ANαliZA

časopis za kritično misel

Letnik 17, številka 4, december 2013 · ISSN 1408-2969

TEORIJA METAFORE

Borut Trpin

»Sreča […] na tehtnici«: kognitivna analiza ravnotežnostnih metafor v Shakespearovem Rihardu II.

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Citiranje: Borut Trpin, »»Sreča […] na tehtnici«: kognitivna analiza ravnotežnostnih metafor v Shakespearovem Rihardu II.«, *Analiza: časopis za kritično misel* 17, št. 4 (2013): 51–71.

To delo je objavljeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva 4.0 Mednarodna (CC BY 4.0), https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.sl.

Izdajatelj: Društvo za analitično filozofijo in filozofijo znanosti, Ljubljana.

Elektronska različica je bila leta 2026 rekonstruirana iz izvirnih stavnih datotek in preverjena s tiskano izdajo. Številke strani ustrezajo tiskani izdaji; prelomi strani znotraj prispevka se lahko nekoliko razlikujejo.

Borut Trpin
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

»SREČA […] NA TEHTNICI«: KOGNITIVNA ANALIZA RAVNOTEŽNOSTNIH METAFOR V SHAKESPEAROVEM *RIHARDU II.*

Kognitivna teorija metafore je novejši pristop k raziskovanju metafor, ki temelji no empiričnem raziskovanju delovanja metafor. Kognitivni jezikoslovci običajno preučujejo metaforo v vsakdanjem jeziku, v članku pa so s tega vidika analizirane metafore ravnotežja političnega uspeha v Shakespearovi drami *Rihard II.* Najprej je skicirano področje kognitivnega jezikoslovja, nato glavni smeri kognitivne teorije metafore: klasična teorijo, kot jo je utemeljil G. Lakoff, in teorija pojmovnega spajanja. Predstavljen je tudi pojem megametofore oz. zadržane metafore. V drugem delu pokažemo, kako se v Shakespearovem *Rihardu II.* izgrajuje megametafora POLITIČNI USPEH JE RAVNOTEŽJE. Izvorno področje metafore, ravnotežje, je osnovno telesno občutje, kar se sklada z izhodiščem kognitivnega jezikoslovja: utelešena osnova pomena. Ciljno področje, političen uspeh, odpira vprašanje odnosa med oblastjo in gledališčem v elizabetinski Angliji. Ključno za analizo je, da na posameznih primerih prikažemo, kako metafore razvijajo upodobitveno shemo ravnotežja oblasti; hkrati pa s tem tudi pokažejo, da je oblast relativna.

Ključne besede: teorija metafore, upodobitvena shema, kognitivno jezikoslovje, G. Lakoff, W. Shakespeare.

I. Uvod

V preteklosti je metafora veljala za literarno sredstvo, ki se ga avtorji poslužujejo za bolj imenitno in živahno izražanje. Razvoj v kognitivni znanosti je povzročil premik preučevanja metafore od književnosti k razlagi človeškega razumevanja. Metafora, ki omogoča, da nekaj razumemo s pojmi nečesa drugega, je ključno sredstvo našega mišljenja, preko katerega usvojimo abstraktne pojme in izgradimo svoj pojmovni sistem. V jeziku se pojavlja bistveno bolj pogosto, kot bi si intuitivno predstavljali, sega pa tudi na področja, kjer bi jo najmanj pričakovali, npr. na področje matematike. To niti ni čudno, saj je ena izmed temeljnih tez kognitivnega preučevanja metafore, da vse abstraktno znanje (matematika pa je tipično abstraktna veda) usvojimo preko metafor, ki v končni fazi temeljijo na osnovnih utelešenih zaznavah.

Pokazali bomo, kako nam kognitivna analiza metafore omogoča boljše razumevanje literarnega dela in omogoča svežo interpretacijo. Za primer bomo vzeli Shakespearovo dramo *Rihard II.*, saj se je avtor v njej obilno posluževal metafor, med katerimi prevladujejo tiste, ki gradijo na dvojnosti nasprotij, npr. sladkega in kislega. Prav te metafore temeljijo na upodobitveni shemi ravnotežja, ki je v ozadju celotne drame, in tako poudarjajo megametaforo (tj. metaforo, ki se razvija čez celo dramo) POLITIČEN USPEH JE RAVNOTEŽJE. Večina posameznih metafor torej usmerja naše razumevanje političnega uspeha preko občutja ravnotežja.

II. Kognitiven pristop k raziskovanju metafore

V čem je torej prelomnost kognitivne teorije metafore in kako se vzpostavlja v opoziciji do tradicionalnih teorij? Za klasične teorije metafore je značilno, da metaforo opredeljujejo kot jezikovni pojav in ne kot stvar misli (Lakoff, 1998: 273). Kognitivna teorija metafore pa področje metafor bistveno razširi iz književnosti na naše vsakdanje *mišljenje.* To izkazuje že naslov prelomnega dela na področju te teorije. Lakoff in Johnson sta svojo leta 1980 izdano knjigo naslovila *The Metaphors We Live By* oz. dobesedno *Metafore, po katerih živimo.* Metafora jima ne pomeni več posameznega jezikovnega izraza, ampak širši sistem razumevanja nekega področja s strukturami drugega. Ugotavljata, da je naš »običajni pojmovni sistem po svoji naravi temeljno metaforičen« (Johnson in Lakoff, [1980] 2003: 3). To pomeni, da se metafore sicer zunanje izražajo v jeziku, vendar ne kot okras na torti jezika, marveč kot vrh ledene gore našega pojmovnega sistema. Jezik je le »pomemben vir evidence o tem, kakšen je sistem« (prav tam). Do razumevanja in tvorjenja metafor pride večinoma nezavedno, avtomatično, obvladujejo pa večji del našega mišljenja. Podrobno opazovanje jezika, v katerem se metafore najpogosteje javno izražajo, nam pokaže, da so povsem dobesedni stavki razmeroma redki. Ena izmed analiz je npr. pokazala, da govorci na televizijski pogovorni oddaji uporabijo unikatno metaforo na vsakih 25 besed (Bowdle in Gentner, 2005: 193). Metafore so tako pogoste, da se nam zdijo povsem naravne in jih niti ne prepoznamo več kot

metafore.

III. Kognitivno jezikoslovje

Kognitivno preučevanje metafore je tipično področje kognitivnega jezikoslovja, ki se je konstituiralo v opoziciji do tvorbene teorije Chomskega in njegovih naslednikov, zavrnilo model duševnosti kot računalnika in »začelo poudarjati utelešenost« (Richardson, 2006: 545). Duh in telo za kognitivne jezikoslovce nista dve ločeni področji, temveč sta tesno prepletena. Lakoff in Johnson sta se v nasprotju do tvorbene teorije namesto sintaksi posvetila predvsem semantiki, načinu, kako ljudje tvorimo pomen. Odkrila sta, da lahko večino metafor, s pomočjo katerih ustvarimo svoj pojmovni sistem, zreduciramo na nekaj osnovnih (in zato skoraj univerzalnih) telesnih izkustev. Med najosnovnejša telesna izkustva lahko pripišemo obvladovanje prostora (ločimo, kaj je zgoraj, spodaj, znotraj, zunaj itd.). Ena izmed bistvenih metafor, ki se pojavlja skoraj univerzalno, je VEČ JE GOR. Če nalivamo vodo v kozarec (ali pa zlagamo kamne), gre gladina navzgor, višek pa iz tega izkustva razumemo kot dvig. Izpeljana metafora, ki sledi temu principu, je npr. DEJAVNO JE GOR in PASIVNO JE DOL, saj v naši kulturi dejavnost predstavlja nekaj boljšega (nekaj, kar je več-vredno od pasivnosti). Določene kulture sicer bolj cenijo pasivnost ali pa se orientirajo po drugačnih principih (ne gor-dol, ampak npr. *»središče-obrobje, aktivno-pasivno* itd.« (Johnson in Lakoff, [1980] 2003: 24), zato so te metafore pri njih orientirane drugače, vse pa izhajajo iz osnovnih telesnih izkustev.

IV. Klasična kognitivna teorija metafore

Oglejmo si pobliže, kaj je klasična kognitivna teorija metafore (KKTM). Ime KKTM ni splošno uveljavljeno, ga pa v teh vrsticah uporabljam zato, da poudarim zgodovinsko in vsebinsko predhodnost te teorije metafore pred drugimi kognitivnimi teorijami metafore in zato, ker je na tem področju kar nekaj zmede glede poimenovanja teorij. Že Lakoff, ki je ključna osebnost za razvoj KKTM, svoje teorije ne imenuje konsistentno – imenuje jo npr. teorija metaforičnih pojmov (Johnson in Lakoff, [1980] 2003: 107), sodobna teorija metafore (Lakoff, 1998: 274), živčna teorija metafore (Lakoff, 2008: 17), teorija pojmovne metafore (Lakoff in Turner, 1989: 130). V vseh primerih gre za v osnovi podobno izhodišče, ki pa ga z razvojem kognitivne znanosti prilagaja novejšim odkritjem (Lakoff, 2008: 17). Pridevnik *klasična v klasična kognitivna teorija metafore* se mi zdi upravičen glede na to, da je bila ta teorija prva vplivnejša kognitivna teorija metafore, saj se nanjo sklicujejo tudi spin-off teorije, kakršna je npr. teorija spajanja [*blending theory*].

Najbolj prepoznaven znak, da nekdo razpravlja o metafori s stališča KKTM so MALE VELIKE ČRKE. To formalno sredstvo omogoča, da ne zaidemo v

obravnavo, ki je značilna za tradicionalne teorije metafore. Tam metafora nastopa kot posamezen izraz, v kognitivnih teorijah metafore pa metafora zaobseže cel sklop izrazov, ki temeljijo na razumevanju ciljnega področja v strukturah izvirnega (oz. tipičen zapis: CILJNO PODROČJE JE IZVORNO PODROČJE). Bolingbroke v zadnji repliki *Riharda II.* mdr. reče: »Gospoda, sram me je, na mojo čast, da takšna kri zaliva mojo rast« (Shakespeare, 1971: 190), pri čemer se nanaša na umor kralja Riharda II. V tej izjavi je sicer prisotna tudi metonimija (kri zamenjuje umor Riharda), metafora pa je POLITIČEN USPEH JE RASTLINA. Temelji na osnovni metafori LJUDJE SO RASTLINE (prim. Lakoff in Turner, 1989: 6). Kar je prednost take razlage metafore, je to, da lahko najdemo več pojavitev posameznih metafor (v okviru kognitivne teorije metafore se te pojavitve običajno imenujejo metaforični izraz, npr. Lakoff, 1998: 278), ki spadajo pod metaforo POLITIČEN USPEH JE RASTLINA. Tako isto metaforo (množico ustrezanj) izgrajuje tudi vrtnar, ko dve dejanji prej izreče: »[P]level skrit pod njegovim široma razstrtim listjem, ki ga je na videz podpiral, dasi ga je le spodžiral, je Bolingbroke do korenin populil« (Shakespeare, 1971: 159).

Bistvo kognitivne metafore je torej v tem, da »razumemo in izkusimo eno stvar po načinu delovanja druge« (Johnson in Lakoff, [1980] 2003: 5). Ker gre za delovanje na ravni misli in ne na ravni jezika, metafore delujejo sistematično oz. kot »preslikave (v matematičnem smislu) s področja vira […] na področje cilja« (Lakoff, 1998: 276). Razumevanje političnega uspeha v smislu rastline, kot smo ga skicirali zgoraj, sistematično poudarja določene vidike rastline (področja vira) in zakriva druge. Poudarjen je življenjski cikel političnega uspeha – političen uspeh se najprej pojavi v manjši meri, prisotne morajo biti prave razmere (»kri *zaliva*«), nato *raste*, naleti na ovire (»plevel«) in se razrašča naprej, na koncu pa *odmre*. V zgornjih primerih pa ostanejo zakriti drugi vidiki rastline, ki s političnim uspehom nimajo metaforične povezave in po katerih političen uspeh ni trukturiran. Tak primer je, npr. razmnoževanje rastlin, saj k področju cilja, ‘OLITIČNEMU USPEHU, nič ne prispeva.

Glede na razširjenost metaforičnega mišljenja se velja vprašati, ali sploh obstaja kakšen pojem, ki ga razumemo direktno oz. če to ni tako, na čem so sploh osnovane vse metafore (ki so pogosto izpeljane iz osnovnejših). Ali obstajajo atomarne metafore? Lakoff in Johnson sta za atomarne metafore predlagala tiste, ki jih razumemo direktno iz obvladovanja preprostih prostorskih pojmov, npr. pojma *gor*. Čeprav to ni edina možna prostorska orientacija (obstajo tudi naprej-nazaj, noter-ven, blizu-daleč), je »orientacija gor-dol osrednja v naših motoričnih programih in vsakdanjem funkcioniranju« (Johnson in Lakoff, [1980] 2003: 56).

Podrobneje se je osnovanju pomena (posledično tudi metafor) v telesnih izkustvih posvetil Johnson, ki uvaja termin *upodobitvene sheme* [*image schema*]. Gre za »dinamičen vzorec, ki deluje kot nekakšna abstraktna struktura podobe in tako poveže velik razpon različnih izkustev, ki izkazujejo isto ponavljajočo strukturo« (Johnson, 1987: 2). Upodobitvene sheme (tudi *utelešene upodobitvene*

sheme oz. samo *sheme)* ne obstajajo propozicijsko (kot subjekt-predikat stavki) in zato ne izražajo resničnostne vrednosti. Obstajajo »v našem razumevanju« (prav tam: 23). Pomembno je, da upodobitvene sheme ločimo od konkretnih podob, saj sheme naše mentalne podobe šele organizirajo na bolj splošni ravni. Teorija je osnovana na empiričnih dokazih, ki kažejo na to, da v kognitivnih procesih ne nastopajo samo konkretne mentalne podobe, ampak tudi splošnejše upodobitvene sheme (prav tam: 24), pomembno pa je tudi to, da čeprav beseda *podoba* [image] usmerja v vizualno dojemanje, upodobitvene sheme niso vezane na vizualno procesiranje informacij, ampak tudi npr. na kinestetično, »čeprav se zdi, da vizualne sheme prevladujejo« (prav tam: 25).

Upodobitvene sheme se razvijejo kot nekakšen predpojmovni aparat že pri dojenčkih preko telesnih izkustev, šele kasneje pa jih uporabimo tudi za razumevanje pojmov (Mandler, cit. po Kimmel, 2009: 160). Eksperimenti so potrdili, da so upodobitvene sheme odgovorne za protosintezo abstraktnih pojmov preko prostorskih in senzomotoričnih izkustev (Gibbs, cit. po Kimmel, 2009: 160), kar je vplivalo na to, da jih raziskovalci pogosto (zmotno) enačijo kar z utelešeno kognicijo. Upodobitvene sheme so v kognitivni literarni vedi doživele dober sprejem, saj se uporabljajo tako za razlago poezije, razlago osredinjenja naracije okrog posamezne teme v dramah in romanih, predvsem pa za razlago metafor. Upodobitvene sheme sicer dobro služijo za razlago »prehoda med utelešenim in pojmovnim območjem, […] jih pa avtorji pogosto uporabljajo preveč ad hoc« (Kimmel, 2009: 160).

Za sodoben razvoj KKTM je pomembna ti. živčna teorija metafore (ŽTM), ki sta jo razvila Lakoff in Feldman. Za ŽTM je značilno, da se opira na spoznanja s področja računske nevroznanosti. Osnovna predpostavka teorije je, da je naša duševnost bistveno odvisna od materialnih možganov: »Naši fizični možgani omogočajo naše pojme in ideje; narava naših možganov omogoča in omejuje vse, kar si lahko zamislimo« (Lakoff, 2008: 18).

V razlagi utelešene osnove pomena ŽTM doda še zrcalne nevrone, ki so v kognitivni znanosti zadnji dve desetletji postali zelo popularni, čeprav raziskave funkcije zrcalnih nevronov pri ljudeh še niso prišle do enotne razlage. Na zrcalne nevrone se avtor npr. sklicuje, ko razlaga razumevanje pomena na podlagi simulacije: »Če si ne moreš zamisliti, kako nekdo dvigne kozarec, ne moreš razumeti pomena [stavka] ‘Nekdo je dvignil kozarec’« (Feldman, cit. po Lakoff, 2008: 19). Lakoff ŽTM izgrajuje na podlagi spoznanj računske nevroznanosti, ki razlaga, kako in zakaj se nevroni povezujejo, okrepijo oz. ošibijo povezave in odmrejo. Ključna novost ŽTM je v tem, da revidira KKTM in jo močno podkrepi z računsko evidenco. S tem skuša teorijo približati sodobnejšim znanstvenim raziskavam delovanja človeških možganov.

V. Teorija pojmovnega spajanja

Teorija pojmovnega spajanja [*blending theory*], podobno kot zgoraj omenjene upodobitvene sheme, prvotno ni nastala za potrebe analize metafor, ampak kot del razlage procesov razumevanja in tvorjenja pomena. Teorijo sta začela razvijati Giles Fauconnier in Mark Turner v zgodnjih devetdesetih letih, za izhodišče pa sta vzela predhodno teorijo mentalnih prostorov (kot idealiziranih kognitivnih modelov, ki delujejo pri razumevanju manjših delov informacij), ki jo je v osemdesetih razvil Fauconnier. Leta 1996 je Turner[1] izdal delo *Literary Mind*, ki se že odmika od KKTM v smer teorije spajanja. Izpopolnjeno teorijo sta Fauconnier in Turner nato predstavila v delu *The Way We Think*, ki velja za najvplivnejšo formulacijo njune teorije.

Spajanje je večinoma nezaveden proces, čeprav deluje v vseh vidikih človeškega življenja (Fauconnier in Turner, 2002: 18). Spajanje je poleg vpliva na teorijo metafor pomembno tudi za razlago (rezultatov) ustvarjalnosti, saj se s spajanjem ustvari mreža, ki omogoči vznik novih informacij. Lep primer je npr. učenje smučanja. Ta primer kaže na to, da spajanje ni prisotno samo v jeziku, ampak tudi v telesni dejavnosti. Učitelj smučanja učenca usmeri, naj se odrine, kot bi se odrinil na rolerjih. Če bi učenec njegov namig vzel dobesedno in ponovil popolnoma enak gib, kot ga izvede ob rolanju, bi najverjetneje padel, tako pa nezavedno spoji situaciji rolanja in smučanja v nov *prostor spoja* in odsmuča. Na nastanek spoja vplivajo »kognitivni pritiski in principi, v primeru smučanja pa tudi dejavniki okolja, v katere spadata tako biofizika in fizika« (Fauconnier in Turner, 2002: 21).

Prostor spoja je za teorijo ključen, saj omogoča vznik novega pomena, ki ni prisoten v vhodnih prostorih. Posebnost teorije glede na KKTM je, da preslikave delujejo večsmerno, tudi nazaj iz spoja v vhodni prostor (npr. spoj rolanja in nučanja v prostor smučanja). Turner poudarja, da že najbolj banalne misli ustarjajo kompleksna pojmovna omrežja (Hogan, 2003: 112, tudi Fauconnier in urner, 2002: 54). Teorija sicer ne služi kot popolna razlaga ustvarjalnosti, saj ni deterministična in ne more opisati, kakšni spoji sledijo iz določenih vhodnih prostorov, lahko pa učinkovito razloži, kako so spoji nastali.

Prednost teorije spajanja je, da vključi tudi določene vidike, ki jim KKTM običajno pripisuje manjši pomen. Tak primer so čustva in njihov vpliv na to, katere povezave se v spoju ustvarijo (Turner, 1996: 79–80).

Princip spajanja je v literarni vedi pogosto uporabljen za razlago metafor. Metafora spoji dva ali več vnosnih prostorov v prostor spoja, kar pa ne poteka kot pri KKTM, ki pozna neposredno preslikavo iz področja vira na področje cilja, ampak posredno preko prostora spoja. Za pojasnitev teorije s primerom, vzemimo izjavo Yorka iz tretjega dejanja *Riharda II:* »O, Bog ne daj, da bi kak madež pal na ta sijaj!« (Shakespeare, 1971: 153). Metafora se nanaša na kralja Riharda, ki v tej fazi vedno bolj nezaustavljivo izgublja svojo oblast. Analiza s

[1] Turner je, zanimivo, leta 1989 v soavtorstvu z Lakoffom objavil vplivno delo KKTM *More Than Cool Reason.*

pomočjo teorije spajanja bi prepoznala vsaj tri vhodne prostore: prostor prototipskega madeža, prostor prototipskega sijaja in prostor kraljevega družbenega položaja (moč). Ti trije prostori nato ustvarijo spoj, v katerem madež pada na kraljevo moč, kar pomeni, da je njegova oblast vedno šibkejša.

Konkretne analize metafor s pomočjo teorije spajanja so torej nazornejše, mogoče tudi bolj reprezentativne za dejansko procesiranje informacij.

VI. Besedilni svetovi in megametafora

Teorija besedilnih svetov, ki so nekakšna razširitev možnih svetov, in za katere je bil ključna figura Peter Werth, se je ukvarjala tudi z metaforo, ki pa za to teorijo ni bila osrednjega pomena. Besedilni svetovi bodo za nas zanimivi predvsem zaradi pojma megametafore. Analize metafor literarnih del običajno preučujejo metafore, ki se pojavljajo v posameznih stavkih. Ko pa se določene metafore »ponavljajo skozi tekst, običajno na prelomnih mestih, pogosto tematsko razširjeno, lahko te metafore imenujemo megametafore. […] Specifične realizacije […] so mikrometafore« (Stockwell, 2002: 111).

Metafora je »pojav, ki je bistveno dosegljiv udeležencu« (Werth, 1999: 323), tj. metaforo razume bralec (udeleženec), ne pa lik. »Metafora ustvari podtekst, ki osvetli določeno temo v diskurzu, za ta podtekst pa poskrbi avtor in ne lik. Seveda lahko metaforično govori tudi lik« (prav tam), vendar pa ne najdemo primerov, ko bi bila metafora bistveno namenjena likom samim. Metafora je lahko tudi »zadržana kot podtok preko širokega dela teksta, kar omogoča ekstremno subtilne učinke« (prav tam). V tem primeru gre za megametaforo, ki usmerja branje večjega dela besedila. Razširjene metafore (drugo ime za megametafore) so odkritje teorije besedilnih svetov, zato ker »so bistveno diskurzivne. […] Teorija besedilnih svetov [pa] je bila ustvarjena prav za soočanje s pojmovnimi reprezentacijami diskurza« (prav tam: 327–328). Podobne so osnovnim pojmovnim metaforam (kot jih je omenjal Lakoff), ki so osnovni gradniki našega pogleda na svet (prim. naslov dela Lakoffa in Johnsona: *Metaphors We Live By)*, le da gre v primeru megametafor za osnovne gradnike besedila.

VII. Interpretacija *Riharda II.* skozi kognitivno teorijo metafore

Če uporabim metaforo, lahko sedaj oboroženi s teorijo poskusimo z interpretacijo Shakespearovega *Riharda II.* To delo se zdi za interpretacijo še posebej zanimivo, ker (najverjetneje) še ni bilo deležno natančne interpretacije s kognitivnega stališča. Za vodilo interpretacije bom vzel Stockwellovo trditev, da je v *Rihardu II* »tematsko pomembno ponavljaje metafor, ki slikajo vzpon Bolingbroka in padec Riharda na podlagi kognitivnega modela ravnotežja. […] Preslikava POLITIČEN USPEH JE RAVNOTEŽJE […] je tematsko pomembna

megametafora« (Stockwell, 2002: 111).

Moje izhodišče je, da se preko celotnega Shakespearovega *Riharda II.* na bistvenih mestih razvija (mega)metafora POLITIČEN USPEH JE RAVNOTEŽJE. Pri analizi bom uporabil spoznanja zgoraj omenjenih kognitivnih teorij metafore (KKTM, teorija spajanja) in Werthovo teorijo besedilnih svetov (za princip megametafore). Poleg tega bom za razlago osnovnih področij izhodiščne metafore uporabil še princip upodobitvenih shem (ravnotežje) ter novohistoristična spoznanja o odnosu med Shakespearovim poznorenesančnim gledališčem in oblastjo (političen uspeh).

VIII. Področje vira

Za boljše razumevanje tega, katere metafore lahko upravičeno štejemo kot primerke metafore POLITIČEN USPEH JE RAVNOTEŽJE si velja pogledati obe področji: področje vira (RAVNOTEŽJE) in področje cilja (POLITIČEN USPEH). Začnimo s področjem vira.

Ravnotežje je eno izmed osnovnih telesnih izkustev, v Johnsonovi teoriji pa tudi ena izmed osnovnih upodobitvenih shem. Johnson navaja več podvrst sheme ravnotežja. Vse te sheme naj bi temeljile

> »[N]a prototipski shemi RAVNOTEŽJA, ki sestoji iz vektorjev sil […] in neke točke ali osi ali ravnine, okrog katere se te sile razvrstijo. […] V vseh razširjenih smislih ‘ravnotežja’ okrog te primarne sheme, dobijo bodisi osi ali vektorji ali oboji metaforično obravnavo« (Johnson, 1987: 85).

Variacije osnovne sheme (osno ravnotežje), ki jih navaja Johnson, so: dvostransko ravnotežje (po principu gugalnice), točkovno ravnotežje (glede na točko) in ekvilibrij (kompleksnejše ravnotežje, kjer so sile v točkovnem ravnotežju glede na ukrivljeno površino) (prav tam: 85–87).

Prav te osnovne sheme ravnotežja, ki jih dobimo preko najosnovnejših telesnih izkustev, nam omogočajo boljše razumevanje vsakdanjih metaforičnih pojmov, kot so npr. »*uravnotežena* osebnost, *uravnotežen* pogled, *uravnotežen* sistem, *uravnotežena* enačba, *ravnotežje* moči, *ravnotežje* pravice« (prav tam: 87, poudarki moji), pa tudi *uravnotežena* prehrana. Vidimo torej, da se je že Johnson pri uvajanju sheme ravnotežja zavedal, da se le-ta pogosto metaforično veže tudi na politična vprašanja (ravnotežje moči, ravnotežje pravice, tudi ravnotežje sistema), čeprav je želel predvsem prikazati, da »uporabljamo isto besedo ‘ravnotežje’ in povezane termine […] za različna področja, ker so strukturno povezana s shemo, ki je pod njimi, in je obravnavana metaforično« (prav tam: 96).

IX. Področje cilja

Shakespeare v *Rihardu II.* prikazuje padec oblasti kralja, ki s svojo lastno nepremišljenostjo *(neuravnoteženim* kaznovanjem, neupravičenim odvzemom lastnine itd.) ruši *ravnotežje* sil v državi. Prav »reprezentacija samouničujoče avtoritete je glaven predmet *Riharda II*« (Greenblatt, 1997: 40). Trditev o samouničujoči avtoriteti lahko enostavno preslikamo na področje cilja: političen uspeh. Tematiziranje političnega uspeha in na sploh politična plat *Riharda II.* sta subverzivni. Ta subverzivnost je, rečeno s teorijo besedilnih svetov, dosegljiva tako likom kot udeležencem. Je znotrajin izventekstualna. Znotrajtekstualno (manj pomembno) se subverzivnost kaže npr. v snovanju upora in (v začetku implicitnem) povzdigovanju Bolingbroka k prestolu. Bistveno bolj pomembna je zunajtekstualna subverzivnost: Shakespeare kaže, da mora kralj, ki ravna *neuravnoteženo,* izgubiti vladarsko moč. Prizor o odvzemu kraljevskega naslova Riharda II. je bil prav zaradi te sugestivnosti najprej prepovedan, dokler ni bil kralj James I. (naslednik Elizabete L) že nekaj let trdno na oblasti. Zato ne čudi, da so podporniki Essexa I. leta 1601 na večer vstaje zoper Elizabeto podkupili igralce v Shakespearovem gledališču Globe, da ponovno odigrajo *Riharda II.* in vključijo tudi sporen prizor. Kraljica Elizabeta I. je to potezo jezno komentirala: »Kralj Rihard II., to sem jaz. Ali ne veste?« (Shakespeare, 1988: 1036, tudi Greenblatt, 2005: 2) Političen uspeh kot subverzivno ciljno področje je za razumevanje *Riharda II.* izredno pomemben, prav reakcija kraljice pa kaže tudi na to, kako lahko pride do preseka med literarnim in zgodovinskim (Greenblatt, 2005: 2).

X. Ravnovesje moči na ravni dejanj

Rihard II. sestoji iz petih dejanj. Shemo ravnotežja zaznamo tako na ravni vsebine kot na jezikovni ravni. V prvem dejanju nastopi Rihard II. kot močan kralj, ki najprej skuša umiriti spor med svojim bratrancem Bolingbrokom in lordom Mowbrayem. Bolingbroke in Mowbray obtožujeta drug drugega veleizdaje, z mirno rešitvijo spora pa se ne strinjata, tako da kralj Rihard II., ki je v prvem dejanju še močan vladar, ukaže, da svoj spor poravnata z dvobojem: »Prosil ne bom – vladar zapoveduje« (Shakespeare, 1971: 108).

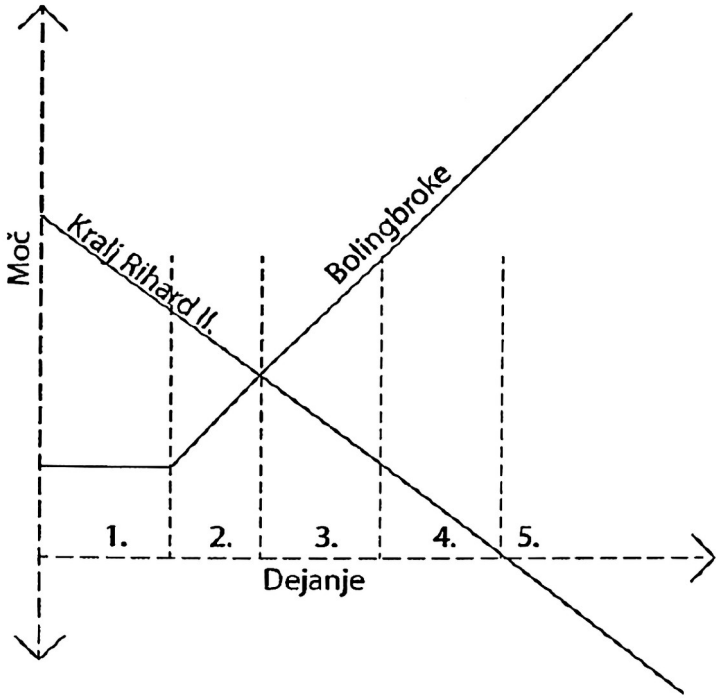
Kasneje v prvem dejanju se ravnovesje že začne rušiti, saj kralj Rihard dvoboj tik pred začetkom prekliče in oba obsodi na izgon – Mowbraya za vedno, Bolingbroka pa za deset let, ki jih že naslednji hip skrajša na šest. V tem se že vidi, kako njegova oblast začenja padati zaradi nekonsistentnega in arbitrarnega vladanja (nobenega razloga ni, da oba tožeča ne doleti ista kazen, za zmanjšanje bratrančeve kazni pa so odločilna kraljeva spremenljiva čustva).

V drugem dejanju se ravnovesje že začne bistveno spreminjati. Kraljev stric Gaunt, oče Bolingbroka, in njegova teta, grofica Glosterska, v zasebnosti obtožita kralja za umor njunega brata, kraljevega strica Glostra, vendar kmalu za tem oba umreta naravne smrti. Gaunt si ob umiranju že privošči odkrito kritiko kralja, ki

se še ne zaveda, da se je ravnovesje oblasti že začelo nagibati stran od njega. Po Gauntovi smrti si kralj prilasti vse njegovo imetje (ki pripada izgnanemu Bolingbroku), poviša davke in se poda v vojno z Irsko, s tem pa sproži neodobravanje drugih plemičev, ki zvabijo Gauntovega izgnanega in po novem razlaščenega sina Bolingbroka nazaj v Anglijo. Ko je kralj na Irskem, se Bolingbroke vrne v Anglijo in pridobiva vedno več moči. Bolingbroke ima v tej fazi na svoji strani vedno več plemičev in neplemenitašev, ki so kralju zamerili visoke davke. Ker obljublja, da mu gre zgolj za povrnitev pravice do dedovanja, ga načelno podpre tudi namestnik York, ki kralja nadomešča za čas odsotnosti na Irskem. Ravnovesje je v drugem dejanju približno enakomerno nagnjeno tako v korist Riharda kot Bolingbroka. Pri tem je pomembno tudi to, da je Rihardova moč vedno nižja, Bolingbrokova pa vedno višja, kar daje slutiti nadaljevanje.

V tretjem dejanju je kralj dokončno in nezaustavljivo premagan. Vrne se v Anglijo, vendar izgubi še zadnje valižanske podpornike, med katerimi so se razširile govorice, da je kralj že mrtev in so zato raje prestopili na Bolingbrokovo stran. Bolingbroke medtem dva kraljeva glavna svetovalca obtoži prilizovanja in ju obsodi na smrtno kazen. Ko se nato sreča s kraljem, Rihard najprej nastopi zelo suvereno, vendar pa ga strah že kmalu vodi do tega, da svojega bratranca podpre v vseh zahtevah, dodatno pa sam od sebe ponudi še svojo odstavitev. Tehtnica se tako popolnoma nagne v Bolingbrokovo korist, kar z eksplicitno omembo ravnotežja omeni tudi eden izmed grajskih vrtnarjev na koncu dejanja.

Če se zdi, da je ravnovesje v četrtem dejanju ravno obratno od začetnega, pa peto dejanje prinese še dodaten razvoj, ki je skladen s predhodnimi dejanji. Rihard n. se loči od svoje žene, bivše kraljice, in gre v zapor, kjer ga skušajo zastrupiti. V samoobrambi ubije slugo in še enega izmed morilcev, na koncu pa ga ubije lord Exton. Ravnovesje, ki je bilo v četrtem dejanju obratno začetnemu, tako v petem dejanju Riharda II. dokončno izbriše in postavi za edinega vladarja kralja Henrika IV. Njegova zgodba se nato odvija v Shakespearovih dramah *Henrik IV. – prvi del* in *drugi del* ter *Henrik V.,* za nas pa na tem mestu ni pomembna.



Shema 1: *Ravnovesje politične moči v Rihardu II.*

XI. Megametafora

Večina dosedanjih analiz *Riharda II.* je prišla do sklepa, da sta v drami prisotni dve vzporedni liniji zgodbe: zgodba o padcu Riharda II. in zgodba o vzponu Bolingbroka. Čeprav je tak sklep neizogiben, saj sledi iz neposrednega branja zgodbe, pa je zanimivo, da večinoma omenjajo predvsem poetičen jezik (sploh iz ust kralja Riharda), spregledajo pa strukturno podobnost metafor (tudi metonimij in primer), ki v izredno veliki meri gradijo na dvojnosti nasprotujočih si elementov. Prav to je ključno za upodobitveno shemo dvostranskega ravnotežja, kot smo jo orisali zgoraj. Tako so prisotne različne metafore, ki gradijo na razliki med nebesi in zemljo, dvigom in padcem, vročim in mrzlim, zasebnim in političnim, nizkim in visokim slojem, polnim in praznim, sladkim in grenkim itd. Trdim, da so prav te metafore (pa tudi drugi tropi) ključne za razumevanje[2] dejstva, da nam je *Rihard II.* kljub poetičnemu jeziku takoj razumljiv kot drama ravnotežja oblasti.

Dosedanjih analiz s tem torej ne zavračamo kot napačnih, ampak bomo predvsem razložili, zakaj se zdijo njihovi sklepi (ki so večinoma podobni) popolnoma naravni. Odgovor je v mreži metafor, ki so vsaj v grobem povezane z

[2] Prednost branja s pomočjo kognitivne teorije metafore je ravno v tem, da bolje razumemo načine, kako literarno delo razumevamo.

ravnotežjem in so jih doslej večinoma spregledali. Posledično je osnovni princip pripovedi ravnotežje oz. nihanje ravnotežja (kot je razvidno iz sheme 1).

XII. Razvoj megametafore preko drame

Poglejmo, kako se megametafora POLITIČEN USPEH JE RAVNOTEŽJE razvija preko celotne drame. V prvem dejanju so posamezne metafore v veliki meri udejanjene na podlagi nasprotij, kar izgrajuje občutje ravnotežja, določene metafore pa so z ravnotežjem celo že neposredno povezane (npr. PRAVICA JE TEHTANJE).

Primer metafore, ki se na ravnotežje veže le posredno, a je v drami izredno pogosta, je metafora JEZA JE VROČINA oz. splošneje ČUSTVO JE TOPLOTA. Mowbray, ki v svojem zagovoru pred kraljem ni tako *vročekrven* kot njegov nasprotnik Bolingbroke, reče: »Ne mislite, da mi je srce *hladno*,/ ker bom *hladan v* besedah« (Shakespeare, 1971: 104) in nekaj vrstic kasneje: »The blood is *hot* that must be *cool'd* for this« (Shakespeare, 1988: 1040).[3] Prav ravnotežje med vročim in hladnim se kasneje izkaže za zelo pomembno in se večkrat ponovi v različnih kombinacijah, večinoma kot presoja upravičenosti ravnanj in čustvene vpletenosti. Posebna moč Shakespeara je v tem, da besede, s katerimi izgrajuje ključne metafore (in ključna mesta za razvoj pripovedi), pogosto »obdeluje« tudi kasneje – jih sprevrača, postavlja v posebne kontekste, izvaja besedne igre (lahko tudi med več osebami). Hlad, ki ga Mowbray npr. omenja na začetku svoje dvajsetvrstične replike, nato proti koncu ponovno uporabi v grožnji, da bo svojega nasprotnika ubil »pa če bi moral peš tja na *ledene* rebri samih Alp« (Shakespeare, 1971: 105).

Poglejmo še metaforo PRAVICA JE TEHTANJE, ki je v naši kulturi zelo razširjena (npr. simbol Pravičnosti, ki tehta z zavezanimi očmi) in je preko tehtanja oz. majanja neposredno povezana z ravnotežjem. Rihard izjavi, da v svoji sodbi ne bo pristranski: »[N]obena, še tak ozka krvna zveza / z mojim kraljevskim rodom ne *omaje* / moje pravičnosti nikomur v prid« (Shakespeare, 1971: 106).

Kljub temu se nobena izmed metafor ne nanaša na politični uspeh, saj je v prvem dejanju Rihardov položaj še popolnoma neogrožen. Metafore v tem dejanju že gradijo na izvornem področju megametafore (RAVNOTEŽJE), ne dosežejo pa še njenega ciljnega področja (POLITIČEN USPEH).

Do pravega izraza pride megametafora šele v drugem dejanju, ko je Rihardov položaj že oslabljen, čeprav še ni absolutno ogrožen. V tem dejanju se metafore že začnejo vezati na politiko, eksplicitno pa se na ravni posamezne metafore pojavi tudi megametafora POLITIČEN USPEH JE RAVNOTEŽJE.

[3] Dob.: »Kri je *vroča* in mora biti *ohlajena* za to«. Prevajalec je v slovenskem prevodu to metaforo izpustil, tako da navajam samo izvirnik, v opombi pa dobesedni prevod. Tako bom ravnal tudi v naslednjih primerih, kjer v prevodu ni enake metafore. Vse podčrtave so moje in rabijo izpostavitvi ključnih besed metafor.

Rihardov stric, oče glavnega nasprotnika Bolingbroka, v svojem smrtnem govoru, kot prvi, metaforični govor premakne na neposredno področje politike z metaforo SLABO VLADANJE JE SMRT: »Ne, umiraš ti, čeprav sem jaz bolan« (Shakespeare, 1971: 125). Kmalu za tem eksplicitno izreče metaforo, za katero trdim, da je osrednjega pomena za celo delo, POLITIČEN USPEH JE RAVNOTEŽJE: »[Na prestolu si,] kjer pa *ne obsediš*, obsedenec, ker se odstaviš sam« (prav tam). Iz prestola se bo kralj torej odstavil sam, ker zaradi slabega občutka za (politično) ravnotežje (ne razločuje med interesi države in interesi svojih svetovalcev), na njem ne zmore *obsedeti.* Političnemu ravnotežju se zopet približamo v metafori ČLOVEŠKO RAVNANJE JE VREME, ko Ross, Willoughby in Northumberland kujejo zaroto zoper kralja:

»*Northumberland*: […] Vendar, gospoda, kadar požvižguje

nevihta, takrat misli na zavetje.

In kadar *burja* v tvoja jadra buta,

se z njo spoprimi, sicer greš po zlu.

Ross: Tako je, da: preti nam brodolom,

ki nas pokoplje, če ne odstranimo tega,

kar žene nas v ta brodolom.« (131)

Nevihta in burja se nanašata na nestabilne razmere v državi zaradi vojne z Irsko, ki jo je sprožil kralj. Na ravnotežje v zvezi s političnim uspehom pa nas citirani repliki vodita s pomočjo burje in brodoloma, ki je posledica izgube ravnotežja v morski nevihti. Da je zadaj prav temeljna metafora POLITIČEN USPEH JE RAVNOTEŽJE, dokazuje Rossova trditev, da moramo »odstrani[ti] tega, [ki] žene nas v ta brodolom« oz. odstaviti kralja, ker je izgubil občutek za uravnoteženo vladanje.

Najbolj izrazito se metafore, ki za izvorno področje jemljejo ravnotežje, za ciljno pa političen uspeh, pojavljajo v tretjem in četrtem dejanju, saj se v teh dveh dejanjih realizira sprememba oblasti. V tretjem dejanju se Rihard sooči z vzpenjajočim Bolingbrokom, v četrtem dejanju pa je odstavljen. Prav to javno manifestirano nihanje oblasti povzroči izbruh metafor, ki se neposredno vežejo na megametaforo.

Poglejmo nekaj primerov. V tretjem dejanju kralj Rihard npr. zelo zanimivo razvije metaforo DOBRO JE SVETLO, kjer je zanimivo, kako naravno iz te metafore sledi, da je najboljše najsvetlejše nebesno telo, torej sonce. Ker je sonce najsvetlejše, Rihard po implicitni premisi, da je kralj najboljši, sklene, da je on sam sonce. Ta primer je zanimiv tudi zato, ker je bilo sonce kot najsvetlejše nebesno telo oznaka za francoskega kralja Ludvika XIV. šele približno pol stoletja po nastanku *Riharda II.* Poglejmo si torej, kako Rihard izpelje metaforo:

»[K]adar se budno oko neba[4] zgubi
za obzorje, da *obsije* svet pod sabo,
takrat vam lazijo tatje in morilci
predrzno naokrog, ker so *nevidni*,
kadar pa izza oble zemeljske
vžiga strme vrhe smrek tam na vzhodu,
prodirajoč z lučjo v vsak grešni kot,
stoji zločin, sam pred seboj drhteč,
ves gol pred nami, ker mu je bil strgan
s pleč *črni plašč noči*, ki ga je kril.
Tako bo tudi Bolingbroke, ta puntar,
ta tat, ki je *skoz noč* divjal, medtem
ko sem bil jaz pri tistih antipodih,
spet videl *moje sonce* vzhajati
in bo *rdel od sramu*, ne da bi si
še upal vanj *ozreti*, ves prestrašen
sam pred seboj in tem, kar je izdal.« (145–146)

Primer je dolg, vendar ga je bilo potrebno navesti v celoti, saj je fascinantno, kako izrazito se je Shakespeare posluževal vizualnih podob. Glede na empirične dokaze, ki kažejo, da ob razumevanju prebranih besed v možganih simuliramo prebrano (prim. Gibbs in Matlock, 2008: 164), je jasno, da tako prepričljive in kontrastne podobe (goreče smreke, prodiranje z lučjo, črn plašč, noč, sonce) močno usmerjajo naše branje.

Prav v tretjem dejanju kralj Rihard izgovori tudi eno izmed najbolj znamenitih metafor te drame, ki temelji na pojmovni metafori KRONA JE PROSTOR VLADAJOČIH:

»[V] *votli* kroni,
ki obkroža smrtno čelo kralja, ima
svoj dvor Smrt: tam sedi ter se, ta burkež,
reži njegovemu sijaju in blišču,
pusti ga kratek hip, da *igra* prizor

[4] V izvirniku *searching eye of heaven* oz. preiskujoče nebesno oko, kar je metafora za Boga.

kralja, ki strah budi in nas stre z očmi,

ter ga navdaja s prazno domišljijo,

da je meso, ta zid okrog življenja,

trdno kot bron; in ko mu je teh šal

zadosti, pride ter mu z drobno iglo

prebode zid gradu – in zbogom, kralj!« (149)

Ta metafora je zanimiva z več stališč. Najprej zato, ker je zelo ilustrativna. S stališča naše analize je bolj zanimivo, da uporabi podobo votlosti, ki je bila že pred tem primerom večkrat uporabljena v metafori POMEMBNOST JE TEŽA (oz. kar je votlo, ni pomembno). Podobno je tu, saj kralj prizna, da njegova krona, javni simbol, ki upravičuje vladanje, ni pomembna, saj je tudi on pred grožnjo smrti samo navaden človek.

To predstavlja velik obrat od razumevanja vladarja (kralja oz. kraljice) v Shakespearovem času, saj so se vsi vladarji (Elizabeta I. in njen naslednik James I., tudi kralj Rihard II. v drami) utemeljevali na principu, da kralj ni običajen človek, temveč namestnik Boga, ki ima absolutno pravico do vladanja in življenja po lastnih pravilih (Greenblatt, 2010: 101). Ta Rihardova zavrnitev lastne božanske narave je torej že prvi resen znak njegove predaje. To še potrdi, ko nadaljuje: »Živim ob kruhu, tare me potreba,/ trpim, želim prijateljev – kot vi./ In če sem tak, kdo pravi, da sem kralj?« (Shakespeare, 1971: 149)

Prav v tretjem dejanju se pojavi tudi naslovna metafora pričujočega članka. Kraljica vest o zatonu njenega moža izve slučajno od skupine vrtnarjev. En izmed vrtnarjev pri tem eksplicitno uporabi metaforo POLITIČEN USPEH JE RAVNOTEŽJE:

»[K]ralj je v mogočnih rokah Bolingbroka,

sreča obeh dveh pa na tehtnici:

tu vaš gospod in nekaj ničevosti

ki mu le težo jemljejo – nič več,

tam pa on, silni Bolingbroke in z njim

vsi angleški peri. Takšna *teža* pač

prevaga Rihardovo.« (160)

Četrto dejanje je nekoliko krajše, pomembno pa zaradi prizora odstavitve kralja (ta del je bil kasneje cenzuriran). Najbolj pretresljiv del odstavitve je, ko Rihard zahteva ogledalo (metafora OGLEDALO JE ŽIVLJENJEPIS), ki ga kasneje razbije. Prav ogledala so pri Shakespearu zelo pomemben element (prim. kognitivne analize ogledala v Hamletu: Cook, 2010: 43–63). Rihard ob

metaforični podobi ogledala ustvari poseben spoj: vhodni prostor 1 je prostor knjige (življenjepisa), vhodni prostor 2 je ogledalo in njegov odsev, vhodni prostor 3 pa introspekcijsko dojemanje samega sebe. V spoju Rihard razume ogledalo kot knjigo laži. Odsev ogledala, ki ga bere kot knjigo o svojem življenju, je namreč v protislovju z njegovim dojemanjem samega sebe. V odsevu je še naprej popolnoma enak kot prej, ko je bil kralj, zato ogledalo razbije. S tem metaforično pokaže, da je zanj njegov notranji svet pomembnejši od politične realnosti.

To je nakazal že ob samem odstopu krone: »[L]ahko mi vzameš moč, sijaj, okras,/ bridkosti ne: njen kralj ostanem jaz« (Shakespeare, 1971: 167). Poglejmo torej, kako Rihard zgradi metaforični spoj ob ogledalu:

»[B]ral bom, še preveč,

ko se zagledam v *knjigo*, kjer je vsak

moj greh zapisan, in ta sem jaz sam.

Eden od od spremstva se vrne z ogledalom.

Daj mi to ogledalo: v njem bom *bral…*

Nič globljih gub? Je res, da ni *nesreča*

po tolikih udarcih v tem obrazu

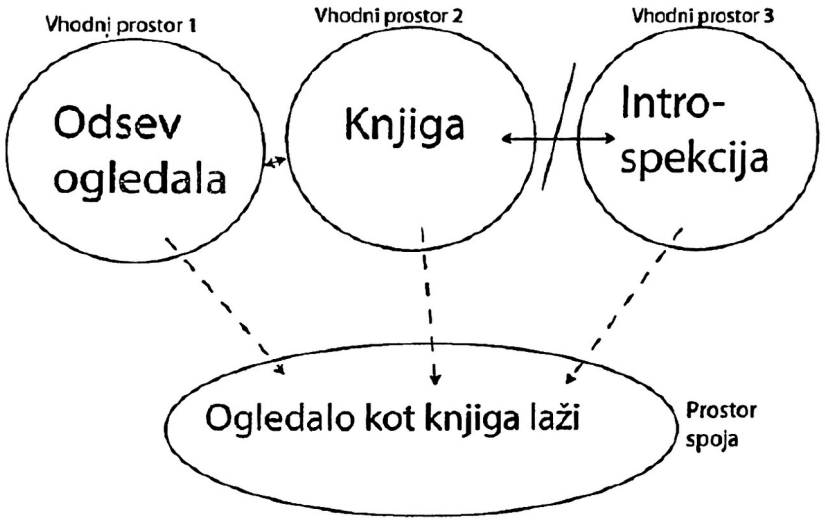
pustila globljih ran? Steklo, hinavsko

kakor moj dvor za mojih srečnih dni,

ti goljufaš! […]

Vrže ogledalo na tla.« (prav tam: 169)

Ogledalo torej preko podobe knjige metaforično kaže na kontrast med notranjostjo in zunanjostjo.



Shema 2: *Metafora ogledala kot knjige laži s stališča teorije spajanja*

Shema ravnotežja v krajšem četrtem dejanju se torej ob Rihardovem dokončnem *padcu* kaže podobno kot v prejšnjem dejanju, ob rabi nasprotujočih podob in z eksplicitnim nanašanjem na področje političnega vladanja. Pomembno je, da se Rihard sedaj tudi sam že eksplicitno nanaša nase kot na tistega, ki je padel oz. je na *spodnji* strani dvostranskega ravnotežja oblasti.

Peto, zadnje dejanje je s stališča megametafore nekakšen obrat prvega dejanja. Metafor, ki se vežejo na političen uspeh, je sicer več kot v prvem dejanju (sploh iz ust Riharda, ki je sedaj v ječi), sicer pa je položaj novega kralja Henrika (Bolingbroka) močan, tako da metafore (ki jih ni veliko) zopet gradijo predvsem na nasprotjih in ne več na neposredni povezavi s politiko. Primer take metafore, ki posredno izgrajuje shemo ravnotežja, je močno prisoten ob zadnjem srečanju (bivšega) kralja Riharda, ki gre v ječo (kjer ga na koncu ubijejo), in njegove žene. Pri tem je zanimivo, da se skozi cel prizor naslanjata predvsem na vizualno metaforo DOBRO JE SVETLO in izvedeta kar nekaj variacij te, že prej prisotne, metafore. Poglejmo samo en primer: Kraljica reče: »O, ti *svetlo gostišče* sreče,/ brezup prebiva v tebi –/ zmagoslavje pa je sedaj *temačne kreme* gost« (Shakespeare, 1971: 172). Opozorimo še na kontrast med družbenim položajem: gostišče je namenjeno tistim, ki imajo družbeno moč, krčma pa revni raji.

Podobno se metafore, ki temelji na ravnotežju nasprotij, Rihard posluži tudi v svojih zadnjih besedah, ko ga v ječi morilci ubijejo. Ob tem uporabi metaforo

DOBRO JE GOR, SLABO JE DOL: »Poleti, duša, *kvišku v* paradiž,/ telo pa tja *navzdol*, da tam strohniš« (188). Zadnje dejanje sicer s stališča metafor ni tako plodovito kot prejšnja, tako da ta dva primera zadoščata za hiter pregled.

Kot vidimo, se megametafora najbolj izrazi v obdobju prevrata, v katerem se

javno pokaže, da oblast ni nekaj večnega in od Boga danega. Obdobje menjave oblasti namreč najizraziteje razkrije tenko ravnotežje, ki je v ozadju.

Omenimo tudi to, da so nasprotja, ki se posredno vežejo na shemo ravnotežja, v večini vzeta iz prostorske orientacije (predvsem gor/dol, tudi blizu/daleč, ne pa levo/desno, kot je v uporabi ob današnji politiki), vidne zaznave (svetlo/temno, dan/noč) in okusa (sladko/kislo). Prisotna so tudi druga nasprotja (npr. taktilna, številčna), vendar pa so prav našteta nasprotja ključna. Da imajo prostorske in vizualne zaznave prednost ni pretirano nenavadno, saj je obvladovanje prostora ena izmed najpomembnejših človeških zaznav, podobno je z vidnimi zaznavami. Bolj zanimivo je, da Shakespeare metafore večkrat gradi na okusu kot pa npr. na sluhu, ki je običajno razumljen kot drug najpomembnejši vir zaznav.

Shakespeare svoje metafore gradi predvsem na zelo jasnih izvornih področjih, ki s svojo slikovitostjo tudi čustveno obarvajo naše branje in tako dosežejo večji učinek. Trdim, da lahko s tem razložimo, zakaj tako pogosto uporablja metafore, ki gradijo na občutju sladkega oz. kislega. Ko preberemo, da je nekaj sladko oz. kislo, to razumemo prek nezavedne simulacije občutka okusa (prim. Gibbs in Matlock, 2008: 164; tudi Feldman, cit. po Lakoff, 2008: 19), okus sladkega pa sproži ugodje. Ugodje sicer sproži tudi harmonična glasba, vendar ne tako neposredno.

Posebej je potrebno izpostaviti tudi ravnotežje, ki gradi na cikličnosti (leto, dan/noč, rastline), ki je zanimivo predvsem zaradi ireverzibilnosti. Cikličnost temelji na tem, da vedno pride nov obrat, nov krog in nov začetek in kot taka ni tragična. Je pa cikličnost tragična za kralja Riharda, saj pomeni, da njegova oblast ni večna, saj se je njegov cikel končal.

XIII. Zaključek

Kognitivna teorija metafore nam je omogočila, da smo *Riharda II.* lahko analizirali bistveno bolj učinkovito. Po tradicionalnih teorijah bi npr. vsak izraz, ki bi vseboval metaforo DOBRO JE SLADKO, morali analizirati kot posamezno metaforo, ki z množico drugih (posameznih) metaforičnih izrazov z enakim izvornim in ciljnim področjem nima globlje povezave. Menim, da bi bilo to neupravičeno, saj nam šele celosten pogled omogoča, da vidimo pravo Shakespearovo mojstrstvo. Shakespeare (intuitivno) tudi kaže, kako zaznave (npr. okusa, ravnotežja, svetlobe) usmerjajo naš pojmovni sistem.

Bolj pomembno je, da se vprašamo, ali je bila megametafora POLITIČEN USPEH JE RAVNOTEŽJE zares upravičena. Izvorno področje megametafore (upodobitvena shema RAVNOTEŽJA) je sicer nesporno, saj v celotni drami ves čas spremljamo metafore (pa tudi nemetaforične izjave), ki se nanašajo na nasprotja: če nekdo omeni npr. ogenj, skoraj vedno omeni tudi vodo. Naravno se zdi, da so potem tudi deli, ki se navezujejo na političen uspeh, strukturirani v

skladu s shemo ravnotežja. Ali lahko na podlagi tega trdimo, da gre za pravo megametaforo? Obstaja možnost, da bi nekdo npr. oporekal, da v prvem dejanju metafore sploh ne delujejo v skladu s ciljnim političnim področjem.

Menim, da bi bila taka kritika neupravičena. Nasprotja, ki jih Shakespeare ves čas navaja, zelo izrazito kažejo ravnotežje med najrazličnejšimi pojavi in stvarmi. Čeprav ta nasprotja za svoje ciljno področje nimajo političnega uspeha, močno izgrajujejo občutek ravnotežja. Trdim, da ima ta prikaz ravnotežja v ozadju neviden cilj: (Rihardovo) oblast, ki ni absolutna.

Naša analiza je s tem pokazala, kako lahko s pomočjo kognitivne teorije metafore odkrijemo mehanizme, ki vodijo naše razumevanje literarnih del, hkrati pa dobimo tudi svežo interpretacijo literarnega dela.

»THEIR FORTUNES BOTH ARE WEIGH'D«: COGNITIVE ANALYSIS OF BALANCE METAPHORS IN SHAKESPEARE'S *RICHARD II.*

Cognitive theory of metaphor is a recent empirically based approach in metaphor research. While cognitive linguists usually research metaphor in everyday language, this article analyses metaphors on balance of political fortune in Shakespeare's Richard II. It outlines the field of cognitive linguistics and then goes on to present main cognitive theories of metaphor: classical theory as G. Lakoff grounded it, and conceptual blending theory. It also presents the concept of megametaphor (sustained metaphor). In second part it shows how megametaphor political fortune is balance builds in Shakespeare's Richard II. Source domain of metaphor, balance, is a basic body perception, which is typical for embodied meaning, the central thesis of cognitive linguistics. Target domain, political fortune, opens the question of relationship between authority and theatre in Elizabethan England. Main point of analysis is that singular metaphors build image schema of

political balance and thus show that political authority is relative.

Keywords: metaphor theory, image schema, cognitive linguistics, G. Lakoff, W. Shakespeare.

Literatura

Bowdle, B. F. in Gentner, D. (2005). »The Career of Metaphor«. *Psychological Review. 112.1,* str. 193–216.

Cook, A.. (2010). *Shakespearean Neuroplay: Reinvigorating the Study of Dramatic Texts and Performance through Cognitive Science.* New York: Palgrave Macmillan.

Fauconnier, G. in Turner, M. (2002). *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities.* New York: Basic Books.

Gibbs, R. W. Jr. in Matlock, T. (2008). »Metaphor, imagination and simulation: Psycholinguistic evidence«. V Gibbs, R. W. Jr. (ur.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought.* Cambridge: Cambridge University Press, 2008, str. 3–15.

Greenblatt. S. (1997). *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England.* Oxford: Clarendon Press.

Greenblatt, S. (2005). *The Greenblatt Reader.* Payne M. (ur.). Oxford: Blackwell.

Greenblatt. S. (2010). *Shakespeare's Freedom.* Chicago: University of Chicago Press.

Hogan, P. C. (2003). *Cognitive Science, Literature and the Arts: A Guide for Humanists.* New York: Routledge.

Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason.* Chicago: University of Chicago Press.

Johnson, M. in Lakoff, G. (2003). *The Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.

Kimmel, M. (2009). »Analyzing Image Schemas in Literature«. *Cognitive Semiotics, 5,* str. 159–188.

Lakoff, G. (1998). »Sodobna teorija metafore«. V Kante, B. (ur.), *Kaj je metafora?.* Ljubljana: Krtina, str. 271–325.

Lakoff, G. (2008). »The neural theory of metaphor«. V Gibbs, R. W. Jr. (ur.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought.* Cambridge: Cambridge University Press, str. 17–38.

Lakoff, G. in Turner, M. (1989). *More than Cool Reason: A Field Guide To Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago.

Richardson, A. (2006). »Cognitive literary criticism.« V Waugh, P. (ur.), *Literary Theory and Criticism: an Oxford Guide*. Oxford: Oxford University Press, str. 544–556.

Shakespeare, W. (1971). »Rihard II«. V Shakespeare, W. *Ljubezni trud zaman ; Rihard II; Kralj Janez ; Beneški trgovec.* Ljubljana: Državna založba Slovenije, str. 100–190.

Shakespeare, W. (1988). »The Tragedy of King Richard II«. V Rowse, A.L. (ur. in koment.), *The Annotated Shakespeare.* New York: Greenwich House, str. 1032–1091.

Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics: An introduction.* London: Routledge.

Turner, M. (1988). *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language.* New York: Oxford University Press.

Werth, P. (1999). *Text-Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse.* Singapore: Longman.