ANαliZA

časopis za kritično misel

Letnik 1, številka 3-4, december 1997 · ISSN 1408-2969

METAFORA

Victor Kennedy

Ironični popravki kompleksnih vizualnih metafor

Pedagoška fakulteta Univerze v Mariboru

Citiranje: Victor Kennedy, »Ironični popravki kompleksnih vizualnih metafor«, *Analiza: časopis za kritično misel* 1, št. 3-4 (1997): 81–101.

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.

Victor Kennedy
Pedagoška fakulteta Univerze v Mariboru

IRONIČNI POPRAVKI KOMPLEKSNIH VIZUALNIH METAFOR

Tradicionalna literarna kritika se ukvarja z metaforami v tekstu. Sedanji teoretiki pojmovne metafore razpravljajo, ali metafora lahko obstaja v slikah. Obstaja seveda dolga tradicija ilustrirane književnosti, besedil, ki jih spremljajo slike. Ta prispevek domneva, da metaforične slike obstajajo in preučuje odnos med slikami in besedilom v delih Williama Makepeaca Thackerayja, romanopisca iz 19. stoletja, čigar ilustracije nudijo pojasnitev in skozi prefinjen sistem s tem povezanih metafor ironičen komentar besedila. Metafore v ilustracijah segajo od preprostih do zapletenih, natančna analiza pa pokaže, da so integralen del naracije in jih dodajo globino in pomen.

Postmoderni avtorji in umetniki uporabljajo gradiva in tehnike prejšnjih generacij, da bi komentirali evolucijo postmodernega sveta. Drugi del prispevka preučuje, kako z viktorijanskimi vizualnimi metaforami ravna Edward Gorey, ameriški karikaturist 20. stoletja. Njegova privlačnost je njegov slog, naenkrat premišljen, nevaren in znan, staromoden v pojavnosti, vendar moderen po tematiki in manipulira z viktorijanskimi motivi in grozljivim okoljem ter se okorišča z inherentno grožnjo v znanem. Gorey v veliki meri in učinkovito uporabi simbole, znake in ikone iz utrjenega slovarja tako, da spremeni kontekst in jih nenadno postavi enega poleg drugega. Z vizualnimi pesmimi, šalami in satirami je Goreyjevo delo metafora za naš čas in kaže temno spodnjo stran površine dnevnega življenja.

Ključne besede: vizualna metafora, postmoderna ironija, W. Thackeray, E. Gorey.

Ilustracije vse od srednjeveških rokopisov do sodobnih zgodb za otroke krasijo in iluminirajo knjige. Tradicija angleške in ameriške književnosti nudi mnogo primerov evolucije ilustrirane književnosti: tabloji Williama Hogartha so bili predhodniki serijsko objavljenih in ilustriranih viktorijanskih romanov; tako Charles Dickens kot Anthony Trollope sta angažirala poklicne umetnike; William Blake in Thackeray sta pisala in ilustrirala svoje lastne tekste za odraslo publiko; Thackeray in Edward Lear sta pisala in ilustrirala dela za odrasle in otroke; v tem stoletju pa zgodbe Lewisa Carrolla in Beatrix Potter izstopajo kot klasični primeri ilustriranih knjig za otroke.

Literarna kritika je tradicionalno preučevala besedne metafore, toda metafore se pojavljajo tudi v ilustracijah, ki spremljajo literarni tekst. Kot kaže John M. Kennedy (Kennedy, 1982; 1993; 1997) in Nenad Miščević (glej njegov članek v tej številki *Analize*), nam pojmovno gledanje na metaforo dopušča razpravo o metafori tako v slikah kot v besedilih. V razpravi o vizualnih metaforah v ilustriranih romanih obstaja nekakšna

ironija. Zgodovinsko so se metafore v književnosti najpogosteje utemeljevala na besednem opisu podobe z vizualnim referentom.[1] Moč figure šestila za ljubimce Johna Donnea izvira, na primer, iz bralčeve ugotovitve, da so ljubimci na določen način podobni krakom šestila. Ilustracije, spremljajoče pripovedi, ki uporabljajo metaforo, zaslužijo natančnejšo pozornost. Mnogo teh ilustracij nudi primere tropov - nekatere počnejo to očitno, druge spet manj očitno -, ki močno vplivajo na bralčevo izkustvo teksta.

Ko je avtor hkrati tudi ilustrator, tvori odnos med sliko in besedilom enotno vizijo, kajpada ob domnevi, da sta on/ona primerno kompetentna v obeh medijih. Romani in zgodbe angleškega avtorja iz 19. stoletja Williama M. Thackerayja nudijo dober primer. Thackeray je kot priznan poklicni umetnik, še preden je začel kariero kot romanopisec, ilustriral večino svojih književnih del. Obvladal je, povečini samouk, slog ilustracije Hogarthove, Rowlandsonove in Cruikshankove politične karikature, ki je bila priljubljena v zgodnjem 19. stoletju. Njegove ilustracije vključujejo slogovne prvine karikature, kakršna je pretiravanje, aluzivne prvine politične satire, kakršna je izšolana referenca in njegov lasten osebni repertoar ikonskega simbolizma, ki je tesno povezan z njegovim ironičnim narativnim glasom.

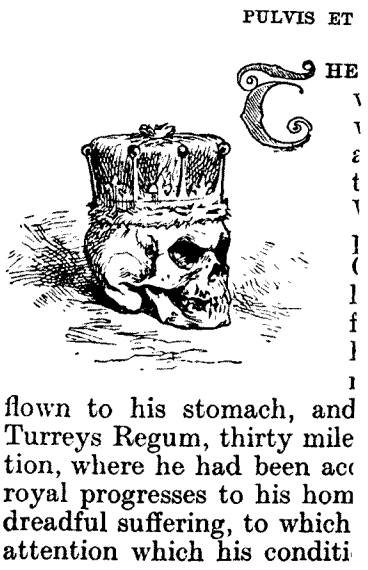
Opisovanje strukture metafore v slikah je, podobno kot interpretacija poezije, zapletena naloga, vendar pa je še bolj zapletena, ko je umetnik namerno ironičen. Mračno pero in tuš ameriškega umetnika iz 20. stoletja Edwarda Goreyja sta v bistvu ironična in ustvarjata paradoksno nostalgično, vendar cinično poustvaritev minulega sveta. Njegovi v krzno odeti in bradati možje, upogljive in zapuščene ženske, nesrečni otroci in bestiarij groteskних pošasti privzemajo prvine viktorijanske ikonografije in jih sprevračajo, da bi priklicali fascinirajočo in morasto vizijo strahov in preokupacij poznega 20. stoletja. To se doseže ne le s tonom, slogom in postavitvijo risb, temveč tudi in še posebej s privzemom in preobračanjem splošnih viktorijanskih metafor, simbolov in ikon.

Thackeray je v svojih knjigah uporabljal tri vrste ilustracij: slikovne inicialke, vinjete in celostranske ilustracije. Inicialke, ki uvajajo posamezna poglavja njegovih romanov, sestojijo iz velike začetnice in spremljajoče ikonske risbe, ki pogosto pretirava in je satirična; vinjete so majhni lesorezi, enake velikosti kot inicialke, vendar po slogu običajno bolj realistične, vstavljene v naracijo; ilustracije so celostranske jedkanice na jeklu in po slogu najbolj realistične od vseh treh.

Thackerayjevi romani so bogati s klasičnimi, biblijskimi in književnimi aluzijami. Thackeray je tako kot avtorji iz 18. stoletja, ki jih je občudoval, uporabljal aluzije kot nekakšno vrsto simbolnih okrajšav. Aluzije v naraciji lahko dokaj zlahka poiščemo, v mnogih sodobnih izdajah pa jih najdemo v opombah. Aluzije v ilustracijah pa je težko poiskati. Mnogo ilustracij je sodobnemu bralcu takoj razvidnih, besedilo pa pogosto pritegne bralčevo

[1] Za razpravo o besedni reprezentaciji slikovnih metafor glej članek Michelle Gadpaille "Odalisques in Margaret Atwood's *Cat's Eye*".

pozornost na pomenljivost metaforičnih prvin v ilustracijah. On domneva, da njegovi bralci kajpada poznajo pomen njegovih podob, danes pa, ko klasične književnosti ne berejo več v takem obsegu, je nujna raziskava, da bi razumeli kompleksnejše ilustracije. To je za sodobnega bralca prva izmed večjega števila preprek in spotikajočih kamnov. Obstajajo pa seveda še druge prepreke, ki jih je Thackeray namerno vgradil za neprevidnega bralca svojega lastnega časa.


PULVIS ET

HE

flown to his stomach, and
Turreys Regum, thirty mile
tion, where he had been acc
royal progresses to his hom
dreadful suffering, to which
attention which his conditi

Slika 1: Inicialka iz 22. pogl. Thackerayja - *pulvis et umbra sumus*.

Inicialka k 22. poglavju, "Pulvis et Umbra Sumus" [smo prah in sence], v Thackerayjevem romanu *The Adventures of Philip* deluje na zelo temeljni ravni. Poglavje se začenja s "prvi in edini grof iz Ringwooda se je vdal usodi, ki je bila namenjena tudi plemičem in običajnim ljudem". Grofovo usodo razkrije začetna ilustracija, ki kaže kronano lobanjo. Lobanja, metonimija za smrtnost, je predmet, ki ga tradicionalno povezujemo s smrtjo, kot Yorickovo lobanjo v *Hamletu*. V kombinaciji s krono, metonimijo za absolutno posvetno oblast, tvori varljivo preprosto metaforo: smrt je kraljica, ki vlada nad vsem. Thackerayjeva vizualna metafora zgošča odnose med besednimi metaforičnimi prvinami njegovega besedila. Besedni simbolizem latinske etikete je tesno pridružen vizualni metafori v biblijski aluziji "pepel v pepel in prah v prah" in "senci smrti" v naslovu poglavja.

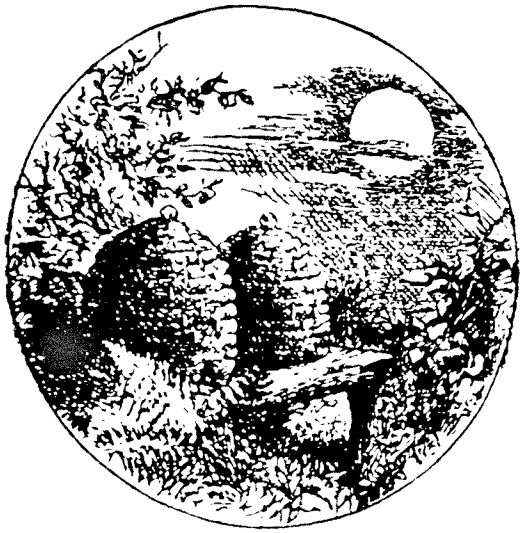


Slika 2: Inicialka iz 3. poglavja Thackerayja - okostje v omari.

Kompleksnejša vizualna metafora je besedna igra o besedni metafori "okostje v omari" na začetku 3. poglavja *Adventures*. Dva otroka odpreta vrata, da bi našla zgolj okostje. Okostje je, tako kot lobanja v prejšnjem primeru, tradicionalni simbol smrti in smrtnosti, Thackeray pa poudarja njegov učinek tako, da ga primerja z mladimi, nedolžnimi otroki. Okostje v omari ima kajpada še dodatno asociacijo, kulturno konotacijo skrivnosti, ki se razkrije, ko se Thackerayjevo besedilo razvije in razširi metaforo:

"Umorov, domnevam, ni veliko - to so sovražniki in žrtve našega sovraštva in jeze, ki smo jih uničili in ugasnili njihova življenja in so skriti pred našim pogledom: toda trupla mrtvih ljubijo ... mar jih nismo pospravili čašo za čašo, steklenico za steklenico?"

Thackerayjeva metafora sporoča šokantno vrednost razkritja grešne skrivnosti kot tudi smrtnosti smrtnih čustev in skritih laži.

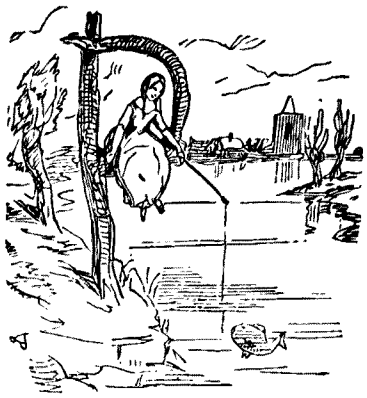


Slika 3: inicialka iz 23. poglavja Thackerayja - zanimiva, vendar ne nepričakovana situacija.

Kasneje se v *Adventures* pojavi subtilnejša metafora. Triindvajseto poglavje z naslovom "Opisuje zanimivo, vendar ne nepričakovano situacijo" se začne z inicialko, ki kaže dva panja pod polno luno, z vizualno besedno igro glede besede "medeni mesec". Medtem ko kronana lobanja in okostje za vrati omare prikličeta svoji metafori brez pripovednega dopolnila, je ta ilustracija narejena tako, da je sinhronizirana s pripovedjo. Temeljne prvine metafore so postavljene v besedilu:

"Le zelo trmasti in bedasti otroci objokujejo luno. Za razumne ljudi, ki so jim odpadli njihovi sladki zobje, ne moremo pričakovati, da jih bo med zelo zanimal. Lahko upamo, da sta gospa in gospod Philip preživela prijetno poročno potovanje in podobne tovrstne stvari, toda za pisanje kronike njenih radosti ali dogodivščin ... je naloga popolnoma nepotrebna in nemoralna."

Luna je simbol ljubezni in romance, tako kot panji in med pomenijo sladkost, industrijo in množenje. Dva panja drug ob drugem namigujeta na prsi, to je aluzija na biblijsko "deželo mleka in medu". Skupaj z nanašanjem na "zanimivo, vendar ne nepričakovano situacijo", ki se zgodi ob ali takoj po Firmininem medenem mesecu, ilustracija namiguje, da je Firmin noseča (situacija, ki je noben viktorijanski romanopisec ne bi mogel opisati v tolikih besedah). Ta interpretacija ni neposredno razvidna iz ilustracije, ki podpira pripoved. Skupaj tvorita harmoničen par.



100 Chapter IV (initial)

Slika 4: Vanity Fair - inicialka iz 4. poglavja - lov za možem.

Dve ilustraciji iz Thackerayjevega zgodnejšega romana *Semenj ničevosti* tvorita podoben tematski par. Inicialka 4. poglavja kaže mlado dekle, ki ribari; velika riba tik pod vodno površino se približuje vabi. V tem poglavju Becky Sharp brezupno flirta z bogatim, debelim in norim Josom Sedleyjem, da bi od njega izvabila predlog za poroko, preprosta metafora inicialke pa je Thackerayjeva vizualna igra z starim tropom: Becky "lovi moža".



88 Mr Joseph entangled

Slika 5: Vanity Fair - konec 4. poglavja - ujeti Joseph.

Ilustracija z naslovom "Gospod Joseph omrežen" na koncu poglavja metaforo razširi. Jos, ki sedi poleg Becky, ji pomaga razvozlavati klobčič svile, ki jo uporablja, da bi ujela "denarnico iz zelene svile" iz naslova po-

glavja. Josove roke so zapletene v Beckyjino svilnato mrežo, ravno tako kot je on zamotan v njeno shemo in pripravljen, da ji ponudi poroko:

"Štrena svile je bila pravkar navita v klobčič, toda gospod Jos ni bil spregovoril.

'Nocoj pa bo gotovo, draga,' je rekla Amelia in stisnila Rebeki roko; in Sedley se je tudi posvetoval s svojo dušo in si je rekel: 'Pri moji veri, zasnubil jo bom v Vauxhallu.'"



138 The Curate come to Grief

Slika 6: Pendennis - kurat ima nesrečo.

Druga vizualna igra z besedami poteka na ilustraciji iz *Pendennisa* z naslovom "Kurat ima nesrečo". Nor mlad kurat gospod Smirke sedi poleg svojega konja na zaplati bodečih igel, medtem ko drug mož na konju v daljavi jezdi mimo. Smirke je padel s svojega ponija, potem ko se je na cesti srečal s svojim prijateljem in učencem Arthurjem Pendennisom.

Povezava med pripovedjo in metaforo, ki jo vsebuje ilustracija, se ne razkrije vse do zadnje vrstice poglavja. Smirke je slepo zaljubljen v Arthurjevo mamo; pripovedovalec pojasnjuje, da je padec s konja metafora za "zaljubljenost".* "Tako se ljubezen norčuje iz vseh nas, velikih in malih; kurat pa se je prevrnil na glavo v zasledovanju ljubezni ..."

Vizualna metafora v Thackerayjevih delih je tesno povezana z besednimi prispodobami pripovedi. Vizualna metafora pogosto nudi neposredno razširitev besedne metafore in tako Thackerayju nudi način revitalizacije mr-

* Dobesedno "padec v ljubezen" (*falling in love*). - Op. prev.

tvih metafor s presenetljivo živimi učinki. V drugih primerih se vizualna metafora uporablja za ironične komentarje k družbenim tabujem ali za to, da bralca opozarja na dogodek, katerega pomen postane jasen šele pozneje med branjem; in če dopolnimo množico možnosti, vizualna podoba se uporablja za razkrivanje resnice, ki jo pripoved ne more ali ne sme razkriti.

Vizualne podobe in znaki so lahko nerazdružljivo povezani z besednimi znaki in jih je treba brati na enak način. Thackerayjeve ilustracije niso zgolj okrasi, temveč so del pripovedi; njihovo mesto in funkcijo je načrtoval sam Thackeray. Enako lahko rečemo za katerokoli pripoved, ki je razumljena kot ilustrirano delo, podoben proces interpretacije pa bi moral ustvariti rezultate, v katerih je pomembna metafora, ne pa zgolj realizem. Ilustracija lahko vsebuje aluzijo, pretiravanje (hiperbolo), simbolno sceno (ki je dejansko del zgodbe ali pa tudi ne), simulacijo z avtorjeve strani in čisto protislovje, kjer se ali pripoved ali pa podobo jemlje kot pretvarjanje v službi višje potrebe ali diplomacije ali ironije ali sarkazma.

Edwarda Goreyja metoda sprevračanja tem in običajev viktorijanske kulture vključuje veščo manipulacijo vizualnih metafor, skupaj z izrazitim nagnjenjem k takim znamenjem, kot so mačke, netopirji, žare, smrtne glave in hudiči. Ti tradicionalni simboli tvorijo temelj njegovega repertoarja, vendar je v bistvu humorist. Ni očiten satirik, vendar njegove slike vsebujejo ironijo, obrat in parodijo, orodja besedne satire.

Zgodnji model metafore I. A. Richardsa (1936) razkriva, da Goreyjeva metaforična tehnika vključuje popravek metafore s spreminjanjem njenega izvirnega temelja. Gorey s tem, ko vzame standardiziranega, dobro poznanega nosilca in ga odstrani z njegovega konteksta, ustvari drugotni temelj, ki ima za rezultat najmanj ironijo, pogosto pa tudi aporijo, mrtvo točko ali dvojno vez med nezdružljivimi ali protislovnimi pomeni, v katerih besedilo ali slika spodkopujeta samega sebe.

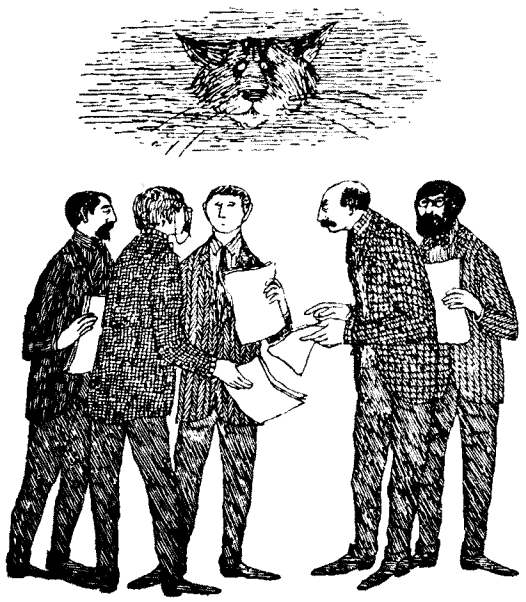
Vznemirljiv učinek Goreyjevega dela temelji na zelo sodobni vrsti črnega humorja, ki spet temelji na ironičnem sprevračanju viktorijanskega kulta sentimentalnosti. V njegovem delu mrgoli splošno znanih predmetov, okrasnih ali zaščitnih prtičkov, žalnih zaponk, pernatih omelc, kavljev za zapenjanje gumbov, tapecirnih žebljičkov, lepila za knjige, narokavnikov in koščkov loja, ki zadobijo zlovešče lastno življenje in nenavadno sardonično brutalnost, ki parodira sentimentalne viktorijanske preokupacije s smrtjo in umirajočimi sirotami. Kar je še posebej zanimivo za vsakršno teorijo retorike, je sposobnost primerno urejenih nenavadnih predmetov, da pomenijo nasprotje tega, kar so običajno pomenili.[2] To je pomemben pripomoček, če naj bi bila vizualna retorika kdajkoli tako različna kot besedna (J. M. Kennedy, 1982).

2 John Kennedy in jaz sva v članku "Realism as a basis for reinterpretation in visual metaphor" dokazovala, da je lahko ikonografija enega obdobja težko razumljiva v drugem obdobju, ikone, ki imajo v enem času očiten pomen, pa lahko imajo v drugem času drugačen pomen. Glede na te premike v pomenu se zavzemava za naravni temelj slikovnega pomena, ki dopušča univerzalnost tropov.

Ironična metafora: režanje cheshirske mačke

Gorey se v nasprotju z večino karikaturistov izogiba sodobnim političnim in družbenim vprašanjem. Namesto tega njegovo delo ustvari fantazijski svet, v katerem sta enakovredna dela realistično in groteskno. V starosti petih let in pol je "odkril tako *Alico v čudežni deželi* kot *Drakulo*, ki sta mu zapustila vztrajno nagnjenje k viktorijanskim romanom in ilustracijam 19. stoletja." (Stevens, 1988) Ustvari mešanico sodobnega sveta in fikcijskih svetov *Alice v čudežni deželi* in *Drakule*, tako da kombinira realistični slog lesorezov iz 19. stoletja, priložnostne parodije na umetniške konvencije poznega 19. stoletja, še posebej tiste od prerafaelitov, in neskladne postavitve, anahronizme in pravljična, pogosto morasta bitja.[3]

Gorey vizualno kombinira te prvine fantazije in groze tako s postavitvijo kot z metaforo. Njegove osebe, pogosto so to otroci, so nedolžne žrtve okolja, ki je brezdušno, tako kot sprehajajoči se mrtvec, in ima svojo lastno pamet in motive. Taki nadnaravni motivi so nam nedostopni in nedojemljivi - ko pa je svet okrog nas nedojemljiv, smo izgubili nadzor nad njim.



Slika 7: Gorey - cheshirska mačka.

Goreyjeva metoda metaforične rekonstrukcije je razvidna iz njegove ilustracije k pesmi Felicie Lamport "Centenary Lines to *Alice's* Variorum

3 V prispevku "Form symbolism can be extented by style" sva John Kennedy in jaz argumentirala, da bi moral biti dani simbol, predstavljen v drugačnem slogu, znožen zlahka preklapljati svoj pomen od enega nasprotja v drugo. Veliko enakih načel velja kot resničnih tudi za metaforo.

Quorum". Breztelesna glava osuplè cheshirske mačke gleda navzdol na skupino literarnih kritikov, ki so *Alico v čudežni deželi* podvrgli freudovski analizi. Kritiki v ospredju, popolnoma zatopljeni v svojo razpravo, si niso v svesti mačke nad in za njimi.



Slika 8: John Tenniel - Alica v čudežni deželi.

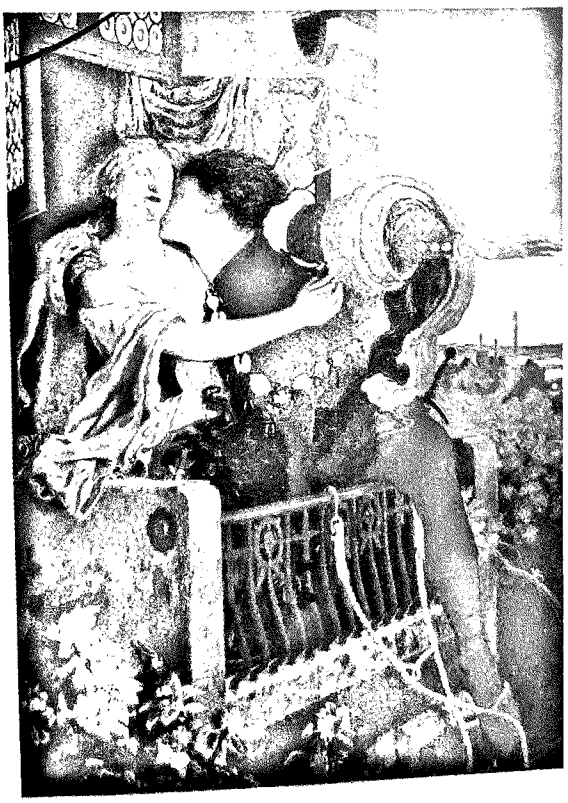
Primerjajte Goreyjevo ilustracijo z izvirno ilustracijo sira Johna Tenniela v *Alici*, kjer mačka gleda navzdol na kralja, kraljico in rablja, medtem ko razpravljajo, ali rabelj sme ubogati kraljičin ukaz: "Odsekajte ji glavo! ... Rabelj je trdil, da se ne da odsekati glave, če ni telesa, s katerega bi jo odsekal ..."

Goreyjeva ilustracija je ironični komentar o učenjakih, ki so, od desne proti levi, na enakih mestih in v enakih pozah kot beli zajček, kralj, kraljica, rabelj in gledalec. Kar je v Goreyjevi ilustraciji drugačno, je slog prikazovanja oseb. Tennielova mačka je realistična, izjema je le njen antropomorfen izraz naslade, medtem ko imajo osebe v ospredju proporce, značilnosti in izraze karikatur. Gorey ta kontrast v slogu sprevrne: njegovi razmršeni, v tvid oblečeni učenjaki so realistični, vse do njihovih karirastih srajc in razpetih ovratnikov, medtem ko je njegova mačka osupli lik iz risank. Tennielova mačka je s svojimi otroškimi značilnostmi, posebej z velikimi očmi, kupolastim čelom in značilnostmi, stisnjenimi v spodnji del obraza, bolj realistična kot osebe iz kart. Goreyjeva mačka ima po drugi strani osupel izraz, ki kaže destruktivni učinek z žargonom obremenjenega akademskega diskurza na izvirno fantazijo. Goreyjeva odrasla mačka ima proporce odraslosti: njene oči so manjše, razdalja med njima je manjša, postavljene pa so blizu vrha glave; mačka ima velik, smešen nos, proge na čelu Tennielove mačke pa so se spremenile v gube zaskrbljenosti. To je popolnoma sodobna, s stresom obremenjena mačka.

V Tennielovi ilustraciji je temelj zgrajen okrog položaja in izraza mačke, ki kot Bog lebdi nad glavami smrtnikov. Njena nadmočna vednost in režanje sporočata, da je ločena od njihove norosti. Ko mačka izgine in se razblini, je poudarjeno njeno dolgotrajno režanje; to je sinekdoha, del, ki stoji za celoto.

Goreyjeva ilustracija parodira celotno strukturo Tennielove, pomembne razlike pa so v podrobnostih. Identiteta likov v ospredju je drugačna, mačkin izraz pa je izraz skrbi, ne pa radosti. Kontekst se bolj prefinjeno, vendar nič manj pomenljivo, spremeni iz sveta otrokove fantazije v svet domnevne realnosti odrasle akademije. Ironija v obeh ilustracijah je, da mačka ve nekaj, kar liki v ospredju ne vedo: da iz sebe brijejo norce. S spremembo temelja metafore pa njen kontekst kajpada uvede v Goreyjevo ilustracijo drugo raven ironije: bralec ve, da kralj, kraljica in dvor živijo v čudežni deželi. Če temelj drži, potem tudi učenjaki živijo v čudežni deželi. Izrazi mačke povedo, v kakšni vrsti čudežne dežele. Naposled, mačka s svojo nadmočno vednostjo in ločenim gledišcem v obeh primerih stoji na mestu bralca.

Znamenja: netopirji, žare in komična sprevračanja



Slika 9: Madox Brown - Romeo and Juliet.

Običajna konvencija grozljive književnosti 19. stoletja je omen ali znamenje, ki si pogosto privzame živalsko obliko. V *Drakuli* pošast šviga proti oknom svojih žrtev v obliki netopirja. Netopirje in vrane so znamenja zla in jih z njim tudi povezujejo na mnogih viktorijanskih slikah. V *Opheliji* (1852) Arthurja Hughesa netopir šviga skozi polmrak, ko se Ofelija sklanja nad rečni breg, trenutek preden pade v reko in se utopi. Netopir napoveduje Ofelijino smrt. Na Goyini sliki *The Dreams of Reason Brings Forth Monsters* netopirji, sove in mačke - vse to so bitja noči - obkrožajo obupanega moža; na sliki *Queen Eleanor and Fair Rosamund* (1888) Evelyn de Morgan oblak netopirjem podobnih bitij obkroža hudobno Eleanoro, ki se pripravlja umoriti nedolžno princeso Rozamundo. Na Goreyjevi ilustraciji *The Hapless Child* netopir, tako kot pri *Opheliji*, napoveduje smrt otroka, ki so ga ugrabili zlikovci.

Vrana je drug tradicionalen omen. Na sliki *Romeo and Juliet* (1870) Forda Madoxa Browna vrana, ki kraka v grmovju, napoveduje smrt Romea in Julije. Podobno se dogaja na Goreyjevi ilustraciji *The Iron Tonic* ali na *A Winter Afternoon in Lonely Valley*, kjer "smela, a ranjena ptica / izraža nedobrodošlico tretjemu". Ko se *The Iron Tonic* konča, "svetloba dne izgine / ostalo vse tema je in osuplost". Goreyjeva heroina na *La Chauve-Souris Dorée* je manj mistično balerina, ki doseže slavo v "novem *pas de deux*, v *Le Corbeau* (d'aprés E. A. Poe)" in se kasneje na neprimeren, nekoliko komičen način sreča s smrtjo, ko "nad Camargueom velika črna ptica prileti v propeler letala".

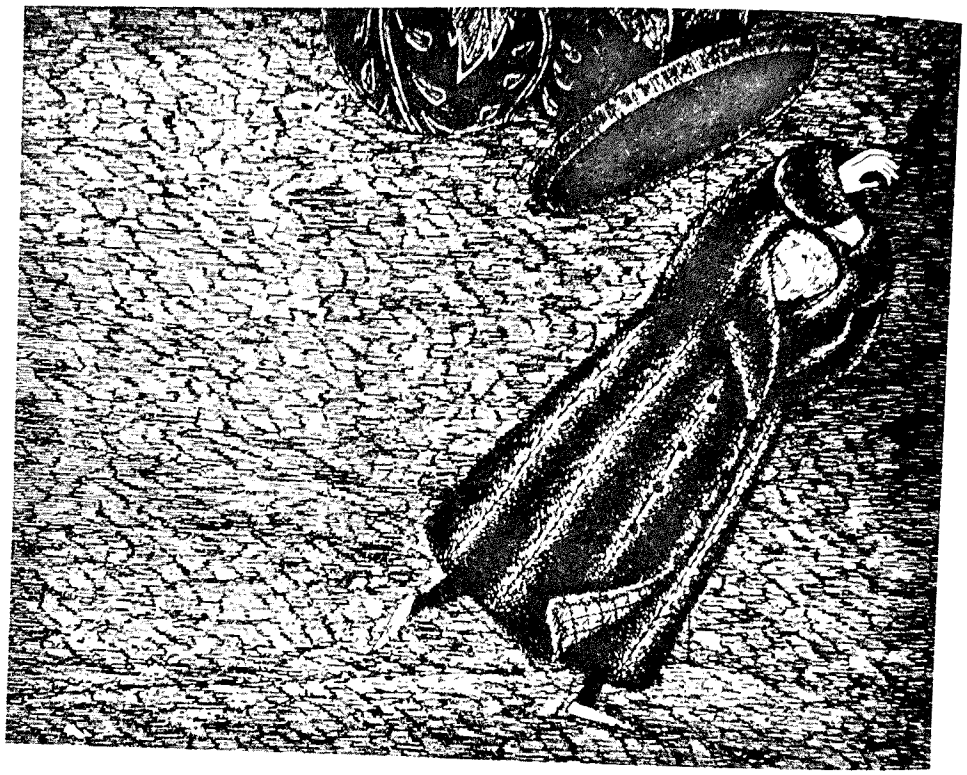
Vrana je tako kot netopir primer metonimije. Netopir je bitje noči in teme, nemara vampir. Postane znanilec smrti, saj je temelj povezava med temo in smrtjo. To je primer metonimije; netopir sam na sebi ni tema ali smrt, temveč je zaradi svoje nočne narave povezan z nočjo in potemtakem tudi s temo in zlom. Vrana je mrhovinar, povezana s smrtjo zato, ker je fizično udeležena pri smrti, in je črna, kar je barva noči in zla; smrt je tako kot v *The Iron Tonic* domala vselej "nedobrodošla". V *La Chauve-Souris Dorée* pa se metonomija seveda sprevrže v komičen nezadosten prikaz: vrana ni nejasno in skrivnostno znamenje, temveč dobesedni, otipljiv vzrok smrti, ki prileti v propeler. Za ptico je kajpada mogoče, da prileti v letalski motor. Toda sproščanje napetosti, način smrti je popolnoma naključen in potemtakem komedijski, tak, da ga povzroči preobrat konvencije *deux ex machina*.



Slika 10: William Hunt - Isabella and the Pot of Basil.

Druga izmed Goreyjevih priljubljenih metaforičnih sredstev je žara. Gledalcem nanizanke PBS *Mystery* so znane žare iz Goreyjeve animirane sekvence na začetku. Nekatere žare so nedejavne, čeravno zlovešče, zaradi njihove velikosti kot v *The Sinking Spell* in v *The Remembered Visit*, medtem ko nekatere privzamejo dodano grožnjo s povezavo z groteskними bitji kot na naslovni strani k *The Doubtful Guest*. Na drugi strani lestvice pa postanejo žare agenti skrivnostne, če že ne božje kazni, tako da padajo z neba na nič hudega sluteče žrtve kot v *The Chinese Obelisks* in v *The Iron Tonic*. Izvirni trop, ki ga uporablja Gorey, je jasno metonimija. Žare na slikah vselej dobijo svoje lastno življenje po nekakšni povezavi - za gledalca se pričakuje, da se bo zanimal, kaj je v njih (Cooper, 1978). Posebej sugestivna viktorijanska žara se pojavlja na sliki *Isabella and the Pot of Basil*, ki jo je naredil prerafaelitski slikar William Holman Hunt. Izabela, katere ljubimca Lorenza so umorili njeni bratje, je skrila njegovo glavo v žaro, ki jo lahko ima blizu sebe. Hunt ne pušča nobenega dvo-

ma glede narave žarine skrivnosti v gledalčevi glavi: ko Izabela objema žaro, njene oči vodijo gledalčev pogled k žarinemu najbolj prominentnemu ornamentu, k reliefni glavi smrti spodaj desno.



Slika 11: E. Gorey - Self-portrait with urn.

Velike žare, nežive in nedejavne (razen v primeru, ko padajo z neba) so skrivna mesta, majhne žare pa so odlagališča pepela. Žare so tako kot vrane fizično povezane s skrivnostjo ali smrtjo. Žara, medtem ko ni povsem tako odbijajoča kot okostnjak, je skrivnostnejši memento mori. Gorey kaže svojim bralcem - tako kot z vrano v *La Chauve-Souris Dorée* - preoblikovanje figurativne grožnje v dobesednega agenta, ko v *The Chinese Obelisks* in v *The Iron Tonic* žare padajo z neba, da bi zmečkale nič hudega sluteče žrtve. Toda v nasprotju s preoblikovanjem vran, je to preoblikovanje nesmiselno. Žare le redko padajo z reaktivnih letal, bogovi pa mečejo strele, ne pa žare. Od kod bi lahko prišla žara? Od nikoder, in tako gre tu za aporijo, za trop, v katerem pride do popolnega zloma pomena.

Sentiment in sentimentalnost



Slika 12: Robinson - Fading away.

Smrt je bila del vsakdanjega življenja viktorijanske dobe. Ker je ni bilo mogoče zlahka potisniti v bolnice in domove za ostarele, se je bilo treba z njo soočiti doma; prebivalci viktorijanske dobe so se skušali soočiti z njo tako, da so jo idealizirali. V umetnosti in književnosti 19. stoletja mrgoli sentimentalnih smrtnih posteljnih scen. Na primer, znamenita slika *Fading Away* (1858) H. P. Robinsona je fotografija žalujoče družine ob smrtni postelji mlade deklice. Fotografije mrtvih otrok so bile aranžirane v trenutku smrti. Otrokovo telo je bilo nameščeno tako, kakor da bi se igral ali kakor da bi mu brali. Taka scena bi utegnila biti za sodobnega gledalca žaljiva ali komična (Jackman, 1989; Gawel, 1993). Viktorijansko držo povzema Nelly Dean Emily Brontë (1847):

"Ne vem, če je to moja posebnost, vendar sem malokdaj kaj drugega kot srečna, ko gledam v sobo smrti, če ne bi blazen ali obupan žalovalec delil te dolžnosti z mano. Vidim pokoj, ki ga ne moreta zlomiti niti zemlja niti pekel, in čutim zagotovilo neskončnosti in brezsenčnosti - večnost, v katero so vstopili - kjer je življenje brez meja v svojem trajanju, ljubezen v svoji simpatiji, veselje pa v svoji polnosti."

Gorey je satiričen do presežka sentimentalnosti viktorijanske popularne književnosti v *The Pious Infant*. Besedilo, ki spremlja ilustracije, napisano v slogu visoko konvencionalnih didaktičnih otroških ilustriranih knjig 19. stoletja, je parodija na najbolj resno moraliziranje:

Mali Henry Clump ni še bil star tri leta, ko je ugotovil, da je njegovo srce hudobno, vendar da ga Bog navzlic temu ljubi ...
Čeravno je bil prijazen in dober, ga je včasih skušal satan, vendar se je svojih grehov globoko zavedal in mu je bilo zanje potem res žal ...
Nekega zimskega popoldneva, ko mu je bilo štiri leta in pet mesecev, je šel in odnesel puding nesrečni vdovi ...
Ko se je vračal domov, je prišel velik črn oblak in je padlo obilo toče ...
Tisto noč ga je bolelo grlo, kar se je zjutraj spremenilo v usodno bolezen ...
Njegove zadnje besede, preden je bled, tih in mrtev padel vznak, so bile: "Bog me ljubi in mi je oprostil vse moje grehe. Jaz sem srečen!"
Drobceno telo Henryja Clumpa se je v grobu spremenilo v prah, toda njegova duša je odšla k Bogu.

Ton ilustracij ustreza pretirani sentimentalnosti zgodbe. Henryjeva družina se zbere okrog smrtne postelje srečno umirajočega otroka; sentimentalizirana "dobra smrt" viktorijanske književnosti zrcali Robinsonovo sliko *Fading Away*. Konec je seveda na pokopališču, kjer Henryjev bel nagrobnik krona simbolna ptica. Ironično, napis na Henryjevem nagrobniku je nečitljiv, medtem ko ima napis v ozadju inicialke E. G.



Slika 13: The Gashlycrumb Tinies - E. Gorey.

Viktorijanska sentimentalnost je dosegla svoj vrh v *The Death of a Child* (1890) Georga Elgarja Hicksa, kjer starši v svojih rokah zibljejo telo mrtvega otroka, medtem ko se njegova duša, z angelom zgoraj, dviga v nebesa. To je ponovno prikazovanje motiva vstajenja, ki se vleče skozi celotno viktorijansko umetnost in književnost (Gawel, 1993). Gorey naredi burlesko iz teh scen v *The Gashlycrumb Tinies*, kjer otroci srečajo nasilne in nedostojne smrti (slika 3). Glava smrti naslovne strani, ki drži svoj črn dežnik nad glavami nedolžnih malčkov, je ikona z mnogimi viktorijanskimi dvojniki, na primer v romanu Williama M. Thackerayja *Adventures* (1856) (slika 4). Režeča se lobanja je kompleksen trop; ko personificira smrt, je tudi metonimija in ima povezave s smrtjo, in sinekdoha, del okostnjaka, preostanek telesa po smrti. Gorey sestavi trop, ko naniza smrt v žalovanju in ironično doda dežnik. Smrt se grozeče dviga nad otroke, črn dežnik, ki ga drži, je oblak, ki pomeni smrt. Tako se obrne običajen pomen dežnika, zaščita. Tu kontekst obrne metaforo dežnika.



Slika 14: G. E. Hicks - The Death of a Child.

Podoben simbolu glavi smrti je sam hudič, tako kot lik napovedovanja kot utelešeno zlo. V Goreyjevih *The Disrespectful Summons* se satan pojavlja v popolni viktorijanski noši. Črni lik vodi do tedaj spoštovano gospodično Squill v "hudičev ples", preden se dokončno vrne in jo odpelje v "gorečo jamo". Hudič je, personificirano zlo, kot glava smrti, kulturna ikona. Satanova netopirju podobna krila predstavljajo temo in noč, njegov

rep pa namiguje na bestialno stran človeka, z njegovimi živalskimi impulzi nasilja, zvitosti in iracionalnosti. Goreyjev hudič pa je seveda sredstvo črnega humorja, ne groze, in to zaradi manipulacije s kontekstom. "Nedostojno" povabilo je premalo določeno, hudiču, ki mu služi, pa se je mogoče smejati zato, ker se od bralca ne pričakuje, da ga bo skrbelo, kaj se dogaja z gospodično Squill. Ni nobenega konflikta; gospodična Squill preveč zlahka pade v skušnjavo. Poanta je v tem, da v sodobnem življenju, ki ne pozna domala nobene vrednote, nimamo mesta, s katerega bi lahko padli. Gorey vzame želo tako praznoverju kot smrti, tako da prikazuje zlo kot splošno znano mesto, banalno in nepomembno.



He swooped her up from off the ground
And twirled her madly round and round.

Slika 15: E. Gorey - Devil's Dance.

Goreyjevo delo razkriva temno stran kulta sentimentalnosti v viktorijanski fikciji in didaktični otroški književnosti. Mnogo njegovih del prikazuje "otroke, ki so zapuščeni, prestopnike, razsekani na koščke, ali ki so preprosto izhirali. Kot naslednikom Dickensovih osirotelih herojev so jim kajpada zanikani Dickensovi srečni konci". (Stevens, 1988) Goreyjevo zanika-

nje udobnosti moralno racionalizirane smrti kaže namesto tega nasilje in brutalnost smrti in izziva sprejete norme ustreznega obnašanja in ideologij, tako da neskladno postavlja drug ob drugega podobe in ikone 19. stoletja in črni humor 20. stoletja. Svoje bralce vabi, da se smejejo na svoj račun. Njegova satira napada samozadovoljstvo, ki temelji na iluziji udobne in stabilne preteklosti, tako da kaže, kako morbidna je pravzaprav viktorijanska sentimentalnost in vsakršna želja, da bi se k njej vrnili. To počne tako, da sredstva običajnih metafor jemlje iz konteksta in jih postavlja v nova okolja, kjer so odrezana od svojih starih temeljev. Spremene. Gorey izloči prvine metafor iz ozadij, ki prispevajo k pomenu. Izvirni temelji njegovih metafor so oropani svojih impliciranih temeljev in nadomeščeni z novimi in ironičnimi temelji. Včasih postane njegove delo samodekonstruktivno, saj nezdružljivost zahtevanih interpretacij metafore ustvari aporijo, ko je metafora pretrgala zveze. Aporija je primerna, saj hoče Gorey poudariti banalnost, trivialnost in nepomembnost tistega, kar je viktorijanska popularna umetnost in književnost pobožno razglašala.

prevedel Božidar Kante

Ironic Revisions of Complex Visual Metaphors

Traditional literary criticism is concerned with metaphors in texts. Current theorists of conceptual metaphor debate whether metaphor can exist in pictures. There is a long tradition of illustrated literature, however, texts with accompanying pictures. This paper assumes that metaphoric pictures do exist, and begins by examining the relationship between pictures and text in the works of William Makepeace Thackeray, a nineteenth-century English novelist whose illustrations provide explanation, and through a subtle system of related metaphors, ironic commentary on the text. The metaphors in the illustrations range from simple to complex, and close analysis shows them to be an integral part of the narrative, adding depth and meaning.

Post-modern authors and artists use materials and techniques of earlier generations to comment on the evolution of the post-modern world. The second part of this paper examines the manipulation of Victorian visual metaphors by Edward Gorey, a twentieth-century American cartoonist. His appeal is his style, at once brooding, dangerous, and familiar, old-fashioned in appearance yet modern in theme, manipulating Victorian motifs and Gothic settings, capitalizing on the inherent menace in the familiar. Gorey uses symbols, signs and icons from the established lexicon to great effect by changing context and abrupt juxtaposition. With visual poems, jokes, and satires, Gorey's work is a metaphor for our time, showing the dark underside to the surface of daily life.

Keywords: Visual Metaphor, Post-modern Irony, W. Thackeray, E. Gorey.

Literatura

Brontë, Emily. *Wuthering Heights*. New York: W. W. Norton & Company Inc.

Buchanan-Brown, John (1979). *The Ilustrations of William Makepeace Thackeray*. North Pomfret, Vermont: David and Charles Inc.

Canham, S. "Art and the Ilustrations of Vanity Fair and the Newcomes". *Modern Language Quarterly*, 43.

Dodgson, Charles Lutwidge (1971). *Alice in Wonderland*. New York: W. W. Norton & Company Inc.

Feaver, William in Ann Gould (1981). *Masters of Caricature from Hogarth and Gillray to Scarfe and Levine*. London: Weiden Feld and Nicholson.

Gadpaille, Michelle (1993). "Odalisques in Margaret Atwood's *Cat's Eye*". *Metaphor and Symbolic Activity*, 8.

George, M. Dorothy (1967). *Hogarth to Cruikshank: Social Change in Graphic Satire*. London: Allen Lane, The Penguin Press.

Gorey, Edward (1987). *The Raging Tide: or, The Black Doll's Imbroglio*. New York: Beaufort Books Publishers.

Gorey, Edward (1975). *The Pious Infant*.

Hofmann. Werner (1961). *Art in the Nineteenth Century*. London: Faber and Faber.

Jackman, Mark (1989). *In Repose: Victorian Funeral Customs and Practices*. Neobjavljen rokopis.

Kalikoff, Beth (1986). *Murder and Moral Decay in Victorian Popular Literature*. Ann Arbor: UMI Research Press.

Kennedy, John M. (1997). "How the Blind Draw". *Scientific American*, str. 76-81.

Kennedy, John M. (1993). *Drawing and the Blind: Pictures to Touch*. New Heaven: Yale University Press.

Kennedy, John M. "Metaphor in Pictures". *Perception*, 11, str. 589-605.

Kennedy, Victor R. in John M. Kennedy. "Form Symbolism Can be Extended by Style". *Word and Image*, v tisku.

Kennedy, Victor R. in John M. Kennedy (1994). "Realism as a Basis for Reinterpretation in Visual Metaphor". *Canadian Journal of Rhetorical Studies*, 14.

Kestner, Joseph A (1989). *Mythology and Misogyny: The Social Discourse of Nineteenth-Century British Classical-Subject Painting*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Lamport, Felicia in Edward Gorey (1966). *Cultural Slag*. London: Victor Gollancz Ltd.

Maas, Jeremy (1969). *Victorian Painters*. New York: G. P. Putnam's Sons.

Marsh, Jan (1987). *Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity*. New York: Harmony Books.

Mason, Stanley. "Edward Gorey". *Graphis*, 39, str. 82-87.

Matus, Jill. "Proxy and Proximity: Metonymic Signing". *University of Toronto Quarterly*, 58, št. 2, str. 305-326.

Mitchell, W. J. Thomas (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.

Morreal, John (1987). *The Philosophy of Laughter and Humour*. Albany: State University of New York Press.

Praz, Mario (1970). *Mnemosyne: The Parallel Between Literature and the Visual Arts*. Princeton: Princeton University Press.

Richards, I. A. (1936). *Philosophy of Rhetoric*. New York: Oxford University Press.

Schapiro, Meyer (1973). *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*. The Hague: Mouton.

Stevens, Carol. "An American Original". *Print: America's Graphic Design Magazine*, 42, ste. 49-63.

Stevens, Joan. "Thackeray's Vanity Fair". *A Review of English*, 6, str. 19-38.

Stevens, Joan (1974). "Thackeray's Pictorial Capitals", v P. I. Shillingsburg (ur.), *Thackeray: Costerus N. S.*, Amsterdam.

Thackeray, William Makepeace. *The Adventures of Philip on His Way Through the World: Shewing Who Robbed Him, Who Helped Him, and Who Passed Him By*. London: Cornhill Magazine, januar 1861 - avgust 1862.

Thackeray, William Makepeace (1849). *The History of Pendennis: His Fortunes and Misfortunes, His Friends and His Greatest Enemy*. London: Bradbury and Evans.

Thackeray, William Makepeace (1848). *Vanity Fair: A Novel Without a Hero*. London: Bradbury and Evans.

Welleck, Rene in Austin Warren (1956). *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace & World Inc.

Wood, Christopher (1976). *Victorian Panorama: Paintings of Victorian Life*. London: Faber and Faber Limited.

Wynn Jones, Michael (1978). *George Cruikshank: His Life and London*. London: MacMillan Limited.