaje kognitivna lingvistika. Ostali tipovi motivisanosti oslanjaju se na sličnosti koje nisu prethodno postojale, odnosno koje nisu objektivne i doslovne. Takva je, prije svega, sličnost koja proističe iz metaforičkog razumijevanja jednog pojma pomoću drugog, a koju Kövecses naziva *uočenom strukturnom sličnošću* između dva domena (eng. *perceived structural similarity*). Ovdje nije riječ o konceptima koji posjeduju inherentnu sličnost, već naprotiv, o sličnosti koju govornik uviđa između struktura tih dvaju domena, pa se sličnosti javljaju kao rezultat a ne kao uzrok metafore.

Ilustrativan primjer za ovu vrstu motivisanosti jeste metafora ŽIVOT JE KOCKA, koja se javlja kao posljedica našeg poimanja života kroz strukturu kockarske igre, a koja se u govoru manifestuje kroz brojne izraze kao što su: *blefirati, dobiti igru, otkriti karte, kockati, adut u rukavu*.

Metafore još nastaju i na osnovu *korelacije u našem iskustvu* (eng. *correlations in experience*), i upravo ovoj vrsti motivisanosti pripisuje se nastanak veoma frekventne orijentacione metafore VIŠE JE GORE, koju prepoznamo u izrazima *inflacija raste* ili *cijene padaju*. Ova metafora u kojoj se količina konceptualizuje u terminima vertikalnosti zasniva se na našem svakodnevnom iskustvu korelacije između količine materije i njenog nivoa, odnosno elementarnom znanju o tome da dolivanjem tečnosti u sud, njen nivo raste. Metafora STANJE JE MJESTO se takođe zasniva na korelaciji u iskustvu, pa otuda veza između mjesta na kojem se nalazimo i stanja u kojem smo. Lingvisti podsjećaju da je u ovom slučaju ta veza do te mjere jaka „da glagol *stati* stoji etimološki u osnovi imenice *stanje*.” (Klikovac, 2004: 28)

Lakoff i Johnson, kao i Kövecses ističu da je metafora utemeljena i u našem *biološkom i kulturnom iskustvu*. Kövecses nešto preciznije definiše ovaj vid motivisanosti, objašnjavajući da kod određenih pojmovnih metafora iskustvenu osnovu čini ona situacija u kojoj izvorni domen predstavlja temelj ili osnov ciljnog domena. A takav osnov može biti relevantan u biološkom ili kulturnom smislu. Primjeri metafora koje se temelje na biološkom iskustvu jesu LJUBAV JE VEZA (Među nama postoji neraskidiva veza.), LJUBAV JE JEDINSTVO (Ona je moja ljepša polovina.) ili PRIVRŽENOST JE BLISKOST (Veoma je blizak sa svojom bakom.), čiji se ciljni domeni „namjenski” povezuju sa onim izvornim domenima koji ispoljavaju dovoljno karakteristika pomenutih bioloških stanja i događaja (Kövecses, 2010:81). U metafore koje se oslanjaju na kulturno iskustvo spada veoma frekventna metafora RASPRAVA JE RAT, gdje se iz fizičkog domena borbe vremenom razvila verbalna institucija rasprave (Kövecses, 2010:81).

U teoriji konceptualne metafore postoje razne polemike vezane za motivisanost metafora, njihovu kulturnu određenost i konvencionalizovanost, međutim, primjećujemo da se u literaturi prednost daje Kövecsesovom modelu. Ovdje ćemo se ipak zadržati i na modelu koji predstavlja

kognitivni lingvista Joseph Grady, a čija se teorija motivisanosti najčešće protivstavlja Kövecsesovom modelu središnjih preslikavanja.

Nastojeći da objasni metaforičku motivisanost, Joseph Grady (1999) u okviru svoje teorije predlaže podjelu konceptualnih metafora na primarne, korelacijske i metafore sličnosti. *Primarne metafore* (eng. *primary metaphors*) jesu one metafore koje su zasnovane na primarnim prizorima iz ljudskog iskustva, drugim riječima na iskustvenoj korelaciji, odnosno supojavljivanju dva domena. Takve su prema Gradyju metafore JAKA ŽELJA JE GLAD ili ORGANIZACIJA JE FIZIČKA STRUKTURA. Konceptualnom integracijom primarnih metafora nastaju metafore koje nisu neposredno motivisane, odnosno koje nisu primarne, mada njih uzimaju za svoj oslonac ili ukotvljenje. Takve metafore Grady naziva *korelacijskim metaforama* (eng. *correlation metaphors*), koje budući kombinacija dvije primarne metafore daju djelimično objašnjenje za ograničenje mogućih preslikavanja. Ranije smo u ovom radu pominjali da u slučaju konceptualne metafore THEORIES ARE BUILDINGS, prozor kao element izvornog domena u procesu preslikavanja nikada ne prenosimo na ciljni domen. Grady objašnjava da ova metafora nastaje integracijom primarnih metafora PERSISTING IS REMAINING ERECT (TRAJANJE JE USPRAVLJENOST) i STRUCTURE IS PHYSICAL STRUCTURE (STRUKTURA JE FIZIČKA STRUKTURA), usljed čega su osnovna preslikavanja vezana za strukturu teorije, pa prozori kao dio izvornog domena u ovom kontekstu ostaju irelevantni.

Još jedna vrsta metafore u Gradyjevoj teoriji jeste *metafora sličnosti* (eng. *resemblance metaphors*) kojoj pripada i metafora ŽIVOT JE PUTOVANJE. Kod ovih metafora nije moguće dokazati iskustvenu korelaciju dva domena, stoga se one i ne oslanjaju na objektivnu sličnost, već prije svega na sličnost koju uviđa govornik. Prema Gradyju, ove metafore dozvoljavaju dvosmjernost, njihov izvorni i ciljni domen mogu biti jednako konkretni i apstraktni.

Kognitivna lingvistika konstatuje određene manjkavosti Gradyjeve teorije, koja se, između ostalog, ne bavi kulturnim elementima koji su vidljivi u metafori THEORIES ARE BUILDINGS, i ne govori o kulturnom značaju izvornog domena ZGRADE i ciljnog domena TEORIJE. Stoga se prednost daje Kövecsesovom predlogu, prema kome se iz izvornog domena preslikava samo središnje znanje, čime se na prirodan način objašnjava djelimičnost

preslikavanja kod konceptualne metafore i njena motivisanost. Kövecses objašnjava da iz središnjih znanja nastaju središnja preslikavanja, koja dalje dovode do preslikavanja na drugim nivoima, odražavaju kulturološki značaj izvornog domena, koja su kulturno ili fizički motivisana, i dovode do određenih jezičkih izraza koji predstavljaju najfrekventnije manifestacije neke pojmovne metafore (Kövecses, 2010).

Štaviše, Kövecses primjećuje da se njegova i Gradyjeva tipologija u jednom dijelu preklapaju, ali da su istovjetni elementi označeni različitim terminološkim jedinicama. Gradyjeve korelacijske metafore (eng. *correlation metaphors*) odgovaraju onom tipu motivisanosti koji Kövecses objašnjava *korelacijama u iskustvu*, dok metafore sličnosti (eng. *resemblance metaphors*) u Gradyjevom modelu odgovaraju onome što Kövecses naziva *uočenom sličnošću*. I mada je utvrdio svoj model različitih vidova metaforičke motivisanosti, Kövecses napominje da takav sistem ostaje otvoren i da su sasvim moguće i druge vrste motivisanosti, čije definisanje predstavlja veoma zahtjevan zadatak koji kognitivnoj lingvistici tek predstoji.

U okviru svoje veoma razvijene metodologije koja je usmjerena na proučavanje pojmovne metafore, kognitivna lingvistika prepoznaje različite vrste pojmovnih metafora i predlaže više mogućih načina za njihovo klasifikovanje. I dok Lakoff i Johnson u prvi plan stavljaju sada već klasičnu podjelu na *strukturne*, *ontološke* i *orijentacione* metafore, Kövecses konstatuje veću raznolikost među metaforama i sugerise različite klasifikacije. Ovaj lingvista, naime, predlaže četiri tipa klasifikacije koji su sa kognitivističkog stanovišta naročito relevantni, a u kojima se metafore grupišu prema 1) stepenu konvencionalnosti, 2) kognitivnoj funkciji, 3) prirodi i 4) nivou opštosti.

Jedna od ključnih karakteristika kognitivne lingvistike, koja se uzima i kao njena velika prednost, jeste opsežan teorijski okvir koji uključuje cijelu metaforičku skalu, na kojoj se nalaze i konvencionalne, klišeizirane, kao i one krajnje inovativne metafore. *Konvencionalne* (eng. *conventional metaphors*) su one metafore kojima govornici jednog jezika gotovo nesvjesno pribjegavaju kada govore o apstraktnim konceptima, kao što su LJUBAV, DRUŠTVO, ili ŽIVOT. I mada pri upotrebi ovakvih metafora mi ne ulažemo naročiti umni napor, njihov naziv potvrđuje da one nisu proizvoljne, već su utvrđene konvencijom. Lingvisti i ovdje podsjećaju na

razliku između konvencionalnih pojmovnih metafora (npr. LJUBAV JE PUTOVANJE), koje predstavljaju duboko uvreženi način *razmišljanja* ili *razumijevanja* apstraktnog domena, i konvencionalnih metaforičkih izraza koje koristimo kada *govorimo* o apstraktnim domenima.

Za razliku od konvencionalnih, koje organizuju pojmovni sistem jedne kulture i shodno tome se odražavaju i na svakodnevni jezik, *inovativne metafore* (eng. *novel metaphors*) nastaju onda kada naša iskustva prevazilaze konvencionalne mehanizme koji su nam na raspolaganju, i stoga koristimo manje uobičajene izvorne domene.

Uzimajući za primjer sasvim inovativnu metaforu LOVE IS A COLLABORATIVE WORK OF ART, Lakoff i Johnson pokazuju da metafore mogu da pruže novi uvid u realnost:

”Such metaphors are capable of giving us a new understanding of our experience.” (Lakoff i Johnson, 1980: 139).

I mada nisu uspjeli da ilustruju pomenutu metaforu odgovarajućim metaforičkim izrazima, ovi lingvisti, kroz popis brojnih posljedica shvatanja ciljnog domena preko izvornog domena (eng. *metaphorical entailments*), ukazuju na snagu kojom inovativne metafore mogu da rekonstruišu iskustvo.

U kontekstu ove podjele od naročitog je značaja tvrdnja kognitivnih lingvista da konvencionalni jezik, u dijelu koji se odnosi na metaforičko izražavanje, predstavlja osnovu poetskog jezika, koji od njega ne odstupa u svojoj suštini. Naime, George Lakoff, Mark Turner i Ray Gibbs napominju da se poetski, književni jezik umnogome oslanja na svakodnevni jezik, koji književnici uspijevaju da uneobiče upotrebom različitih sredstava. Kognitivisti daju precizan naziv i opis ovih tehnika (eng. *extending, elaboration, questioning, combining*), o čemu ćemo i mi više govoriti u dijelu koji je predviđen za analizu korpusa.

Kövecsesova podjela metafora prema kognitivnoj funkciji u potpunosti se poklapa sa tipologijom koju su još Lakoff i Johnson utvrdili u djelu *Metaphors We Live By*, gdje oni definišu, opisuju i ilustruju strukturne, ontološke i orijentacione metafore. *Strukturne metafore* predstavljaju najbrojniju podvrstu metafora, a njihova je kognitivna funkcija da omoguće razumijevanje ciljnog domena uz pomoć *strukture* izvornog domena. Proces razumijevanja

odvija se kroz preslikavanje elemenata izvornog domena na ciljni domen, i stoga je struktura izvornog i ciljnog domena kod tih metafora najrazvijenija. Kognitivni lingvisti napominju da između izvornog i ciljnog domena u ovom slučaju ne postoji objektivna sličnost, u pitanju je sličnost koju uočava govornik i koja se javlja kao posljedica njegovog metaforičkog razmišljanja:

”Structural metaphors induce similarities, these similarities do not exist independently of the metaphor.” (Lakoff i Johnson, 1980: 61).

Otuda brojni primjeri strukturnih metafora, kod kojih, kako primjećuje Kövecses, korespondencije iz pravca izvornog domena strukturiraju ciljni domen, koji nije imao određene elemente prije nego što ih je dobio od izvornog koncepta (LJUBAV JE PUTOVANJE, RASPRAVA JE RAT, ŽIVOT JE PUTOVANJE, IDEJE SU HRANA, STRAH JE HLADNOĆA, ČOVJEK JE BILJKA, itd.).

Pojmovna struktura *orijentacionih metafora* nije tako razvijena kao kod strukturnih, međutim njihova kognitivna funkcija jeste da ciljne koncepte našeg pojmovnog sistema organizuju u koherentnu cjelinu:

”(...) a system that does not structure one concept in terms of another, but organizes a whole system of concepts with respect to one another.” (Kövecses, 2010: 41).

Iz tog razloga, Kövecses napominje da bi prigodniji naziv za ovu podvrstu bio *coherence metaphor*, jer on jasnije oslikava njenu kognitivnu funkciju:

”By ”coherence”, we simply mean that certain target concepts tend to be conceptualized in a uniform manner”. (Kövecses, 2010: 40)

Sama riječ *orijentacione* u nazivu ove grupe metafora ukazuje na činjenicu da su one u vezi sa prostornim odnosima, odnosno sa ljudskom orijentacijom u prostoru (GORE-DOLJE, SREDIŠTE-PERFERIJA, CJELINA-DIO i sl.), pri čemu termine orijentacije ne koristimo proizvoljno, već se oni u potpunosti temelje na našem fizičkom i kulturnom iskustvu. U vezi sa tim je i činjenica da je mnogim slikovnim shemama koje se odnose na prostornu orijentaciju imanentna *bipolarnost* („Svaka shema aktivira fundamentalni dinamizam PLUS-MINUS.”, Rasulić, 2004: 26), pa se pozitivne, odnosno negativne karakteristike vezuju za različite polove.

Tako *središte*, *ravnoteža*, *unutrašnjost*, *prednja strana* imaju pozitivan predznak, dok *periferija*, *neravnoteža*, *spoljašnjost* ili *zadnja strana* podrazumijevaju negativne karakteristike.

Ontološke metafore, kao još jedna podvrsta, omogućavaju nam da visokoapstraktne pojmove konceptualizujemo kao materijalne predmete, dajući im tako određeni ontološki status. Tako se razumijevanjem apstraktnih pojmova i iskustava kroz određene entitete naše iskustvo svodi na nešto opipljivo, sa jasno izraženim granicama i strukturom:

”Understanding our experience in terms of objects and substances allows us to pick out parts of our experience and treat them as discreet entities or substances of a uniform kind.”(Lakoff i Johnson, 1980: 25).

Stoga, događaje i stanja često metaforički konceptualizujemo kao predmete, aktivnosti kao materiju, a stanja kao sadržatelje.

Najbrojnije ontološke metafore jesu *metafore sadržatelja* (eng. *container metaphors*), pa otuda veoma frekventni metaforički izrazi koji se oslanjaju na metafore kao UM JE SADRŽATELJ, ČOVJEK JE SADRŽATELJ, ŽIVOT JE SADRŽATELJ, ČOVJEKOV MENTALNI PROSTOR JE SADRŽATELJ, i mnoge druge zabilježene metafore zahvaljujući kojima konceptualizujemo strukturu tamo gdje ona realno ne postoji. I mada nam ontološke metafore na taj način pomažu da racionalizujemo apstraktno iskustvo, one ne podrazumijevaju strukturiranje jednog domena pomoću drugog, kao što je to slučaj sa strukturnim metaforama. U tom slučaju teorija pojmovne metafore ostavlja mogućnost da se pojam dobijen ontološkom metaforom dalje konkretizuje kroz strukturnu metaforu.

Prema kognitivnim lingvistima neki od primjera ontološke metafore jesu *personifikacija* i *metafora provodnik* (eng. *conduit metaphor*). Kövecses ističe kognitivnu funkciju personifikacije, objašnjavajući da u slučaju kada određenim entitetima pripisujemo ljudske karakteristike, nas same, odnosno našu ljudsku prirodu koristimo kao jedan od najboljih izvornih domena koje imamo (Kövecses, 2010: 39). Metaforu provodnik ovaj lingvista definiše kao spregu međusobno povezanih ontoloških metafora koja je sasvim imanentna našem poimanju uma i ljudske komunikacije. Um se konceptualizuje kao sadržatelj, ideje kao predmeti, a komunikacijski čin kao proces odašiljanja predmeta iz jednog sadržatelja u drugi. Na osnovu

pretpostavke da ideje u toku ovog procesa „putuju” kroz *provodnik* (His message *came across*.) nastaje i naziv ove metafore.

Trećom klasifikacijom Kövecses se dotiče *prirode metafore* koja predstavlja još jedno pitanje od značaja za ovu teoriju. Ova podjela zasniva se na pretpostavci da metafore mogu biti zasnovane na znanju i na slikovnoj shemi. Kod metafora koje su utemeljene na našem *znanju* o određenim konceptima, ono što preslikavamo sa izvornog domena na ciljni domen jesu elementi znanja. Međutim, kod drugog tipa metafore, koje Kövecses naziva *metaforama zasnovanim na slikovnim shemama*, korespondencije između izvornog i ciljnog domena ne podrazumijevaju pojmovne elemente znanja (kakvi mogu biti *putnik*, *destinacija* ili *prepreke* u slučaju izvornog domena PUTOVANJE), već pojmovne elemente slikovnih shema. Ove metafore su u teoriji ilustrovane brojnim primjerima, od kojih za potrebe ovog rada izdvajamo sljedeće:

I'm *out* of money. (slikovna shema *in-out*)

I'm feeling *low*. (slikovna shema *up-down*)

He's an *up-front* kind of guy. (slikovna shema *front-back*)

He just *went* crazy. (slikovna shema *motion*)

Posljednja podjela u Kövecsesovoj klasifikaciji u potpunosti se poklapa sa Lakoffovom i Turnerovom postavkom da se metafore razlikuju prema nivou opštosti. Na osnovu tog kriterijuma ovi lingvisti prave razliku između *metafora specifičnog nivoa*, kod kojih su pojmovi bolje definisani, jer imaju veći broj svojstava, i *metafora generičkog nivoa*, kod kojih su pojmovi opšteg karaktera i pripadaju tzv. generičkom nivou. Tako se metafore ŽIVOT JE PUTOVANJE, RASPRAVA JE RAT, IDEJE SU HRANA nalaze niže na skali opštosti, pa pripadaju metaforama specifičnog nivoa, dok metafore DOGAĐAJI SU AKCIJE ili GENERIČKO JE SPECIFIČNO pripadaju metaforama generičkog nivoa. Takve metafore određene su veoma malim brojem svojstava, i u najvećem dijelu se oslanjaju samo na okvirnu strukturu, zbog čega im nedostaje snaga specifičnosti.

2.2.3 REZIME

U pregledu teorijskih aspekata nastojali smo da predstavimo sve one karakteristike kognitivne lingvistike i njene teorije o pojmovnoj metafori koje su relevantne za predmet našeg istraživanja, pa samim tim i za analizu korpusa i definiciju i opis pojava čiji smo uzorak u korpusu ustanovili. Predviđeni obim ovog rada nije nam dozvolio da se osvrnemo na još neke relevantne pojave, koje samo iz tog razloga ostaju izvan našeg fokusa. Na osnovu uvida u korpus koji smo koristili u našem istraživanju, a koji obuhvata Barnesove romane, zbirku priča, njegove eseje, kao i intervju zabilježene u pisanoj i audio formi, očekujemo da će se potvrditi naša polazna pretpostavka da se jezik književnih djela Juliana Barnesa preslikava i na njegov svakodnevni jezik, odnosno da se ovaj književnik istim metaforama služi u svim formama izražavanja, kao i da su te metafore najčešće konvencionalne prirode. Drugim riječima, lingvistički metaforički izrazi koji se javljaju u Barnesovim djelima zasnovani su na istim konceptualnim metaforama kao i oni izrazi koje on koristi u svakodnevnom govoru: Barnes pribjegava istim domenima, koji predstavljaju pozadinsku strukturu za one koncepte koji su u njegovoj misli dominantno prisutni.

Kako bismo na što pregledniji način predstavili rezultate analize, metafore ćemo klasifikovati i opisati, pri čemu ćemo se osloniti na klasifikaciju metafora *prema stepenu konvencionalnosti i njihovoj kognitivnoj funkciji* (Lakoff i Johnson, 1980; Kövecses, 2010), jer nalazimo da su ove podjele naročito relevantne za jezik i metaforičke izraze Juliana Barnesa.

Ukoliko se potvrdi naša hipoteza, potvrdiće se i jedna opštija pretpostavka od koje polaze kognitivni lingvisti, naime, da se poetski, odnosno književni jezik u najvećem dijelu oslanja na konvencionalne, sasvim uobičajene pojmovne metafore (Lakoff i Turner, 1989; Gibbs, 1994).

3. ANALIZA KORPUSA

3.1 METODOLOŠKE NAZNAKE

Oslanjajući se na teorijske aspekte učenja o pojmovnoj metafori pristupićemo analizi govora književnika Juliana Barnesea, pri čemu naš korpus obuhvata njegova dva romana: *Talking it Over* i *The Sense of an Ending*, zbirku priča *The Lemon Table*, dvanaest eseja i jedanaest intervjua.

Izolovane primjere metaforičkih izraza koje smo identifikovali u korpusu predstavimo u okvirima dvije klasifikacije, od kojih je jedna usmjerena na kognitivnu funkciju metafora, a druga na stepen njihove konvencionalnosti. U dijelu koji se odnosi na prvu podjelu predstavimo strukturne, ontološke i orijentacione metafore koje se javljaju u korpusu, a tamo gdje je to potrebno prokomentarišaćemo i njihovu frekventnost i kognitivni efekat. U dijelu koji se odnosi na podjelu prema stepenu konvencionalnosti predstavimo kako one uobičajene, klišeizirane, tako i one sasvim inovativne metafore. Posebnu pažnju posvetićemo tehnikama koje ovaj književnik koristi kako bi svoju metaforičnu misao učinio nesvakidašnjom, i time joj dao posebnu svježinu.

Na kraju ćemo predstaviti opšta zapažanja i zaključke u pogledu karakteristične upotrebe konceptualne metafore u govoru Juliana Barnesea.

3.2 PODJELA METAFORA PREMA KOGNITIVNOJ FUNKCIJI

3.2.1 ONTOLOŠKE METAFORE

Upotrebom ontološke metafore, kako to objašnjava Kövecses, bliže određujemo svoje apstraktno iskustvo koje prvobitno nije bilo jasno ocrtano, dajući mu time određeni ontološki status. Stoga, razumijevanje apstraktnih domena u terminima materije, predmeta ili sadržatelja kao opipljivih kategorija predstavlja osnovnu kognitivnu funkciju ovih metafora.

U nastavku navodimo ontološke metafore identifikovane u našem korpusu, pri čemu polazimo od metafora koje za svoj izvorni domen uzimaju domen SADRŽATELJA, koji prema nalazima kognitivne lingvistike predstavlja nafrekventniji izvorni domen u oblasti ontološke metafore. Kao što pokazuju izolovani primjeri, odnosno skraćenice koje upućuju na izvor metaforičkog izraza, *metafore sadržatelja* prisutne su u svim analiziranim tipovima korpusa.

A PERSON IS A CONTAINER/ČOVJEK JE SADRŽATELJ

ČOVJEK JE SADRŽATELJ ZA NJEGOVO PRAVO BIĆE

The English are very emotional race but they *don't let it out*. (In6)

Lots of people don't like him, and some actively loathe him, but try *to see the better side*. (N1)

ČOVJEK JE SADRŽATELJ ZA SVOJA DUŠEVNA STANJA

A certain *crepuscularity of spirit* had sauntered in, courtesy of a misunderstanding which I hadn't bothered to trouble the prancing Squire and Milady with; not fair, in their state of mind, I thought. (N1)

She may *irritate the hell out of you* from time to time (...). (LT)

This ought to have given him *a whole storetank of existential rage*, but somehow it didn't; he said he loved his mother and respected his father. (N2)

It was said that his gourmandism had put an end to his gambling. Certainly, *there was not room in such a man* for these passions fully to express themselves. For a while, he sat between his two temptations like the proverbial ass between two bales of hay (...). (LT)

ČOVJEKOV EMOCIONALNI PROSTOR JE SADRŽATELJ → EMOCIJE SU MATERIJA KOJA ISPUNJAVA ČOVJEKOV EMOCIONALNI PROSTOR (EMOTIONS ARE ENTITIES WITHIN A PERSON)

Zabilježeno je da čovjekov „emocionalni prostor” nerijetko simbolizuju *duša i srce*, koji se konkretizuju kao *sadržatelji* za emocije, psihološka stanja i one entitete koji imaju emocionalnu vrijednost.

(...) to find out *the secrets of her heart* (In6)

Oliver slotted into my life in the *exact position that Stuart had occupied*. (N1)

One demoiselle hastened her own de-accessioning *from the museum of my heart*...(N1)

There is violence *in this supposedly tender heart of mine*. (N1)

Emma's *inner emotional life*, her hopes and memories, being played off against the extravagantly exteriorised emotions of *Lucia di Lammermoor*. (E9)

(...) *fear of death* would arrive (In7)

‘Oh, for Christ’s sake, Stu’, I said, trying *not to let my irritation show*. (N1)

So, when towards the end of lunch, Stuart lurched to his feet and informed the table- why this *confessional urge that comes upon people* at such times?- that he was ‘Just going to decant’ (...) (N1)

The other goes: I am empty, open, nothing but potentiality, make of me what you will, *fill me with what you want*. Most of my life has been spent *pouring dubious substances into the tanks*. (N1)

That was all you needed to know about the heart: *where the grain lay*. Then with a twist, with a gesture, with a word, you could destroy it. (LT)

There are two human types, basically, people who *bottle their emotions up* and people who *let it all come roaring out*. (N1)

Introverts, as is well known, tend to *internalize their emotions*, their rage and their self - contempt, and *this internalization*, it is equally well-known, produces cancer. (N1)

UNUTRAŠNJI SVIJET JEDNOG ČOVJEKA JE SADRŽATELJ→UNUTRAŠNJI SVIJET JEDNOG ČOVJEKA JE FIZIČKI PROSTOR/PROSTORIJA/SKLADIŠTE→UNUTRAŠNJI SVIJET JEDNOG ČOVJEKA SAKRIVEN JE OD POGLEDA DRUGIH LJUDI

The cinema is a miraculous rival, which does some things better, but which can never match the novel for the inner line, the emotional life, the reflective life, the private life – or *the private, solitary, intense reader's experience of those things*. (In4)

Mme Cézanne, strapped into her chair by her husband's stern command to immobility, is not going to *reveal her personality to us* (...). (E3)

A wife has a right to a *husband's discretion* when he arranges a rendezvous with his mistress. (LT)

Or do you think that being Mad is just another *veil of consciousness*... (LT)

Yes, I'm almost sure he remembered me, *he's still there underneath it all*... (LT)

She just exuded, she glowed, she was fully there yet tantalizingly absent, *withdrawn at this most private moment into some private dominion*. (N1)

(...)and she briefly focused on me and laughed and then *went back into her secret nuptial sett.* (N1)

You may find Ollie rather baroque, *but that's only the façade. Penetrate inside* – stay awhile with guidebook raised- and you will find something calmly neoclassical, something wisely proportioned and cool. You are inside Santa Maria della Presentazione, or Le Zittele, as the information brochures prefer. The Giudecca, Venice, Palladio, *O ye tourists of my soul.* That's what I'm like on the inside. Any tumultuous exterior I offer is merely to draw the crowds...Temporarily I managed to re-erect my jocular façade, but inside I was panicking. (N1)

Cheap, vulgar, selfish revenge, that's all it was, though no doubt *in your earth-closet of a soul* you transmuted the motive into something vaguely noble, even judicial. (N1)

MIND IS A CONTAINER/ UM JE SADRŽATELJ

(...) *dark side out of his mind* (In6)

Over the years, she had forced herself to forget this scene, *pushing it to the back of her mind*(...) (LT)

Something *was slipping in his mind.* The world was making less sense than it should. (LT)

Matters of the day, *in Delacour's mind*, rarely amounted to more than two... (LT)

And so the *brain will throw you scraps* from time to time, even disengage those familiar memory-loops. (N2)

You *so full of your past*, me *so full of my future.* (N1)

Picture to yourself a monstrous skip *crammed with trivia*: singularly ununique childhood memories, 5 billion sports results, faces of people they don't like, plots of television soap operas, tips concerning how to clean red wine off a carpet, the name of their MP, that sort of thing. (N1)

Doesn't that just *echo down the canyons of your mind*? (N1)

Project, therefore, on to that *curvous screen inside your forehead* the following animated pictures, and press your pinkie on the Dolby switch lest subtleties of dialogue evade you. (N1)

UM JE SADRŽATELJ → MENTALNI ENTITETI SU FIZIČKE POJAVE

What monstrous vanity makes them conclude *the memory wants to be clogged up with this sort of rubbish?* (N1)

I certainly never *insulted my memory* by asking it to store *all that routine junk*. (N1)

I'll *bear it in mind*. (N1)

I admit, almost without shame, that for years *this phrase hung from a string in my skull* like some *Christmas decoration*, gilded and talismanic.

U pojedinim primjerima, mentalni entiteti se konceptualizuju kao naročita fizička pojava, HRANA.

I think I have sufficiently *erased most of my first eighteen years, puréed them* into *harmless baby food*. What could be worse by that to *be dogged by all that stuff?* (N1)

VERBALIZOVANJE MISLI/OSLOBAĐANJE EMOCIJA JE IZNOŠENJE MISLI/EMOCIJA IZ NJIHOVOG SADRŽATELJA

Williams is wonderful at human awkwardness, at physical and emotional shyness, at *not speaking your mind or your heart*, either because you cannot *articulate* them, or because you simply cannot follow what has happened... (E2)

Satire is one response to, and *outlet for, this cosmic madness*. (E6)

Satire is not about "finding a solution", doesn't spring from a worked-out strategy for the micro-managed moral rehabilitation of humanity; rather, it is the necessary *expression of moral rage*. (E6)

(...) unable to *express the grief* (In5)

(...) proper *literary expression* (In5)

EYES ARE CONTAINERS FOR EMOTIONS/ OČI SU SADRŽATELJI ZA EMOCIJE

(...) when his daughter emerged from church as a married woman and he *saw in her eyes more hope* than he knew existed, when the long nights began and his heart seemed to close down in hibernation (...) (LT)

LIFE IS A CONTAINER/ ŽIVOT JE SADRŽATELJ

Also, *in my more emptied life*, I came up with various ideas which I termed ‘projects’, perhaps to make them sound feasible. (N2)

I successfully put Veronica out of my mind, *out of my history*. (N2)

U drugom slučaju bilježimo primjer u kojem se život konceptualizuje kao MATERIJA koja ispunjava ČOVJEKA SADRŽATELJA.

A PERSON IS A CONTAINER→ LIFE IS A SUBSTANCE

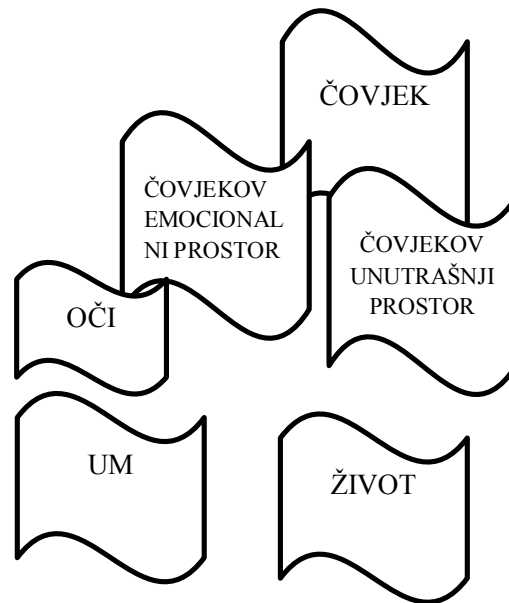
At some point I’ve found myself wondering how he will die—whether he can be as seemingly blithe as he is about saying ‘when I’m dying I just want *life to be taken out of me* as if it were *an appendix*.’ (In2)

Upućujući nas na odnos izvornog domena SADRŽATELJ sa raznim apstraktnim ciljnim domenima, grafički prikaz koji slijedi pruža nam jasniji pregled frekventne upotrebe izvornog domena SADRŽATELJ u govoru Juliana Barnesea.

Izvorni domen

Ciljni domen

SADRŽATELJ



U obrađenom korpusu bilježimo i veliki broj primjera u kojima se apstraktni pojmovi konceptualizuju kao PREDMETI. Kao što potvrđuju i neki od već navedenih primjera *metafora sadržatelja*, metafore PREDMETI su nerijetko sa njima u korelaciji i apstraktni pojam konkretizuju kao materiju koja ispunjava zamišljeni prostor, odnosno SADRŽATELJ.

MIND IS AN ENTITY/UM JE PREDMET

MIND IS A BRITTLE OBJECT/UM JE KRHKI PREDMET

I read in the paper this morning that if you smoke you're less likely to develop Alzheimer's disease than if you don't. A hit, a veritable hit? Go on, have one, kipper your lungs and *keep your brain intact*. Isn't life bedizened with jaunty contradictions? (N1)

My mind did not, at that instant, have quite the solidity of Soviet monumental sculpture in the Stalin-to Brezhnev era. (N1)

I *misao* je jedan od apstraktnih pojmova koji se konceptualizuju kroz *metafore predmeta*. Ilustrativni primjeri oformljenih metafora koje navodimo u nastavku pokazuju da se u određenom kontekstu *misao* može konkretizovati i kao sasvim određena vrsta predmeta.

THOUGHT IS AN ENTITY/ MISAO JE PREDMET

It wasn't till we were on the boat that *I gave Oliver a thought*, to be honest. (N1)

I don't have much time -literally- for the arts, though I'm not against them in any way, you understand (sometimes there's a nice concert on the car radio; like most people I read a book or two on holiday); and *I don't give much of a thought* to my clothes beyond looking smart at work, and feeling comfortable when I get home. (N1)

Very fine organization, the Crusaders. You *give it a thought*. (LT)

I find it very perplexing that people aren't more upset *at the thought* of their own extinction.
(In2)

MISAO JE PREDMET (TERET)

I don't think of the book as confessional because I think of confessional literature as literature that is written *to get something off your chest*. I don't believe in therapeuto-autobiographical theory at all. (In2)

But it was important not to tell her that he was dying. This would *put an unjust burden on her*.
(LT)

Though *the thought* of Bill trying to get through and seeing me not understand *is unbearable*.
(LT)

MISAO JE PREDMET (ZAMKA)

What a *nasty memory to get stuck with*. (N1)

MISAO JE PREDMET (U POKRETU)

That was *what went through his brain*. (LT)

You see a familiar name and it *sets off all sorts of memories*. (N1)

RIJEČI SU PREDMETI

Ova metafora predstavlja samo inicijalni element u metaforičkoj sprezi kojom se uspješno konceptualizuje razgovor. Stoga, ako su RIJEČI PREDMETI, GOVORENJE JE REĐANJE PREDMETA koji čine usmjereni niz, a komunikacijski čin predstavlja razmjenu, odnosno odašiljanje ovih predmeta.

Tiny little words, yet, we couldn't agree. (N1)

Everyone laughed and clapped and then Oliver used a whole *heap of long words* and each time he used one we all whooped. (N1)

Oliver likes to pretend he knows what I do, and *chucks out the odd word* from time to time authoritative. (N1)

In the car on the way back to London, we had an - to me- even *more peculiar exchange* about my niece and her boyfriend. (E11)

Probably not at a conscious level, I thought there was something *in the exchange* which could lead to a narrative theme. (In3)

That night, Anders Boden *lined up all the insults* he had received for his wife and *stacked them* as neat as any wood-pile. (LT)

GOVORENJE JE REĐANJE RIJEČI/PREDMETA

Anyway, we pulled ourselves together and pretended to be pleased to see him, and then he drove us back to London like a maniac, *keeping up a stream of gibberish* which after a while I stopped listening to. (N1)

At one point he cut into my admittedly sinuous *line of argument* with nothing less than a shout. (N1)

CONDUIT METAPHOR/METAFORA PROVODNIK

Metafora provodnik predstavlja uobičajeni način konceptualizovanja komunikacije. Prema ovoj metafori koju je Reddy (1979) opisao u engleskom jeziku, komunikacija se konceptualizuje kao razmjena predmeta. U prototipičnom slučaju radi se o verbalnoj komunikaciji: RIJEČI su predmeti koje učesnici u komunikaciji šalju i primaju.

”Atheism is aristocratic”, as Robespierre *put it*. (In2)

In other words, I’m going to stop fucking well camping around. (N1)

So the prize, *she said over a winners' lunch*, was important both for the book itself and its wider purpose (E4).

I didn’t feel self-pitying when I was writing it, so I hope it doesn’t *come across as self-indulgent*. (E3)

Bill said that if there was a way *to send me a message* - afterwards- then he'd find one. He'd *get through* to me somehow. (LT)

His action had been unphilosophical, self-indulgent and inartistic: *in other words*, wrong. (N2)

You can *put it another way*, of course; you always can. (N2)

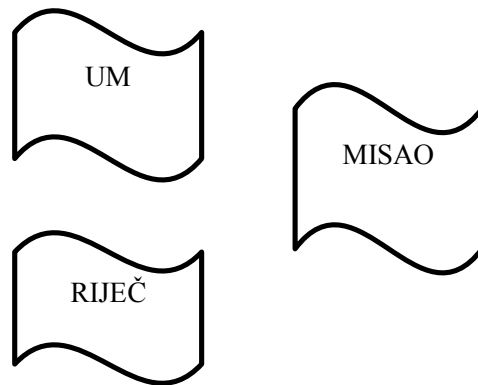
Kao što pokazuju navedeni izolovani primjeri, *metafore predmeta* kao još jedna vrsta ontološke metafore javljaju se u svim tipovima obrađenog korpusa, i time predstavljaju jednu od karakterističnih pojava u govoru Juliana Barnesa.

U grafičkom prikazu koji slijedi predstavljamo apstraktne pojmove koji se u metaforičkim izrazima zabilježenim u korpusu tipično vezuju za domen PREDMETA.

Izvorni domen

Ciljni domen

PREDMET



Kao entiteti konceptualizuju se VRIJEME i OBAVEZE.

TIME IS A RESOURCE (AN ENTITY)/ VRIJEME JE MATERIJA (ENTITET)

If I was given a limited time left to live, I would probably spend it listening to music rather than trying, say, to reread Madame Bovary. (In1)

Grief reconfigures *time, its length, its texture, its function.* (N2)

OBLIGATIONS ARE ENTITIES (POSSESSIONS)/ OBAVEZE SU ENTITETI (VLASNIŠTVO)

The novelist's task is both to analyse and to indicate mystery, at the same time. (In4)

It was top of *his task list* every spring. (LT)

IMPORTANCE IS SIZE→SIGNIFICANT IS BIG/ ZNAČAJ JE VELIČINA→VAŽNO JE VELIKO

Karakteristike se konceptualizuju kao entiteti, čiji se značaj dovodi u neposrednu vezu sa veličinom i pojavnošću.

...*great* writers/artists (In5)

...the *great* American novelist (In8)

It's a historical event, sir, if a *minor one*. (N2)

The *big event* in Oliver's childhood is the moment when he turns on his violent dad... (N1)

Jedan od izvornih domena kojima se najčešće pribjegava kada apstraktnim pojmovima treba dati ontološki status jeste i domen BIĆE, čije smo ponavljanje takođe zabilježili u svim tipovima našeg korpusa.

MIND IS A BODY/ UM JE BIĆE

awakening of the mind (In10)

He wanted to say, Yeah train ticket to London, appointment with Vidal Sassoon, packet of barbecue sausages, crate of ale, a few herbal cigarettes, music to *numb the mind*, and a woman who truly likes me. (LT)

Today it didn't *stir his mind* out of *Marie Claire*. (LT)

He apologized- *his mind had been elsewhere*... (LT)

MISAO JE BIĆE

I think *the only development in my thinking* about critics—and I don't think about them very much—is probably that I feel more kindly towards academic critics than I do towards newspaper critics. (In2)

But girl in a way, because she *provoked these semi-parental thoughts* in someone like him: one who stayed at home, went to work, and had his hair cut. (LT)

Daljim razvijanjem ove metafore, kroz proces koji Lakoff i Johnson nazivaju *proširenjem*, nastaje konkretnija metafora **MISAO JE AGRESIVNA ŽIVOTINJA**.

... *things that come back to bite again*. (In8)

And as the years passed and her children grew, Barbro Lindwall was sometimes *assailed by a terrible apprehension*... (LT)

EMOCIJE SU BIĆE

There was nothing in the world, nothing wife, nor church, nor society could do, to prevent him from deciding that *his heart would never move again*. (LT)

As night fell and the train began to skirt the darkening lake on which it had all begun, as her shame and self-reproach weakened, she tried to think clearly. It was the only way *to keep the pain at bay*: to think clearly(...). (LT)

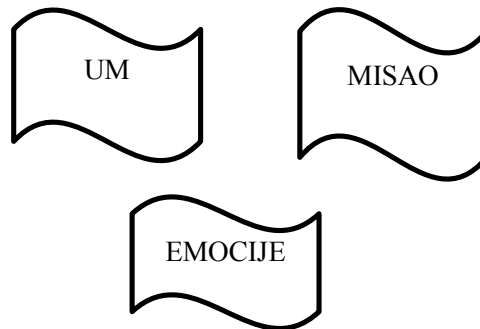
One feeling at least grows stronger in me with each year that passes- a longing to see the cranes. (LT)

U nastavku dajemo grafički prikaz ciljnih domena koji se u Barnseovom govoru tipično vezuju za izvorni domen BIĆE.

Izvorni domen

BIĆE

Ciljni domen



Prema definiciji ontološke metafore, stanje se tipično konceptualizuje kroz domen MJESTO. Primjeri ove metafore pojavljuju se kroz sve tipove obrađenog korpusa.

STATES ARE LOCATIONS/ STANJE JE MJESTO

The more anarchic, like Collin, argued that everything was down to chance, that the world existed *in a state of perpetual chaos*, and only some primitive storytelling instinct, itself doubtless a hangover from religion, retrospectively imposed meaning on what might or might not have happened. (N2)

In this grief-stricken state he fell in love with opera, a sudden revelation... (In1)

He thought: of course, now I see, the fact is, I have been *in love* with her since we first met on the steamboat. (LT)

I wondered if we should let him drive, given *the state he was in*. (N1)

PERSONIFIKACIJA

Kao što smo naglasili u pregledu teorijskih aspekata, kognitivisti definišu personifikaciju kao vid ontološke metafore. U Barnsovom govoru, kroz sve tipove analiziranog korpusa, osjeća se veoma izražena tendencija ka personifikovanju ključnih koncepata, prije svega *smrti*, *vremena*, *ljubavi i umjetnosti*. Pripisujući im ljudske karakteristike, Barnes kao da pokušava da naglasi uticaj koji ovako apstraktni koncepti imaju na naše postojanje, a da pritom nerijetko ostaju izvan naše kontrole.

Death in general is his friend. It is only his own death that should be considered his enemy. (LT)

But the trouble with combining emotions is that one risks personifying death too much. You mustn't turn death into a metaphor, a *guy with a scythe*. Death isn't the *single stalking figure that cuts you down*. Death is just a process. It's just like some terrible, heartless, bland bureaucracy at work, busily fulfilling its quota, as it always does. (In2)

When you lie awake, you only think of bad things. The trouble with death is that *it sometimes wakes you up!* (In3)

It was the norm for *death to precede translation*. (E5)

We live in *time- it holds us and moulds us-* but I've never felt I understood it very well. (N2)

Imagine that: *the death of love*. (N1)

But time... *how time first grounds us and then confounds us*. (N2)

A work of art ought to explain itself. (In2)

Like all art forms, it must innovate *to survive*. But I think *it will survive* because of *the amount of truth it tells* (our species loves to deceive itself, but also hungers for truth), and the fact that other art forms cannot tell those truths in the way the novel does. The cinema is a miraculous rival, which does some things better, but which can never match the novel for the inner line, the emotional life, the reflective life, the private life – or the private, solitary, intense reader's experience of those things (In4)

U okviru personifikacije ustanovili smo i neke konkretne metaforičke formulacije.

IDEAS ARE PEOPLE/IDEJE SU LJUDI

The prize, now in its fifth year, is the *brainchild* of Jacques Delors. (E4)

I think of this book as an exercise in examining myself as a case and as an answer to a question: at this point in time, what does it mean not to believe in anything and yet not be *reconciled to the notion* that you're going to die? (In2)

I view the fall of Communism as a largely joyous event in itself, though I view much of what followed – the triumphalism of the West, the *weakening of the Left's good, true ideas* (as opposed to its totalitarian tendencies), the brutal bullying of the spreading capitalist system – with dismay. (In4)

Daljim razrađivanjem ontološke metafore A PERSON IS A CONTAINER, karakteristike ličnosti kao aspekti tog entiteta konceptualizuju se kao bića, pa tako nastaje metafora **ASPECTS OF THE 'SELF' ARE DISTINCT INDIVIDUALS/ASPEKTI LIČNOSTI JESU RAZLIČITE OSOBE**.

This is psychopathic in that it sees only the *monstrous self*, misreading both the outside (literary) world and the qualities (indeed, existence) of others. (E1)

(...) but write that 'my fear of death has become *an essential part of me*'. (In3)

Debate with self about whether to discard guts of salads spinner. (LT)

Part of me didn't think I ever would, *part of me* disapproved, *part of me* was a little scared, to tell the truth. (N1)

3.2.2 ORIJENTACIONE METAFORE

Oslanjajući se sasvim na naše iskustvo orijentacije u prostoru, ove metafore povezuju ciljne koncepte pojmovnog sistema i organizuju ih u koherentnu cjelinu. Od naročitog značaja jeste njihova *evaluativna funkcija* - pa u svakoj aktivnoj slikovnoj shemi prepoznavamo pozitivan i negativan pol.

GOOD IS UP, BAD IS DOWN/DOBRO JE GORE, LOŠE JE DOLJE

POBOLJŠANJE KVALITETA JE KRETANJE NAVIŠE, POGORŠANJE KVALITETA JE KRETANJE NANIŽE

U konkretnom slučaju, pojmovna metafora DOBRO JE GORE, LOŠE JE DOLJE preciznije je definisana. Konceptualizacija kvaliteta u terminima vertikalnosti u našem korpusu manifestuje se kroz sljedeće primjere koji se odnose na promjenu kvaliteta.

The advertisement was headed YOUNG PROFESSIONAL? 25-35? WORKING TOO HARD FOR YOUR *SOCIAL LIFE TO GET OFF THE GROUND?* (N1)

But the *whole area's gone terribly downhill.* (N1)

On the one hand, you adopt a *high-minded Flaubertian position* and maintain that only the art matters; on the other you react like an ordinary human being. (In2)

DOBRO JE GORE, LOŠE JE DOLJE

Riječ je o istoj pojmovnoj metafori, kod koje u ovom slučaju dolazi do izražaja pojmovna korelacija između slikovne sheme vertikalnost i slikovne sheme putanje, putovanja.

biography of *highlights and lowlights* (In5)

On television you're always seeing fascinating households full of eccentric old aunts and sweet children and interestingly varied adults, who may have *their ups and downs*, but are basically all pulling together and 'on the side of the family', whatever that means. (N1)

And a novel about characters with no *emotional ups and downs* would be very dull. (In4)

POZITIVNO STANJE DUHA JE GORE, NEGATIVNO STANJE DUHA JE DOLJE

Zahvaljujući inherentnoj bipolarnosti slikovne sheme GORE-DOLJE, koja podrazumijeva i izraženu vrednosnu dimenziju, pomoću nje se se konceptualizuju razni apstraktni koncepti u domenu mentalnog, duhovnog iskustva i emotivnih stanja. Na taj način se opštija pojmovna metafora DOBRO JE GORE, LOŠE JE DOLJE dalje konkretizuje. Osnov za ovaj specifični vid metafore treba tražiti u čovjekovom svakodnevnom iskustvu „jer su emotivna stanja praćena odgovarajućim telesnim manifestacijama: dobro raspoloženje, zadovoljstvo, radost, sreća i ostala pozitivna emotivna stanja podrazumevaju uspravno držanje, uzdignutu glavu, osmeh na licu (GORE), dok loše raspoloženje, nezadovoljstvo, tuga depresija i ostala negativna emotivna stanja podrazumijevaju klonulost tela, povijena ramena, pognutu glavu (DOLE)'' (Rasulić, 2004: 219)

I tried not to think about it, but it *made me a bit down*. (LT)

At this he seemed to *liven up*, and went back to being Oliver. (N1)

He says he only took the job because the neon sign always *cheers him up*; but the fact is he really needs money. (N1)

Pojmovna metafora POZITIVNO STANJE DUHA JE GORE, NEGATIVNO STANJE DUHA JE DOLJE dalje se konkretizuje u domenu čovjekove svijesti, pa tako nastaje metafora

SVJESNO JE GORE, NESVJESNO JE DOLJE, za koju smo u našem korpusu ustanovili sljedeće primjere:

Death isn't the single stalking figure that *cuts you down*. (In2)

He suddenly wanted to say, 'And what if I *fall in love* with her?' (N1)

Natalya Petrovna, the married woman who *fall in love* with her son's tutor (LT)

Gillian and I were *falling in love* and you'd think we'd have wanted to be by ourselves all the time, gazing into one another's eyes and holding hands and going to bed together. (N1)

Još jedna od specifičnijih metafora koja se razvija daljim razrađivanjem orijentacione metafore **DOBRO JE GORE, LOŠE JE DOLJE** jeste i metafora **PRIJATNO/POŽELJNO JE GORE, NEPRIJATNO/NEPOŽELJNO JE DOLJE**

...to evacuate from a great height upon the doleful Ollie? (N1)

Stuart has to realize she loves me. Stuart *has to step down*. Oliver has to *step up*. (N1)

From symbols to dystopia, you *run up and down the ladder of emotions*. (In5)

I don't know. Oliver and girls – it's always been a trickier subject than he likes to make out. But this time he does seem *to have hit rock bottom*. The wheels really have come off. (N1)

Na osnovu opštije pojmovne metafore **DOBRO JE GORE, LOŠE JE DOLJE** može se konceptualizovati i vrednosna skala čije krajnje tačke predstavljaju najviši, odnosno najniži stepen kvaliteta, pa tako dobijamo metaforu **BITI NAJBOLJI JE BITI NA VRHU, BITI NAJGORI JE BITI NA DNU**.

You once said that 'a *first-rate critic* is always less important and less interesting than a *second-rate writer*. (In2)

Uz pomoć vertikalne dimenzije konceptualizuje se i *značaj* raznih apstraktnih pojava, pa kao rezultat dobijamo metaforičku formulaciju **VAŽNO/PRIORITETNO JE GORE, NEVAŽNO JE DOLJE**.

Music is the *higher and the more primal art*, I willingly admit. (In1)

The critic's job is, *firstly*, to explain, but *secondly* to celebrate rather than diminish. (In2)

U korpusu smo ustanovili i one primjere u kojima je očigledna *nejezička realizacija pomenute* metafore:

Whereupon I fell about in my chair at this with an effective simulacrum of sycophancy, then matadored the old charm around in front of him for a few minutes, and before you could say fundador Walt was *on his knees* begging me for the *coup de grace*. (N1)

Na osnovu slikovne sheme GORE-DOLJE uspijevamo da razumijemo brojne apstraktne pojave koje su vezane za različite sfere čovjekovog života. Konceptualizovane kao materija u specifičnom slučaju, ove pojave postaju „podložne kvantifikovanju i mjerenju, tako da se njihov iznos, odnosno zastupljenost, izraženost ili rasprostranjenost konceptualizuju u terminima vertikalne dimenzije”. (Rasulić, 2004: 159)

Necessary truths passed down the female line over centuries, and what does *accumulated wisdom* amount to? (N1)

Ears with practically no lobes, I couldn't help noticing a genetic trait of *increasing popularity* which no doubt Darwin could explain. (N1)

The expression of confidence in your own work, without which you would never have started; the wariness in the face of the bitch goddess Success; the caution in *raising expectation*, but the

further caution in *not raising it too high*; and, finally, the writer's everlasting "out" – that if it all goes wrong, it's probably someone else's fault. (E2)

(...) *more unexpected, less conventional* form (...) (In6)

(...) *little of expectation* (...) (In6)

Having made this analysis, we *envied Adrian the more*. (N2)

At least the humiliation of that *would have added to our general wisdom*, given us something to negatively boast about. (N2)

Ovako ocrtane pojmove moguće je upoređivati u odnosu na vertikalnu skalu na kojoj se **VEĆA KOLIČINA** nalazi **GORE**, a **MANJA KOLIČINA DOLJE**.

...wondered *at the very basic level* which was the true parrot. (In5)

...an unrealistically *high level* of sponsorship. (LT)

...a certain amount of *low-level noise*... (LT)

U ovom kontekstu relevantna je i metafora **VEĆA VRIJEDNOST JE GORE, MANJA VRIJEDNOST JE DOLJE**, čije smo jezičke manifestacije zabilježili u obrađenom korpusu:

Nowadays it is prized as a commodity by almost everyone. Only not by me. If you ask me, I think *love is trading artificially high*. (N1)

What is it that *you value so highly about irony*? (In2)

Količina i broj različitih pojava konceptualizuju se i pomoću neutralnih pojmova (*rate, degree*) koji označavaju numeričku vrijednost:

Six of us: me, Gill, Oliver, Mme Wyatt, my sister (married , separated, changed her name – what did I tell you?) and an aged aunt of some sort dug up by Mme Wyatt at the last minute. The registrar was a dignified man who behaved with the *correct degree of formality*. (N1)

But I don't think I bumped up Renard's contribution *to an unfair degree*. (In2)

Things don't go as quickly as they used to, and self-criticism *grows to impossible proportions*. (LT)

U korpusu smo ustanovili i sljedeće metafore koje se oslanjaju na vertikalnu shemu GORE-DOLJE, a koje su naročito razvijene u Barnesovom književnom diskursu:

HIGH STATUS IS UP, LOW STATUS IS DOWN/ VIŠI POLOŽAJ JE GORE, NIŽI POLOŽAJ JE DOLJE

I haven't suddenly become incredibly witty and good-looking- you'd have noticed, wouldn't you?- or a *high-flier* with a huge family that takes Gillian into its bosom.(N1)

I was never going to be a *high flier*, but I am a *medium flier*. (N1)

VIRTUE IS UP/ VRLINA JE GORE

I never met your husband, but everyone *speaks so highly of him*. (LT)

Not every house of worship, desperate for custom though you might expect them to be nowadays, welcomes the nuptials of a *fallen woman like Gillian*. (N1)

UNKNOWN IS UP; KNOWN IS DOWN/ NEPOZNATO JE GORE, POZNATO JE DOLJE

And I can't remember how it first *came up*, but we had this argument. Oliver and Gillian and me. Let me try and *set down the opposing points of view*. (N1)

I was rather pleased with this obscure item of information, which *I'd picked up* from somewhere. (N1)

Osim metafora koje se oslanjaju na slikovnu shemu GORE-DOLJE, a koje se pretežno javljaju kroz sve tipove našeg korpusa, ustanovili smo i pojedine orijentacione metafore koje se oslanjaju na druge slikovne sheme, kao što su CENTRAL-PERIPHERY i DEPTH-SURFACE. Kao i ostale orijentacione metafore, i ove formulacije imaju evaluativnu funkciju, pa središnji dio, odnosno dubina predstavljaju pozitivan pol, a rubni, periferni dio i površina imaju negativan predznak. U konkretnim primjerima, orijentacione metafore su tijesno povezane sa ontološkom metaforom, pa tako u oba slučaja polazimo od metafore PROPERTIES ARE PHYSICAL PROPERTIES, koja se dalje konkretizuje kroz orijentaciju u prostoru.

PROPERTIES ARE PHYSICAL PROPERTIES→IMPORTANCE IS CENTRALITY/ SVOJSTVA SU FIZIČKE KARAKTERISTIKE→ZNAČAJ JE SREDIŠNJI POLOŽAJ

But how pudgily typical of Stuart to choose *Jules et Jim*- likeable enough, but not exactly *central* to post-war cinema- as his cultural reference point. (N1)

Grappling directly with objects” was *central to his purpose*. (E3)

If you're a novelist, your job is to understand other human beings and to represent them faithfully and truly; and for many people the religious instinct is a *very central part of being a human being*. (In2)

**PROPERTIES ARE PHYSICAL PROPERTIES→IMPORTANCE IS DEPTH/
SVOJSTVA SU FIZIČKE KARAKTERISTIKE→ZNAČAJ JE DUBINA**

I was trying to say that I am temperamentally suited to being a writer (which many writers aren't) as well as *deeply committed* to the novel as an art form (In4)

(...) *deeply erotic* novel (In5)

Of course, it 'worked' in the sense that it caused *life's profoundest emotions*, made him fresh as spring's linden-blossom and broke him like a traitor on the wheel. (LT)

Maybe 'blossom' is an exaggeration, but I told Gillian one or two of Oliver's jokes, and we talked about being apprehensive over coming to the group, and then *it emerged* that she was half French, and I had to say something about that. (N1)

3.2.3 STRUKTURNE METAFORE

Kognitivna funkcija strukturnih metafora jeste da kroz proces preslikavanja elemenata izvornog domena na ciljni domen omoguće razumijevanje ciljnog, odnosno apstraktnog koncepta. Pojmovna struktura ovih metafora značajno je razvijenija od strukture orijentacionih i ontoloških metafora, stoga u procesu razrađivanja metafore, ontološke i orijentacione nerijetko prerastaju u strukturne.

UNDERSTANDING IS SEEING/RAZUMIJEVANJE JE VIDENJE

Do you see *the point I'm making*? Sorry, absolutely no reason why you should. I've only just started. (N1)

Oh no, I'm going to be remaindered, I *can see* it, I'm going to be remaindered. (N1)

You can see why they form part of the curators' counter-narrative – these works did occupy a lot of the mature Manet's time. (E7)

That seems to me a fear of death that *goes beyond the rational*. (In3)

I *view* the fall of Communism as a largely joyous event in itself, though I *view* much of what followed – the triumphalism of the West, the weakening of the Left's good, true ideas (as opposed to its totalitarian tendencies), the brutal bullying of the spreading capitalist system – with dismay. (In4)

(...) putting *her point of view* of what was wrong with Flaubert. (In5)

It took Gregory a while to *realize* that he was being addressed. (LT)

Zabilježeno je da se ova metafora javlja i kroz još jednu formulaciju koja glasi: **UNDERSTANDING IS GRASPING/RAZUMIJEVANJE JE DOSEZANJE** . Primjere ove metafore ustanovili smo samo u Barnesovim književnim djelima.

But back then we declined to acknowledge that they had ever been anything like us, and we knew that we *grasped* life- and truth, and morality, and art - far more clearly than our compromised elders. (N2)

I don't think *you've grasped how retro he is*. He probably *comes across* as arty and a bit careless, but it's much worse than that. I don't think he's equipped for the modern age, quite frankly. (N1)

I don't think Stuart at all *grasped the point* I was making. (N1)

What are you smirking at now? We were at school...Ah. *Got it*. (N1)

Na osnovu analize ukupnog korpusa zaključujemo da se književnik Julian Barnes veoma oslanja na dobro poznatu i krajnje rasprostranjenu metaforu LIFE IS A JOURNEY/ŽIVOT JE PUTOVANJE, koja se u svim analiziranim formama izražavanja realizuje kroz cijeli raspon potkategorija.

LIFE IS A JOURNEY/ŽIVOT JE PUTOVANJE

Oliver always buys a single. Who can predict what Brazilian carnival queen *might cross his path*? (N1)

I think they ought to put up road-signs on the Highway of Life. (...) Yes, that's the one. ROUTE INONDABLE. DANGER: *ROAD LIABLE TO FLOODING*. They should put that up at every corner. (N1)

As I watched her before she became aware of me, I whispered to myself, *Everything begins here*. (N1)

Isn't life bedizened with jaunty contradictions? Just when you think you've got it straight, *along comes the Fool* with his pig's bladder and whops you on the nose. (N1)

Towards the end of his life, when he has endured many disappointments, he thinks of academe as "the only life that had not betrayed him. "(E2)

I think it's a rather nice idea. But I *haven't come across* any evidence that there is any organising body out there. (In2)

(...) people start a new life elsewhere. (In7)

He has tried *to get through life*, without life interfering with him too much. (In8)

Death is a *parallel, railway track*, and at some point you just have to cross, and you're going to be wiped out. (In10)

We *go from nowhere to nowhere*, deliberately. (LT)

Cheer up! Death is *round the corner*. (LT)

We finished school, promised lifelong friendship, and *went our separate ways*. (N2)

Konceptualizacija života kao PUTANJE, odnosno PUTOVANJA neodvojiva je od metaforičkog poimanja vremena. Stoga, ako se život konkretizuje kao PROSTOR KOJI PRELAZIMO POSTOJANJEM, neizbježne su i mnogobrojne implikacije u pogledu kategorije vremena.

VREMENSKE JEDINICE SU ODSJEČCI NA VREMENSKOJ LINIJI.

In this last stretch of his life, Manet repeatedly painted the ephemeral beauty of flowers. (E7)

At some point in her adulthood, my grandmother had lost her faith, and in the smooth narration of family lore, found another: Socialism. (E11)

I think of this book as an exercise in examining myself as a case and as an answer to a question: at *this point in time*, what does it mean not to believe in anything and yet not be reconciled to the notion that you're going to die? (In2)

Tea *at some point*. (LT)

POSTOJANJE JE TRKA S VREMENOM

(...) *catching up lost early time* (...). (In5)

ČOVJEK SE SVOJIM POSTOJANJEM KREĆE IZ PROŠLOSTI U BUDUĆNOST→ VRIJEME JE LINEARNO KRETANJE UNAPRIJED

In asking the question, Janice felt *transported back into adolescence*, back before marriage. (LT)

Later, *looking back*, I wondered if something in me wasn't shocked by this very easiness, and didn't require more complication as proof of... what? (N2)

What you fail to do is *look ahead*, and then imagine yourself *looking back from that future point*.

Learning the new emotions that time brings. (N2)

He had a girlfriend. Before Gillian, I mean. *Back in the days* when a groat and a half, etc. (N1)

Looking back, it might actually have helped that I was a bit blue. (N1)

ČOVJEK STOJI, A VREMENSKE JEDINICE I DOGAĐAJI DOLAZE IZ BUDUĆNOSTI PREMA NJEMU

In England we have something called '*the Summer*' and that sooner or later '*it comes*'. (LT)

(...) with its main action a buffalo hunt in a lost mountain valley as *winter approaches*. (E2)

VREMENSKE JEDINICE SU SADRŽATELJI ZA ONO ŠTO SE ZA VRIJEME NJIHOVOG TRAJANJA DOGAĐA

Adolescence brought the usual boredom and false maturity. (LT)

Thus *in 1937*, when he was thirty-four, and by his own estimate had written 349 novels, he plotted his future career as a “real” novelist. (E1)

Here they brought up their five daughters (a sixth died *in infancy*). (E5)

(...) *adolescence* comes back to haunt him. (In8)

AKTIVNOST KOJA TRAJE TOKOM NEKOG VREMENSKO INTERVALA JE KRETANJE U PROSTORU SA GORNJE STRANE TOG INTERVALA, OD NJEGOVOG POČETKA DO KRAJA

Ustanovljena metafora sasvim je u skladu sa opštom pojmovnom metaforom AKTIVNOST JE KRETANJE, odnosno u našem slučaju uže definisanom metaforom ŽIVOT JE PUTOVANJE. „Budući da i vrijeme implicira kretanje, vremenski interval konceptualizuje se kao izduženi entitet, tako da profilisana aktivnost „premošćuje” njegovo trajanje.” (Rasulić, 2004: 306)

He had endured a series of small, then larger, strokes, his decline stretching *over years*; she had gone from her first attack to death altogether more efficiently and speedily. (E11)

He had, *over the years*, settled into a half amused passivity at the Barnet Shop. (LT)

Perhaps she was right, and they should try to be old together, and rely, *over time*, on the hardening of the heart. (LT)

DOGAĐAJI I VREMENSKE JEDINICE ČINE USMJERENI NIZ

Now the *course of events* for the trysting quartet from here on would normally be predictable, except that one of the quatuor was Stuart... (N1)

I najzad, životne teškoće konceptualizuju se kao prepreke sa kojima se suočavamo na PUTOVANJU.

DIFFICULTIES ARE IMPEDIMENTS/POTEŠKOĆE SU PREPREKE

(...) you *hit the barrier* (...) (In5)

Most days I saw damage, people with huge problems, emotional, social, financial – sometimes self-inflicted mostly just handed down to them. *Things* families had done to them, parents, husbands, things *they'd never get over*. (N1)

And working at the Shakespeare School of English *doesn't exactly hinder me in that direction*. (N1)

I mada se u navedenim primjerima metafore ŽIVOT JE PUTOVANJE postojanje konceptualizuje kao kretanje po tlu, u konkretnijim primjerima i kao kretanje po drumu (But then, *isn't life just like motoring?*), u korpusu smo zabilježili i takve primjere u kojima se život metaforički poima kao plovidba, odnosno putovanje kroz vazduh.

LIFE IS A VOYAGE IN SPACE/ ŽIVOT JE PUTOVANJE KROZ VAZDUH

Gillian *has landed herself* nothing other than the youngest older man she could find. (N1)

LIFE IS A SEA JOURNEY/ŽIVOT JE PLOVIDBA

...past as a receding coastline, people with telescopes with focus (In6)

U ovom kontekstu zadržaćemo se na još jednom relevantnom rezultatu naše analize koji se tiče učestalog javljanja izvornog domena PUTOVANJE u Barnesovom govoru. Strukturu ovog domena Barnes koristi kada treba jasnije ocrtati dugotrajne, svrsishodne aktivnosti i poduhvate (LONGTERM PURPOSEFUL ACTIVITY IS A JOURNEY/DUGOTRAJNA SVRSISHODNA AKTIVNOST JE PUTOVANJE), što je sasvim u skladu sa zapažanjem kognitivnih lingvista da pojedini izvorni domeni mogu imati veći opseg (eng. *scope*; Kövecses, 2010: 136). Iz tog razloga, metaforu ŽIVOT JE PUTOVANJE ne možemo posmatrati izolovano, pa u nastavku navodimo ostale metafore u kojima se PUTOVANJE javlja kao izvorni domen, a koje smo zabilježili u svim tipovima analiziranog korpusa.

LOVE IS A JOURNEY/ LJUBAV JE PUTOVANJE

She was his lover, they had a *to and fro relationship*. (In5)

Marriage is the only *adventure* open to the cowardly. (LT)

But all love needs a journey. All love symbolically is a *journey*, and that *journey* needs bodying forth. (LT)

It was, in sense, *his last journey, the last journey of his heart*. (LT)

So, do you ever think about *where our relationship is heading*?

'Look, Tony,' she said. 'I don't *stagnate*.'

'Is there something between *stagnation and heading somewhere*?'(N2)

CONVERSATION IS A JOURNEY/RAZGOVOR JE PUTOVANJE

Merrill glanced at her, wondering whether she'd missed *some logical steps in the conversation*. (LT)

She didn't ask me what my prospect were, or how much I earned, or whether I was sleeping with her daughter- all of which I had thought of *as possible avenues of conversation*. (N1)

Of course I didn't say anything, but I must have reacted in some way and it got through to him, because he seemed more relaxed *from that point on*. (N1)

He got quieter and quieter as the story unfolded and I believed every word of it. *Towards the end* I realized he was crying. (N1)

RAZMIŠLJANJE JE PUTOVANJE→MISAO JE VODIČ U RAZMIŠLJANJU

Adrian, however pushed us to believe in the application of thought to life, in the notion that *principles should guide actions*. (N2)

Everyone's face is a bit lopsided, she'd told him, so if you judge by eye you can *end up* making a mistake. (LT)

WRITING A BOOK (NOVEL) IS A JOURNEY/PISANJE KNJIGE (ROMANA) JE PUTOVANJE

He *moves between registers*; he cuts into the lyric with the prosaic; but this is French prose whose every syllable has been tested aloud again and again. (E9)

One of the most important decisions you have to make when you're *starting a book* concerns the relationship with the reader. (In2)

...in the middle of writing it (In6)

...towards the end of the book (In6)

...at some point of the novel (In6)

...at that late stage of writing (In7)

GOVORENJE JE USMJERENO KRETANJE

(...) what you're trying to say *all along* (...) (In7)

Do you see the point I'm making? Sorry, absolutely no reason why you should. *I've only just started*. You scarcely know me. *Let's start* again. (LT)

We'd been discussing something else, and I said it out of the blue, but in my mind it was as if we'd just been talking about Oliver, and the way she answered, as if she thought we'd just been talking about Oliver too and *there wasn't any break in that conversation* even though *we'd been through lots of different subjects* in the meantime, made me very cheerful. (N1)

At one point he cut into my admittedly sinuous *line of argument* with nothing less than a shout. (N1)

Stuart thought of this for a while: 'I *don't follow you*'. (N1)

Ukoliko aktivnosti metaforički razumijemo kao PUTOVANJE, dolazimo do toga da je **NAČIN NA KOJI SE AKTIVNOST VRŠI SREDSTVO KA ODREDIŠTU**.

He writes about death *in a way* that is closer to the *way in which I feel about it*, as Daudet also does: they look at death in the same register as everything else in life, whereas Flaubert sometimes seems to me to be striving for something slightly heroic when it comes to death. (In2)

If you're morbid you write about death *in a late-Romantic decadent way*, whereas Larkin wrote about it *in a very clear-eyed, rational way* in poems like "Aubade": "Not to be here,/Not to be anywhere,/And soon; nothing more terrible,/nothing more true." (In2)

I put this poser to him, though *in a more tactful way*, you understand. (N1)

She nodded, and *in a strange way* I suddenly felt outnumbered. (N1)

But I think it will survive because of the amount of truth it tells (our species loves to deceive itself, but also hungers for truth), and the fact that other art forms cannot tell those truths *in the way* the novel does. (In4)

Još jedan izvorni domen čije smo ponavljanje ustanovili u korpusu jeste domen BUILDING, koji se u kognitivističkoj literaturi najčešće navodi kao ilustrativan primjer domena koji ima veliki opseg, pa se njegova struktura preslikava na veliki broj ciljnih domena. U prilog tome navodimo sljedeće primjere:

COMPLEX ABSTRACT SYSTEMS ARE BUILDINGS/ SLOŽENI APSTRAKTNI SISTEMI SU GRAĐEVINE

I've been to Bulgaria twice, once just before Communism *collapsed*, once as it did so. I view the *fall of Communism* as a largely joyous event in itself, though I view much of what followed – the triumphalism of the West, the weakening of the Left's good, true ideas (as opposed to its totalitarian tendencies), the brutal bullying of the spreading capitalist system – with dismay. (In4)

...*fall of Communism* (N2)

Someone once said that his favourite times in history were when *things were collapsing*, because that meant something new was being born. (N2)

BELIEFS ARE STRUCTURES→THEORIES ARE BUILDINGS (ATTACKING A THEORY IS ATTACKING A FORTIFICATION →REASONS FOR A THEORY ARE GROUNDS)/ UVJERENJA SU STRUKTURE→TEORIJE SU GRAĐEVINE

(...) some hastily *erected principle* of correct behavior. (N2)

This philosophical tale may be described as *an attack on Leibnitzian optimism* – and, more broadly, on all prepackaged systems of thought and belief. (E5)

(...) *fundamental certainties* about what you believe. (In10)

Daphne always refused to wear hearing aids *on the grounds that* they caught in the branches of trees. (LT)

She seemed to be waiting for me to say something which would give her *grounds for attack* (...) (LT)

(...) sustained by *infrastructure of factual story* (...) (In5)

(...) *to build up this obsession* (...) (In5)

Hunt gave a brief nod to Colin's attempt *to undermine everything*, as if morbid disbelief was a natural by-product of adolescence, something to be grown out of. (LT)

U nastavku navodimo ostale strukturne metafore prisutne u govoru Juliana Barnesa. Skraćenice koje navodimo uz identifikovane primjere, a koje upućuju na izvor metaforičkog izraza, potvrđuju da se i ove metafore javljaju u ukupnom korpusu koji je bio predmet naše analize.

TIME IS MONEY/VRIJEME JE NOVAC

You *spend most of the time* at home... (In7)

...she had allowed herself to *spend half her life* in a frivolous dream. (LT)

That would *save time*. (LT)

They said they had to *spend the weekend* gardening. (N2)

But I'm not going to *spend more than a certain percentage of my time* wallowing. (N1)

The other goes: I am empty, open, nothing but potentiality, make of me what you will, fill me with what you want. *Most of my life has been spent* pouring dubious substances into the tanks. (N1)

RELATIONSHIP IS KINSHIP/ ODNOSI SU SRODSTVO

And if the *child is father to the man*, the writer's account of his own childhood is often a sure guide to his adult mentality. (E10)

You say of the artists you admire most, a group that includes Gustave Flaubert (1821-1880) and Jules Renard (1864-1910), that 'they are my daily companions but also *my ancestors*. They are *my true bloodline*. (In2)

And we all – novelists and playwrights – *descend from Shakespeare*, where the Fool often speaks wisdom and the Wise Man speaks folly. (In4)

EMOCIJE SU MEHANIZAM

They don't tell us how *grief is going to work though*—they're not very good at that. (In2)

(...) human heart - *the way it operates* (...) (In9)

HARM IS PHYSICAL INJURY

It was *painful* for him to watch his wife in such a state. (LT)

When the *heart breaks*, he thought, it *splits like timber*, down the full length of the plank. (LT)

How did I know someone wasn't just waiting for me to become attached to them so that they could *stab me with disappointment*. (N1)

(...) the *wound in the heart is still bleeding*. (In6)

All those *damaged people* and fucked up families. (N1)

Ollie *the heart-breaker*, Ollie *the marriage-breaker*. (N1)

(HARM IS PHYSICAL INJURY→RESTITUTION IS HEALING/ POVREDA OSJEĆANJA JE FIZIČKA POVREDA→ OPORAVAK JE OZDRAVLJENJE)

Gillian looked at me as if that was rather a stupid question. '*It hurt. We survived.*' (N1)

(HARM IS PHYSICAL INJURY→ HARM IS CAUSING FUNCTIONAL OBJECTS TO BE NONFUNCTIONAL / POVREDA OSJEĆANJA JE FIZIČKA POVREDA→POVRIJEDITI ZNAČI UČINITI NEFUNKCIONALNIM)

This was long before the term 'single parent family' came into use; back then it was '*a broken home*', and Adrian was the only person we knew who came from one. (N2)

Everyone I know seems to have a *small, broken family*: sometimes *broken up* by death, sometimes by divorce, usually just by disagreement or boredom. (N1)

EMOTION IS MOTION/EMOCIJE SU POKRET

Ako imamo u vidu da se riječ *emocija* etimološki izvodi od latinskog *e-* vani, izvan i *movere*-kretati se, zaključujemo da ovako konstruisana metafora nije nimalo slučajna.

Is he *shaken* or *stirred*? (E1)

I was *touched* by this, strangely *moved*. (In5)

We were on a beach just up from Frinton at the time, and when Oliver heard Gill's remark he *went into one of his spiels*. (N1)

EMOTIONAL INTIMACY IS PHYSICAL CLOSENESS/ EMOTIVNA PRISNOST JE FIZIČKA BLIZINA

I have to win her, I have to earn her but first I have *to be near her*. (N1)

I regard newspaper critics as a hurdle of misunderstanding that the book has to overcome before it *reaches its readers*. (In2)

I'm a novelist, so I can't write about ideas unless they're *attached to people*. (In3)

I have a very *close and affectionate relationship* with my putative reader. (In4)

We wanted his attention, his approval; we courted him and told him our best stories first; we each thought we were -and deserved to be- *closest to him*. (N2)

Ovdje bilježimo i jednu razrađenu metaforu:

One of the most important decisions you have to make when you're starting a book concerns the relationship with the reader. You have to determine every time where you and your reader are to stand in relation to each other. In general I like *the reader to be as close as possible*.

I like to think of the *writer and the reader sitting together*, not face to face, but side by side, looking out in the same direction, through something like a café window. And then in my scenario, the writer asks the reader 'What do you think she's like? He looks a bit odd, doesn't he? Now why are they having a quarrel?' The reader's gaze runs parallel to the writer's gaze—the writer is just a little bit ahead because he's spotted these things first. (In2)

(EMOTIONAL) STABILITY IS CONTACT WITH THE GROUND/BITI EMOTIVNO STABILAN ZNAČI BITI U DODIRU SA TLOM

Well, I never think of myself as a one-man movement, or a writer with particular characteristics. I see things *from much closer to the ground*. I work at each book as it comes along, and forget the previous ones when I do so. (In4)

EMOTIONAL STABILITY IS BALANCE/EMOTIVNA STABILNOST JE RAVNOTEŽA

I find it very perplexing that people aren't more *upset* at the thought of their own extinction. (In4)

EMOTIONAL EFFECT IS PHYSICAL CONTACT/EMOTIVNI EFEKAT JE FIZIČKI DODIR

It *struck a cord* in people. (In8)

(...) but that has always *struck me* as vulgar and self-important. (LT)

He was large, heavy and red-faced; he *struck me* as gross. (N2)

She was- is- what people call a handsome woman, a phrase which has always *struck me* as a bit patronizing. (N1)

This has, in point of fact, always *struck me* as behavior verging on the pathological. (N1)

But description of the *effect of music on someone* is the easier course. (In1)

CHANGE IS MOTION/ PROMJENA JE KRETANJE

Carpenter *went bankrupt* as a result. (In7)

Gertrud Boden *went grey*, and a seizure left her one-handed at the piano. (LT)

He's *going gaga*. (LT)

He *went all quiet and un-Oliver-like* and admitted that he got the sack. (N1)

(CHANGE IS MOTION →CHANGE OF STATE IS CHANGE OF DIRECTION/ PROMJENA JE KRETANJE→PROMJENA STANJA JE PROMJENA SMJERA)

I was also gone in the sense that I was transformed, made over. You know the story of the man who woke and *turned into* a beetle? I was the beetle who woke up and saw the possibility of being a man. (N1)

Obsession waiting *to turn into* a novel (In5)

Some of the obsessions *turn into* a book, the others don't.(In5)

DESIRE IS HUNGER/ŽELJA JE GLAD

But I think it will survive because of the amount of truth it tells (our species loves to deceive itself, but also *hungers for truth*), and the fact that other art forms cannot tell those truths in the way the novel does. (In4)

In the meantime, we were *book-hungry*, *sex-hungry*, meritocratic, anarchistic. (N2)

DESIRES ARE FORCES BETWEEN THE DESIRED AND THE DESIRER/ ŽELJA JE SILA KOJA LICE VODI KAO PREDMETU ŽELJE

I'm *drawn to* Flaubert. (In7)

And the idea that *I resisted her desire* to vamoose from my apartment, that I was unmoved when she burst into tears- how could I, an aficionado of opera, fail to respond to lachrymosity? – is a ridiculous exaggeration. (N1)

OBLIGATIONS ARE FORCES/OBAVEZE SU SILA

Neither of us has *bullied the other into* choosing anything unwanted. (In1)

It makes me very anxious to think that a potential reader might be put off by being *forced* to study me. (In2)

I've always been the one with the umbrella and raincoat, *forced* to stay indoors in the dark. (N1)

Maigret certainly doesn't believe there are no criminals, though he has considerable sympathy for those unfortunates brought to crime by poverty, or *forced* reluctantly into association with professional crooks. (E1)

CAUSES ARE FORCES/UZROCI SU SILA

It's generally true that success, however defined, *drives* artistic friends *apart* more than failure does. (E3)

Truly, the subscription was *driving* men *to* strange behaviour (LT)

Perhaps he would have *driven me to drink* and I would have *driven him philandering* (...). (LT)

I rather like the description (who wouldn't?) but you *make us* (if there is an 'us', which I'm sceptical about) sound like a gang led by Clint Eastwood. (In4)

Zabilježeno je da daljim razvijanjem i profilisanjem strukture izvornog domena ontološke metafore često prerastaju u strukturne, gdje se kod izvornog domena prepoznaju jasno ocrtani elementi koji metafori daju specifičan karakter. Takav je slučaj i sa metaforom **LIFE IS A PRECIOUS POSSESSION/ŽIVOT JE DRAGOCJENI IMETAK**, koja nastaje na osnovu opštije ontološke metafore LIFE IS AN ENTITY:

He'd fucked up his own life, so *he stole mine*. (N1)

Ever since my brother sold me his unwanted LP of the 1812 Overture about fifty-five years ago, it's been a major and necessary part of *my life*. (In1)

In the letter he left for the coroner he had explained his reasoning: *the life is a gift* bestowed without anyone asking for it; that the thinking person has a philosophical duty to examine both the nature of life and conditions it comes with (...). (N2)

3.3 PODJELA METAFORA PREMA STEPENU KONVENCIONALNOSTI

Kroz ovo istraživanje došli smo do zaključka da se u Barnesovom slučaju potvrđuje pretpostavka kognitivista i da književni stvaraoci ne moraju po automatizmu da konstruišu najinventivnije metafore ("One of the startling discoveries of work on poetic language by cognitive linguists is the recognition that most poetic language is based on conventional, ordinary conceptual metaphors." (Kövecses, 2010: 50)). U prilog tome, navodimo nekoliko konvencionalnih metafora koje se ponavljaju u govoru ovog književnika i čine osnov njegove metaforike. Naglasćemo da upravo zbog izrazite metaforičnosti Barnesovog jezika, ovakvim spiskom ne pretendujemo na iscrpan popis, već navodimo samo one primjere koje smatramo naročito relevantnim.

**ČOVJEK JE SADRŽATELJ ZA NJEGOVO PRAVO BIĆE/ ZA SVOJA ZA SVOJA
DUŠEVNA STANJA→ ČOVJEKOV EMOCIONALNI PROSTOR JE SADRŽATELJ→
EMOCIJE SU MATERIJALNA KOJA ISPUNJAVA ČOVJEKOV EMOCIONALNI
PROSTOR**

ŽIVOT JE SADRŽATELJ→ OBAVEZE SU PREDMETI

**UM JE SADRŽATELJ → MENTALNI ENTITETI SU FIZIČKE POJAVE→MISAO JE
PREDMET**

**UNUTRAŠNJI SVIJET JEDNOG ČOVJEKA JE FIZIČKI
PROSTOR/PROSTORIJA/SKLADIŠTE/ SAKRIVEN OD POGLEDA DRUGIH LJUDI**

RIJEČI SU PREDMETI →GOVORENJE JE REĐANJE RIJEČI/PREDMETA

STANJE JE MJESTO

DOBRO JE GORE, LOŠE JE DOLJE (uz brojne konkretnije realizacije ove metafore)

RAZUMIJEVANJE JE VIĐENJE

ŽIVOT JE PUTOVANJE (metafora koja uključuje brojne potkategorije, od kojih se mnoge odnose i na konceptualizaciju vremena)

DUGOROČNE SVRSISHODNE AKTIVNOSTI JESU PUTOVANJA

SLOŽENI APSTRAKTNI SISTEMI SU GRAĐEVINE

VRIJEME JE NOVAC

EMOCIJE SU POKRET

PROMJENA JE POKRET

Ovakav niz zaista govori u prilog onome što književna kritika prepoznaje kao Barnesovu „varljivu jednostavnost“ (Guignery, 2006: 73), jer daljim čitanjem njegovog djela otkrivamo da umjesto prostog ponavljanja klišeiziranih sintagmi i izraza, Barnesovi metaforički izrazi predstavljaju pažljivo strukturiranu shemu, u kojoj su konvencionalne konstrukcije dalje razrađene kroz personifikaciju, metaforička udruživanja, ili ponavljanje domena koji otkrivaju njemu imanentnu konceptualizaciju svijeta. I kao što smo već napomenuli, takvu konkretizaciju apstraktnih domena tek nagovještava jezik eseja i intervjua, a potpunije je razrađuje Barnesov književni jezik. U pokušaju da opišemo ovaj aspekt Barnesovog govora poći ćemo od onih sredstava koja kognitivna lingvistika precizno definiše (eng. *extending, elaboration, questioning, i combining*), a uz pomoć kojih književnici od uobičajenog jezičkog materijala stvaraju izraz sa posebnom rezonancom.

Najznačajniju manifestaciju ovakve pojave nalazimo u romanu *Talking It Over* gdje Barnes značajno odstupa od konvencionalnog razumijevanja LJUBAVI i izvorne domene kroz koje se najčešće strukturira ovaj koncept zamjenjuje domenom TRGOVINE, NAGODBE, SISTEMA KOJI FUNKCIONIŠE PREMA ZAKONIMA TRŽIŠTA. Ovo je tipičan primjer poetske obrade konvencionalne metafore (eng. *poetic reworking of metaphor*; Kövecses, 2010: 53), gdje Barnes dovodi u pitanje potpunost izvornih domena koji su tradicionalno u upotrebi kod metaforičkog razumijevanja LJUBAVI (eng. *questioning*, Kövecses, 2010:54). Stoga ovaj autor uvodi novi domen koji, osim što odgovara zahtjevima savremenog svijeta, predstavlja odraz autorovog ubjeđenja.

”Thus, the cognitive mechanism of questioning the validity of accepted metaphors may be part of the “creed” of an artist.” (Kövecses, 2010:55).

U prilog rezultatima naše analize govore i zapažanja književne kritike, koja bilježi da je ljubavni diskurs u ovom romanu u jednom trenutku u potpunosti zamijenjen diskursom trgovine (“...the complete immersal of the discourse of love into the discourse of commerce.”, Guignery, 2006: 87). Štaviše, primjećujemo da se u romanu *Talking It Over* metafora LJUBAV JE TRGOVINA/ NAGODBA/ SISTEM KOJI FUNKCIONIŠE PREMA ZAKONIMA TRŽIŠTA javlja kao proširena metafora (eng. *megametaphor* ili *extended metaphor*; Kövecses, 2010:57),

aktivna u podtekstu romana, dok se kao njeni pojavni oblici javljaju i brojne konkretnije metafore (PEOPLE ARE COMMODITIES, RELATIONSHIP IS AN ECONOMIC EXCHANGE (TRUST, FAITH ARE ENTITIES), PSYCHOLOGICAL FORCES ARE PHYSICAL FORCES).

U nastavku navodimo zabilježene primjere.

Oliver: (...)Then I thought, well, don't ever underestimate furry little Stu. Trust him *to go about the business of L'Amour like a market researcher.*

'How many times did you have to go before you met Stuart?'

'That was my first time.'

'So you got him for £6.25?'

She laughed. 'No, *I got him for £25. They didn't give refunds.*'

(...) But I bet Stuart *went back for his refund*, major nickelfucker that he is apt to be at times. Like claiming the return half of his ticket when I met them at Gatwick. And I bet he succeeded. So *he cost her £25 and she cost him £6.25. What would he take for her now.* What's his mark up?

Gillian: (...) *I'm not up for sale.* (...) We're agreed *I'm not a time-share apartment* in Marbella.

Oliver: 'We live in an era of market forces, Stuart, and it would be naïve or, as they used to term it, romantic *not to realize that market forces now apply in whole areas where hitherto they were deemed inapplicable.*'

'We're *not talking about money, we're talking about love*', he protested.

‘Ah, but there are such *parallels*, Stuart. *They both go where they wist, reckless of what they leave behind. Love too has its buy-outs, its asset stripping, its junk bonds. Love rises and falls in value like any currency.* And confidence is such a key to maintaining its value.

Consider also the element of good fortune. You have told me yourself at some point how *the great entrepreneurs need to be lucky* as well as *audacious and skilful*. What could be more fortunate than your meeting Gill first time off at the Charing Cross Hotel, or my good fortune that you had had the good fortune to have met her?

Money, as I further understand it, is morally neutral. It can be put to good use, it can be put to bad use. We may criticize *those who deal in money*, as we may criticize *those who deal in love*, but not the substances themselves.’

(...) It’s *market forces*, *Stu*, *that’s what you’ve got to get hold of*. And I’m going to *take her over*. *My offer will be accepted by the broad, I mean by the board*. You may become a *non-executive director- otherwise known as a friend* – but I’m afraid it’s time to *hand back the chauffeur-driven car*.

Of course, I can see the paradox as plainly as you do. You are a creature of the market-place, yet you seek to *reserve this one domestic area of your life and declare that it is not to be influenced by the great forces known to you between 9 and 5 every working day*. I, on the other hand, a – how shall we put it ?- classical humanist of artistic bent and romantic nature, *reluctantly admit that human passions operate not according to some gracious rule-book of courtly behavior, but following the gusts, the veritable hurricanoes of le marche.*’ (...)

Stuart: (...)I admit it was probably wrong to head-butt him, but it was *just submitting to market forces*, don’t you see?(...)

Gillian: (...) People sit at home thinking *Some Day My Prince Will Come*. But that’s no good unless you’ve got a *sign up saying Princes Welcome Here*. (...)

(...)You know, I bet Stuart basically *thinks of you as a good little shopper*.

I am *a good little shopper*, I replied (though that's not how I think of myself). At least, I'm much better than Oliver, who tends to go into a trance over a green pepper, if you know what I mean.(...)

Gillian: (...) What, he argued, could more accurately define the difference between my two husbands than the words *share* and *endow*. *Stuart would want to do a deal*, whereas he, *Oliver, wanted entire surrender*.(...)

Stuart: (...)All the money in the world only means what it does because people subscribe to the same illusion about it. Why gold, why platinum? Because everyone agrees to place this value upon them. And so on. You can probably see where I'm leading. The other world illusion, the other thing that exists simply because *everyone agrees to place a certain value on it, is love*. Now you may call me a jaundiced observer, but that's my conclusion. And I've just been pretty close up to it. I've had my nose rubbed in love, thank you very much. (...) *Love is only what people agree exists*, what they agree to *put a notional value on*. Nowadays it is *prized as a commodity* by almost everyone. Only not by me. If you ask me, I think *love is trading artificially high*.

(...)The only Darling I can trust is a *Darling I've paid for*. (...)

(...) *Love and money are two great holograms that glitter before us*, turning and twisting like real 3-D things. Then you reach out and your hand goes straight through them. I always knew that money was an illusion, but I also knew that even so it had limited powers, and wonderful powers they are. I didn't know love was the same. I didn't know you could put your hand straight through it. So, you see, in a way I've come round to Oliver's point of view. (...) *Love*

operates according to market forces (...) Now, a bit older and a bit wiser, I'm beginning to agree: *love does have many of the same properties as money.*

(...) *Pay Later is called love.* It doesn't surprise me that on the whole people seem to choose *Pay Later.* We all like hire purchase. But *we rarely read the small print when we make the deal.* We never think of the *interest rates...* *we never calculate the final cost...* *Give me Pay Now.* (...)

Oliver: (...) Love and money: that was a mistaken analogy. *As if Gill were some publicly listed company and I'd put in an offer for her.* Listen, *Gill runs the whole goddam market,* always has. Women do. Sometimes not in the short term, but *always in the long term.* (...)

Stuart: (...) Whether *this system works* equally well for all I leave to the experimenting individual. (...)

Oliver: (...) And *love operates on market forces,* a point I tried to get across to Stuart, though probably not very well, and in any case I could hardly expect him to see it objectively. One person's happiness is often built upon another person's unhappiness, that's the way of the world.

Ako je ljubav SISTEM KOJI FUNKCIONIŠE U SKLADU SA ZAKONIMA TRŽIŠTA, onda se lica konkretizuju kao ROBA, a međuljudski odnosi kao EKONOMSKA RAZMJENA. U ovom kontekstu relevantno je još jedno zapažanje književne kritike, naime da se i Gillian u romanu od jednog trenutka tretira kao predmet, "reduced to an object of competitive ownership, a marketable item." (Guignery, 2006:82)

PEOPLE ARE COMMODITIES/LJUDI SU (TRGOVAČKA) ROBA

Gillian was trying to explain how she felt frightened by the idea that she could stop loving Stuart so soon after starting to love him, *as if she was defective*.

At the time, I thought, this is a bit *like shopping for people*, and we aren't trained for that, not in our society.

RELATIONSHIP IS AN ECONOMIC EXCHANGE →TRUST AND FAITH ARE ENTITIES/ODNOSI SU EKONOMSKA RAZMJENA→POVJERENJE I VJERA SU ENTITETI

The ones who began with such high hopes of the world, then *put their trust in psychopaths and fantasists, invested their faith in boozers and hitters*.

Primjere metafore LJUBAV JE SISTEM KOJI FUNKCIONIŠE U SKLADU SA ZAKONIMA TRŽIŠTA nalazimo i u romanu *The Sense of an Ending* koji objavljen znatno kasnije (2011).

(...)And what was there to discuss? Only perhaps the *unwritten terms of the trade-off*. From my point of view, the fact that we weren't having sex exonerated me from thinking about the relationship other than as a close complicity with a woman who, *as her part of the bargain*, wasn't going to ask the man where the relationship was heading. At least, *that's what I thought the deal was*.(...)

(...)I also liked the hypocrisy of a letter whose point was not just to tell me something I might not have found out anyway (or not for quite a while), but to let me know *how she, Veronica had traded up*: to my cleverest friend, and, what's more a Cambridge chap like brother Jack.(...)

(...)And what kind of *trade-off* had I got myself into now? (...)

U primjerima preuzetim iz romana *Talking it Over* primjećujemo da je centralna metafora na pojedinim mjestima udružena sa drugim slikovitim metaforama, što predstavlja još jednu tehniku kojom se Barnes služi kako bi postigao efekat inovativnosti (eng. *combining*; Kövecses, 2010:55). Tako u već navedenim primjerima bilježimo i sljedeće metafore:

LOVE IS A JOURNEY (...but I'm afraid it's time to hand back *the chauffeur-driven car.*), GOOD IS UP (*Love rises and falls in value like any currency.*), SUBJECTS ARE AREAS (market forces now *apply in whole areas* where hitherto they were deemed inapplicable.), CONDUIT METAPHOR (...*how shall we put it?*), LOGICAL ARGUMENTS ARE PATHS TO SOLUTIONS (You can probably see *where I'm leading.*), UNDERSTANDING IS SEEING (I could hardly expect him *to see it* objectively.), ABSTRACT COMPLEX SYSTEMS ARE BUILDINGS (One person's happiness is often *built upon* another person's unhappiness.).

Analizom metafore u književnom diskursu Juliana Barnesa identifikovali smo još jednu pojavu na kojoj ćemo se ovdje zadržati. Naime, primjećujemo da se u osnovi proznog tkiva cijelog romana ili pojedine priče nerijetko nalazi još jedan metaforički sloj, koji se odnosi na neki ključni koncept, pa cijela priča predstavlja metaforički izraz na osnovu kojeg izvodimo konceptualnu metaforu. Tako u zbirci koja nosi naziv *The Lemon Table* mnoge od priča nastaju na pojedinim konceptima koje Barnes nerijetko personifikuje (*Revival*: smrt, ljubav, srce kao simbol emocionalnog života, *Silence*: vrijeme). Ovaj fenomen naročito je vidljiv u romanu *Talking It Over* gdje kroz formu triptiha glavni junaci prepričavaju prelomni događaj njihovih života. Pomenuta narativna tehnika daje još jednu metaforu – LIFE IS A STORY, koja predstavlja potku cijelog romana. Ovdje je, naime, riječ o nejezičkoj realizaciji ove metafore – još jedna pojava koju kognitivna lingvistika precizno definiše:

”The most interesting cases of the nonlinguistic realization of conceptual metaphors in literature are those where an entire literary genre is based on a given metaphor. (...) What makes this a nonlinguistic metaphor is that it is the entire plot that is cast as if it were a

story. When the telling of one's life is presented as if it were a story, it gains its structure from the metaphor LIFE IS A STORY.” (Kövecses, 2010: 71)

U nastavku navodimo pojedine primjere konvencionalnih metafora koje Barnes dalje razrađuje do inovativnosti.

PERSONALITY IS MATERIAL/LIČNOST JE MATERIJ

I explained about doing tests under the line of the frame, about beginning with *spit on a tiny surface* and *working your way up through various solvents*, about finding the right solvent for the glaze. How the glaze may vary across the picture. How some pigments come off more easily than others (reds and blacks always seem more soluble when I'm cleaning with ammonia). How I tend to start with the boring bits like the sky and then reward myself later with an interesting part like a face or a patch of white. How all the enjoyment is in the cleaning and almost none in the retouching. (...)

(...) There's *no 'real' picture there waiting to be revealed*. What I've always said about life itself. We may scrape and pit and dab and rub, until the point when we declare that the truth stands plain before us (...)

(...) I spend my days cleaning the gook off pictures, so naturally I do with him too. 'Spit and rub', he says. 'No harsh solvents necessary. *Just spit and rub, and soon you're down to the real Oliver.*' (N1)

LIFE IS A JOURNEY /ŽIVOT JE PUTOVANJE

I remember thinking as we stood in the baggage hall, this is *a bit like the rest of the life*. Two of us in a great mass of strangers, and various things to do that you've got to get right, like follow signs and collect your luggage, then you get looked over by the customs, and no-one particularly

cares who you are or what you're doing there so the two of you have to keep one another cheerful. (N1)

EMOTIONAL INTIMACY IS PHYSICAL CLOSENESS/ EMOTIVNA PRISNOST JE FIZIČKA BLIZINA

One of the most important decisions you have to make when you're starting a book concerns the relationship with the reader. You have to determine every time where you and your reader are to stand in relation to each other. In general I like *the reader to be as close as possible*.

I like to think of the *writer and the reader sitting together*, not face to face, but side by side, looking out in the same direction, through something like a café window. And then in my scenario, the writer asks the reader 'What do you think she's like? He looks a bit odd, doesn't he? Now why are they having a quarrel?' The reader's gaze runs parallel to the writer's gaze—the writer is just a little bit ahead because he's spotted these things first. (In2)

HAPPINESS IS FAVORABLE CONDITIONS/ SREĆA SU POVOLJNE OKOLNOSTI

Have you seen those cuckoo clocks which have little weatherman as part of the mechanism? The clock goes off, the cuckoo goes cuckoo, and then a little door opens and either the good-weather weatherman comes out, all grinning and dressed for the sunshine, or else another door opens and it's the bad-weather weatherman who comes out with an umbrella and a raincoat and a grumpy expression. The point is, only one of the two can come out of his little door at any one time, not just because that would make impossible weather, but because the two little men are joined together by a metal bar: one has to stay in if the other one is out. That's how it's always been with Oliver and me. *I've always been the one with the umbrella and raincoat, forced to stay indoors in the dark*. But now *it's my time in the sun*, and that seems to mean that Oliver's going to have less fun for a bit. (N1)

Najzad, dolazimo do onih primjera u kojima ovaj književnik nadgrađuje postojeće konvencionalne metafore isticanjem novog pojmovnog elementa u strukturi izvornog domena (eng. *extending*; Kövecses, 2010: 53).

LIFE IS A JOURNEY /ŽIVOT JE PUTOVANJE

I think they ought to put up road-signs on *the Highway of Life*. (...) Yes, that's the one. *ROUTE INONDABLE. DANGER: ROAD LIABLE TO FLOODING*. They should put that up at every corner. (N1)

Things don't go as quickly as they used to... True. But why should we expect life's final movement to be a *rondo allegro*? How should we best mark it? *Maestoso*? Few are so lucky. *Largo*- still a little too dignified. *Largamente e appassionato*? A final movement might begin like that- my own First did so. But in life it does not lead to an *allegro molto* with the conductor flaying the orchestra to greater speed and noise. No, for its last movement life has a drunkard on the podium, an old man who does not recognize his own music, a fool who cannot tell rehearsal from performance. Mark in *tempo buffo*? No, I have it. Mark it merely *sostenuto*, and let the conductor make the decision. After all, one may express the truth in more than one way. (LT)

CONVERSATION IS A JOURNEY/ RAZGOVOR JE PUTOVANJE

She didn't ask me what my prospect were, or how much I earned, or whether I was sleeping with her daughter- all of which I had thought of *as possible avenues of conversation*. (N1)

UNDERSTANDING IS SEEING/RAZUMIJEVANJE JE VIDENJE

'It's just that – not to say a word against- Stuart's *never actually seen* you.'

'And *do you -see me*?'

'*3-D specs. Eyes for nothing else.*' (N1)

UNUTRAŠNJI SVIJET JEDNOG ČOVJEKA SAKRIVEN JE OD POGLEDA DRUGIH LJUDI

You may find Ollie rather baroque, *but that's only the façade. Penetrate inside* – stay awhile with guidebook raised- and you will find something calmly neoclassical , something wisely proportioned and cool. You are inside Santa Maria della Presentazione, or Le Zittele, as the information brochures prefer. The Giudecca, Venice, Palladio, *O ye tourists of my soul. That's what I'm like on the inside.* Any tumultuous exterior I offer is merely to draw the crowds...Temporarily I managed to re-erect my jocular façade, but inside I was panicking.

3.4 OSVRT NA ANALIZU KORPUSA

U dijelu koji se odnosi na podjelu metafora prema kognitivnoj funkciji navodimo samo one metafore koje se ponavljaju u govoru Juliana Barnesa, odnosno koje se javljaju kako u romanima i esejima, tako i u razgovornom jeziku njegovih intervjua, što potvrđuju i skraćenice koje navodimo uz svaki identifikovani primjer.

Analizom ovih metafora, njihovim upoređivanjem sa referentnim listama i relevantnom literaturom, ustanovili smo da su one u najvećoj mjeri konvencionalne prirode. Inovativne metafore javljaju se po pravilu u književnom djelu, posebnom razradom, kao Barnesov pokušaj da osvijetli novi i sasvim aktuelan aspekt nekog pojma, preslikavajući na njega strukturu brižljivo biranog izvornog domena. Štaviše, primjećujemo da je aktuelni koncept u službi koncepcije književnog djela i teme kojoj se Barnes nanovo vraća. U našem slučaju riječ je o konceptu LJUBAV koji književnik konkretizuje kao TRGOVINU, odnosno NAGODBU, ili MEHANIZAM KOJI POKREĆU ZAKONI TRŽIŠTA. I pored veoma prisutnih konvencionalnih metafora, Barnes konstruiše novu metaforu, podobnu zakonima savremenog svijeta, koja se dopunjuje sa ostalim metaforama i doprinosi potpunijem razumijevanju ovog koncepta. Ovdje je, naime, riječ o pojavi metaforičke *koherentnosti*, koju kognitivna lingvistika objašnjava kao mogućnost upotrebe različitih izvornih domena za isti ciljni domen, gdje kao rezultat nastaju metafore koje međusobno nisu kontradiktorne, već *komplementarne*.

Pažljivim čitanjem dolazimo do toga da ova metafora, zajedno sa metaforama LJUBAVNI TROUGAO JE SADRŽATELJ i ŽIVOT JE PRIČA, koje uporište nalaze u Barnesovoj originalnoj narativnoj tehnici, predstavlja „struju“ koja se nalazi ispod površine cijelog romana (eng. *megametaphor*, Kövecses, 2010: 57) i pokreće brojne vidljive metafore koje se javljaju kao njene manifestacije. Iz tog razloga se u romanu i javljaju pojedine metafore koje ne nalazimo u esejima i intervjuima, a koje predstavljaju produženi niz kontemplativnih reakcija na autorovu opsesivnu misao koja je u ovom slučaju vezana za razmjenu, štedljivost, ekonomičnost i opreznost koju zahtijevaju međuljudski odnosi i izražena konkurentnost.

COMPETITION IS PHYSICAL AGRESSION/KONKURENCIJA JE AGRESIVNOST

I was better at maths and science and practical things- you only had to show him a lathe in the metal workshop for him to pretend he had a fainting fit- but when he wanted *to beat me, he beat me*.

LIFE IS A PLAY(SHOW)/ ŽIVOT JE KOMAD (PREDSTAVA)

I pretended to be glad to see him, though my first thought was that Gill and I wouldn't be alone on the train back to Victoria.

LIFE IS A GAMBLING GAME (CARD GAME)/ŽIVOT JE KOČKARSKA IGRA (KARTAŠKA IGRA)

I bet you wouldn't tell Oliver everything either.

My bishop pinned his queen, his bishop pinned my queen. Was it to be *stand-off* or mutual destruction?

LOVE IS WAR/ LJUBAV JE RAT

A mother-in-law (that's how I thought about her already), a French mother -in- law who's been *deserted by an Englishman* now being introduced by her daughter to the Englishman she wants to marry?

KOMUNIKATIVNI DOGAĐAJ JE NERAVNOPRAVNA BITKA

'How did it go?' I asked as we were driving away. '*Did I pass?*'

EXTERNAL APPEARANCE IS A COVER/SPOLJAŠNJI IZGLED JE POKRIVAČ

Oh, please *take that disapproving look off your face*.

My clownish MASK NO LONGER CLOAKS A BREAKING HEART, SO AWAY WITH IT. I shall doff my slippered pantaloons, if that's what one doffs.

A kao što pokazuju naši primjeri u dijelu koji se odnosi na podjelu metafora prema stepenu njihove konvencionalnosti, odjek ovakvih metaforičkih razmišljanja (LOVE IS TRADE) nalazimo i u romanu *The Sense of an Ending* koji je nastao mnogo kasnije.

Metaforička konceptualizacija suštinskih pojava ne predstavlja novinu u opusu Juliana Barnesa, već se, naprotiv, prepoznaje kao njegov manir. Dovoljno je analizirati i same naslove njegovih djela koji nam otkrivaju da ovaj književnik najčešće metaforički konkretizuje apstraktne entitete: *Love, etc.*- ontološka metafora: LOVE IS AN ENTITY; *Before She Met Me* – strukturna metafora: LJUBAV JE PUTOVANJE; *A History of the World in 10 ½ Chapters*- strukturna metafora: LIFE/HISTORY IS A STORY; *The Sense of an Ending*- strukturna metafora: LIFE IS A JOURNEY; *Talking It Over*- orijentaciona metafora: AKTIVNOST KOJA PODRAZUMIJEVA MENTALNU AKTIVNOST JE GORE, PREDMET TE AKTIVNOSTI JE DOLJE, pri čemu upotreba zamjenice *it* implicira da se ljubav i ovdje konkretizuje kao ENTITET.

Štaviše, Barnes se obilno koristi metaforom i u službi karakterizacije svojih junaka. I baš kao što književna kritika bilježi da svaki od njegovih junaka u romanu *Talking It Over* predstavlja *glas* (Moseley, 1997; Guignery, 2006), tako i čitalac u njihovom spontanom i nerijetko haotičnom obraćanju prepoznaje metafore koje otkrivaju karaktere glavnih junaka, odnosno način na koji oni konceptualizuju svijet:

Stuart:

So, it's common sense *not to let him into every area of your life*.

But Oliver *never played things by the rules*.

Love...is just a system for getting people to call you Darling after sex. I hit a bad time after that Business. I didn't Go to Pieces. I didn't have a breakdown.

Gillian:

I've never run away from relationships; generally I've stuck in too long.

But *these things* aren't for *public consumption*. What I remember is *my business*.

Part of me didn't think I ever would, *part of me* disapproved, *part of me* was a little scared, to tell the truth.

Oliver:

People are *either performers or audience*, aren't they? And sometimes I do wish *the audience* would *try it out on stage* just for once.

My clownish MASK NO LONGER CLOAKS A BREAKING HEART, SO AWAY WITH IT.

My mind did not, at that instant, have quite the solidity of Soviet monumental sculpture in the Stalin-to Brezhnev era.

Rezimirajući rezultate analize ukupnog korpusa zaključujemo da se metafore kojima Barnes konkretizuje suštinske, ali apstraktne koncepte javljaju u svim segmentima obrađenog korpusa, kao i da one metafore koje se javljaju u književnim djelima, esejima (kao kraćnim proznim napisima) i intervjuima ne pokazuju značajne razlike u pogledu stepena konvencionalnosti. Primjećujemo, kao što smo već i napomenuli, da su pojedine sveprisutne metafore naročito razrađene u književnom djelu, pa se iz tog razloga ovdje i javljaju dodatne potkategorije. Ovakvi nalazi podupiru našu polaznu hipotezu o tome da se iste metafore javljaju u svim formama izražavanja ovog književnika, kao i da su one pretežno konvencionalnog karaktera. Metafore koje se javljaju samo u djelu, u službi su njegove osnovne teme (roman ili priča), i najčešće su u vezi sa stilom ili narativnom tehnikom ovog autora.

4. ZAKLJUČAK

Na ovo istraživanje krenuli smo sa namjerom da ispitamo zastupljenost metafora u govoru jednog savremenog britanskog književnika, odnosno njihovu upotrebu kako u njegovim književnim djelima, tako i u drugim oblicima izražavanja. Za potrebe ovog rada izabrali smo književnika Juliana Barnesa, jer smo na osnovu uvida u jezik njegovih romana, eseja i intervjuâ naslutili da bi studija koja se zadrži na njegovoj konceptualizaciji egzistencije mogla da dâ zanimljive rezultate.

Stoga smo primjere metaforičkih izraza ustanovljene u korpusu predstavili u okvirima dvije klasifikacije, od kojih je jedna usmjerena na kognitivnu funkciju metafora, a druga na stepen njihove konvencionalnosti. U dijelu koji se odnosi na prvu podjelu predstavili smo *strukturne*, *ontološke* i *orijentacione* metafore identifikovane u korpusu, a tamo gdje je to bilo relevantno prokomentarisali smo njihovu frekventnost i kognitivni efekat. U dijelu koji se odnosi na podjelu prema stepenu konvencionalnosti predstavili smo kako one uobičajene, klišeizirane, tako i sasvim inovativne metafore, pri čemu smo ukazali i na tehnike *poetske obrade metafore*, uz pomoć kojih književni stvaraoci konstruišu izraz sa posebnom rezonancom.

I zaista, kako smo slutili i kada smo krenuli na ovaj poduhvat, metafora i jeste veoma izražena karakteristika Barnesovog idiolekta. Štaviše, rezultati analize metaforičkih izraza prisutnih u njegovom govoru podupiru našu polaznu pretpostavku i pokazuju da se iste metafore javljaju u njegovom književnom diskursu i neknjiževnim formama izražavanja, kao i da su one pretežno konvencionalne prirode. Ovakvi nalazi potvrđuju i jednu opštiju pretpostavku koja se rađa u okrilju kognitivne lingvistike, naime, da se književni jezik u najvećem dijelu oslanja na konvencionalne, sasvim uobičajene pojmovne metafore (Lakoff i Turner, 1989; Gibbs, 1994).

Posredan, mada jednako važan cilj ovog istraživanja jeste da ukaže na potrebu prepoznavanja konceptualne metafore, za koje se vezuju višestruke koristi. I mada je interesovanje za metaforu u našem akademskom okruženju prilično izraženo, čini se da joj se i dalje ne poklanja dužna pažnja i da se ne izučava srazmjerno njenoj zastupljenosti u mnogim oblastima ljudske djelatnosti. Zanimljiv podsticaj za takva izučavanja mogu da budu djela lingviste Zoltana Kövecsesa, u kojima on daje pouzdane smjernice za sve buduće studije u ovoj oblasti. Štaviše, Kövecses predlaže metode kojima bi se i u nastavi stranih jezika kod polaznika mogla razvijati svijest o konceptualnoj metafori, čime bi se znatno moglo uticati na dinamiku kojom oni usvajaju određene leksičke jedinice. I mada primjećujemo da su ovakve preporuke u jednom dijelu zaživjele u praksi, činjenica je da mnogi aspekti konceptualne metafore još uvijek ostaju neiskorišćeni, i time otvaraju prostor za dalja istraživanja.

SPISAK IZVORA GRAĐE (sistem skraćenica)

Romani:

N1 Talking it Over

N2 The Sense of an Ending

Short stories:

LT The Lemon Table

Eseji:

E1 “‘Georges Simenon Returns’” *Times Literary Supplement*, 7 May 2014. [On Penguin's reissue of Georges Simenon's works]

E2 “‘Julian Barnes on the Late, Great Penelope Fitzgerald’”. *The Guardian*, 3 January 2014. [On Penelope Fitzgerald's novel *Innocence*]

E3 “‘Stoner: the must-read novel of 2013.’” *The Guardian*, 13 December 2013. [On the unlikely success of John William's novel *Stoner*]

E4 “‘The Secrets of Cezanne’”. *Times Literary Supplement*, 21&28 December 2012: 3-4 [Review of Cezanne: *A Life* by Alex Danchev]

E5 “‘Judging the European Book Prize for 2011’”. *The Guardian*, 16 December 2011.

E6 “‘Where Sibelius Fell Silent’”. *More Intelligent Life*, January/February 2012.

E7 “‘Edouard Manet: Symphony in Off-white’”. *The Guardian*, 16 April 2011.

E8 A vineyard in Monmartre: just one of the hidden pleasures of Paris”. *The Guardian*, 26 March 2011 [On Paris]

E9 “‘Writer's Writer and Writer's Writer's Writer’”. *London Review of Books* 32.22 (18 November 2010): 7-11 [On translation and Madame Bovary: *Provincial Ways* by Gustave Flaubert, translated by Lydia Davis]

E10 “The Past Conditional.” *The New Yorker*, 25 December 2006 -1 January 2007: 56+ [On Penguin's reissue of Georges Simenon's work]

E11 “A Candid View of Candide.” *The Guardian*, 1 July 2011 [Barnes pays tribute to Voltaire's *Candide*]

E12 “Such, Such Was Eric Blair.” *New York Review of Books*, 56.4 (12 March 2009) [Rev. of three George Orwell's books: *Facing Unpleasant Facts: Narrative Essays*, compiled and with an introduction by George Packer; *All Art is Propaganda: Critical Essays*, compiled by George Packer, with an introduction by Keith Gessen; and *Why I Write*] E12

Intervjui:

In1 Fowler, Damian. “Beyond Words.” *Listen: Life With Classical Music*, Spring 2014. I1

In2 Baron, Scarlett. “Nothing to be Frightened of: An Interview with Julian Barnes.” *The Oxonian Review of Books* 7.3 (Summer 2008)
I2

In3 O'Connell, John. “Julian Barnes: Interview.” *TimeOut*, 13 March 2008 [Interview] I3

In4 Vianu, Lidia. “Giving up criticism is much easier than giving up alcohol or tobacco.” *Romania Literara* (13-19 December 2000)

In5 Off, Carol “As It Happens”. CBC.ca, 4 November 2011.

Audio intervjui

In6 (1999) BBC Radio 4: Julian Barnes discusses Flaubert's Parrot with James Naughty
www.bbc.co.uk/programmes/p00fpvbt

In7 BBC radio 4/ Sue Lawley's castaway is writer Julian Barnes
www.bbc.co.uk/programmes/p0093nwl

In8 BBC radio 3/ Essential Classics/ Sarah Walker and her guest Julian Barnes
www.bbc.co.uk/programmes/galleries/p01jrss7

In9 BBC radio 4/ Front Row Weekly

www.bbc.co.uk/programmes/b01rlnht

In10 insight radio/ Talking Books

<https://itunes.apple.com/gb/podcast/talking-books/id768727141>

In11 World Book Club/ BBC World Service/ Harriet Gilbert

www.bbc.co.uk/podcast/worldservice/wbc/wbc_20030731-1617.mp3

BIBLIOGRAFIJA:

Aristotel (1982)- O pesničkoj umjetnosti. Beograd: Rad

Aristotle (2011)- Rhetoric. Pristupljeno: 10. 10. 2014. <http://rhetoric.eserver.org/aristotle/>

Barnes J. (2004)- The Lemon Table. London, Picador.

Barnes, J. (1991) - Talking it Over. London: Picador.

Barnes, J. (2011) - The Sense of an Ending. London: Jonathan Cape.

Bugarski, R. (1995)- Uvod u opštu lingvistiku. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Crystal, D. (1995) - The Cambridge Encyclopedia of the English Language. Cambridge: Cambridge University Press.

Fauconnier, G. (1985)- Cognitive Linguistics. Pristupljeno: 13.10. 2014.
https://fias.uni-frankfurt.de/~triesch/courses/cogs1/readings/Cognitive_linguistics.pdf.

Gibbs, Raymond W., Jr. (1994) - The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding. Cambridge: Cambridge University Press.

Guignery, V. (2006) - The Fiction of Julian Barnes, Hamshire: Palgrave Macmillan

Đurković, G. (2009) - Semantička i pragmatička transpozicija metafore iz odabranih djela Martina Lutera Kinga u prevodu na srpski jezik. Nikšić: Filozofski fakultet (doktorska disertacija).

Jackendoff, R. (1983) - Semantics and Cognition. Cambridge, MA: MIT Press.

Klikovac, D. (2000) - Semantika predloga: studija iz kognitivne lingvistike. Beograd: Filološki fakultet/Čigoja štampa.

Klikovac, D. (2004) - Metafore u mišljenju i jeziku. Beograd: Biblioteka XX vek.

Kövecses, Z. (2002) – Metaphor – A Practical Introduction. Oxford: Oxford University Press.

Kövecses, Z. (2005)- Metaphor in Culture: Universality and Variation. Cambridge: Cambridge University Press.

Lakoff, G./ Johnson, M. (1980)- Metaphors We Live By. Chicago: University of Chicago Press.

Lakoff, G./ Turner, M. (1989) - More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor. Chicago: University of Chicago Press.

Langacker, Ronald W. (2008)- Cognitive Grammar: A Basic Introduction. Oxford: Oxford University Press.

Moseley, M. (1997) - Understanding Julian Barnes. Columbia, University of South Carolina Press

Petrović, B. (2003)- Moć govora, Beograd: Gramatik

Pralas, J. (2011) - Prevođenje kulturoloških obrazaca u prozi Džulijana Barnsa. Novi Sad: Filozofski fakultet (doktorska disertacija).

Prčić, T. (1997) – Semantika i pragmatika reči. Sremski Karlovci/Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Rasulić, K. (2004) - Jezik i prostorno iskustvo. Beograd: Filološki fakultet/Čigoja štampa.

Reddy, M. (1979)- The Conduit Metaphor: A case of frame conflict in our language about language, in *Metaphor and Thought* (1993), ed. Andrew Ortony, 2nd edition, Cambridge, Cambridge University Press

Rosch, E. Human categorization. In N. Warren (Ed.), *Advances in cross-cultural psychology* (Vol. 1). London: Academic Press, 1977.

Solar, M. (2005)- Teorija književnosti. Zagreb: Školska knjiga

Stanojevic, M. (2009)- Konceptualna metafora u kognitivnoj lingvistici: pregled pojmova. Pristupljeno: 3. 10. 2014. hrcak.srce.hr/47111

Tuđman-Vuković, N. (2009)- Značenje u kognitivnoj lingvistici. Pristupljeno: 3.10.2014. hrcak.srce.hr/38141

Werkmann, A. (2010) - Konceptualna metafora ŽIVOT JE KOČKA u kontekstu univerzalnosti i varijabilnosti konceptualnih metafora. Pristupljeno: 3.10.2014. hrcak.srce.hr/file/121409

Wittgenstein, L. (1953) - *Philosophical investigations*. New York: Macmillan.