

Jezik podob – metafora in metonimija v filmu

MELANIJA LARISA FABČIČ

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Koroška cesta 160,
SI 2000 Maribor, melanija.fabcic@um.si

————— 1.01 Izvirni znanstveni članek – 1.01 Original Scientific Article —————

Ali avdiovizualni medij filma pozna metafore in metonimije? Večina filmskih teoretikov na to vprašanje odgovarja pritrdilno. Odgovor na vprašanje, v čem je razlika med filmsko in jezikovno metaforo in metonimijo, pa ni tako eno-umen. Metaforični in metonimični procesi v filmu so v središču pričujočega prispevka, pri čemer izhajam iz pregleda različnih pogledov na koncept filmske metafore in metonimije (od Eisensteina do Metzja in novejših monografij), na osnovi katerega skušam opredeliti specifičnost filmske metaforike. Izrazna sredstva filmske retorike (filmske metafore in filmske metonimije) sem opazovala in analizirala na podlagi izbranih zgledov iz klasičnih in modernih filmov. Z Metzjem (1974/1991: 40) postuliram, da je film »vrsta jezika«, ki ima tudi posebno retoriko, in sicer retoriko podobe/slike in zvoka, ki je primerljiva z retoriko jezika, a kljub vsemu drugačna in svojstvena.

Does the audio-visual medium of film contain metaphors and metonymies? Most film scholars think so. When considering the difference between visual (cinematographic, film) and linguistic metaphors and metonymies however, such opinions are not so uniform. Metaphorical and metonymical processes in film are at the centre of our article. We aim to describe and define the specifics of visual metaphors and metonymies through presenting an overview of the different theories concerning visual metaphors and metonymies (from Eisenstein to Metz and contemporary monographs). We will then observe and interpret the use of visual rhetorical means of expression (film metaphors and metonymies) in select classical and modern movies. We postulate that film is a 'kind of language'¹ (Metz 1974/1991: 40) and therefore has its own special rhetoric (of image and sound) that is comparable to verbal language yet also different.

Ključne besede: filmski jezik, film kot jezik, filmska metafora, filmska metonimija

Keywords: film language, film as language, film metaphor, film metonymy

¹ Not a kind of 'language system' – gre za bistveno razliko med *langage* in *langue* pri de Saussurju; film je vrsta 'govorice', ne jezika v smislu jezikovnega sistema.

Film je težko razložiti, ker ga je lahko razumeti.
(Metz 1972: 101)

1 Teoretska izhodišča

Zgornji citat Christiana Metza (1972: 101) je dopolnil James Monaco (1997/2000: 140), in sicer tako: »*Film je težko razložiti, ker ga je lahko razumeti. Filmsko semiotiko pa je nasprotno lahko razložiti, ker jo je težko razumeti. Nekje vmes se skriva genialnost filma.*« Semiotika filma, poenostavljeno povedano, preučuje filmski jezik oz. kod in ta ima z verbalnim jezikom (besedami) več skupnega, kot je videti na prvi pogled. Ena najpomembnejših skupnih lastnosti so t. i. (stilne) figure oz. podobe, ki jih razumemo kot kognitivne entitete, med katerimi posebej izstopata metafora in metonimija.

1.1 Kaj je film

Film je oblika umetnosti, ki svoj izraz v produkciji gibljivih slik najde s pomočjo fotografske, montažne in zvočne tehnike. Je medij gibljivih slik – »filmski medij« je torej sredstvo, ki omogoča prenos znaka do prejemnika znaka, tj. gledalca. Gradi na kombinaciji vizualnih, zvočnih in verbalnih znakov.² Razumeti ga je mogoče tudi kot komunikacijo, ki je »proizvod mehničnega delovanja tehničnega aparata, ki natančno podaja realnost, hkrati pa se ta dejavnost estetsko podreja natančnemu smislu, ki si ga je zastavil režiser« (Martin 1963: 11). Režiser z izraznimi sredstvi, kot so kadriranje, osvetlitev, montaža, filmska igra, kostumografija, scenografija, glasba, dialogi in zvočni efekti ustvarja filmski jezik, s katerim pripoveduje in ustvarja neko filmsko naracijo (Kavčič in Vrdlovec 1999: 281). Filmski efekt deluje kot sporočilo, ki je v komunikacijskem modelu Romana Jakobsona (1998: 98–101) eden od šestih dejavnikov komunikacije, in sicer kod. Tako pojma medij in kod v film vnašata tudi vidike semiotike in teorije komunikacije. Znak in medij sta neločljivo povezana. Filmsko sporočilo se sočasno posreduje v vizualnem in akustičnem mediju (kodu), pri čemer vizualni medij posreduje že izdelane slikovne podobe, akustični medij pa posreduje serije ritmično urejenih zvokov, ki jih prepoznavamo kot jezikovni govor in opomenjamo v jezikovnem kodu, ritmično-melodično urejene zvoke, ki jih prepoznavamo kot glasbo, ter ritmično neurejene zvoke, ki jih prepoznavamo kot zvoke vsakdanje življenjske izkušnje. Filmski medij je torej že sam po sebi medmedialen.

² »Verbalni znak, ki ga določa nizka stopnja ikoničnosti in visoka simbolna funkcija, deluje konceptualno, medtem ko filmski znak z visoko stopnjo ikoničnosti in nejasno simbolno funkcijo učinkuje neposredno na čutne zaznave prejemnika.« (MacFarlane 1996: 27)

1.2 Filmski kod

V teoriji informacij kod predstavlja množico dogovorjenih znakov, ki se uporablja za prenos sporočil. Semiološko kod definiramo s pomočjo označevalcev (zaznavna oblika – slika) in označencev (pojem – mentalna slika). V filmu se vsi kodi združijo v procesu montaže in tako se ustvari filmski tekst oz. fikcija. Christian Metz (1971/1973) filmske kode deli na kinematografske in esktra-kinematografske. Jovan Jovanović (2008: 92–97) govori o generalni delitvi kodov na ikonične, indeksne in simbolne. Poleg filmskih kodov, ki označujejo filmskemu mediju lastne možnosti pomenjanja (npr. montaža) in vključujejo tudi kinematografske (npr. rez) ter specifične filmske kode (žanre), film uporablja tudi zunaj filma obstoječe, adaptirane kode ter kulturne kode. Struktura filma se definira prek součinkovanja določenih kodov.

1.3 Filmski znak

Film in jezik sta si podobna in hkrati različna. V jeziku razlikujemo dva dela znaka: označevalec in označenec (glasovna oblika »vrtnica« je označevalec tega, kar označuje: vrtnico (označenec); v filmu sta označevalec in označenec tako rekoč identična: podoba vrtnice je mnogo bliže vrtnici kot glasovna oblika »vrtnica«). Film se loči od mnogih drugih medijev po tem, da v sebi združuje različne sisteme znakov, ki na različne načine nagovarjajo naše čute in apelirajo na dejanja. Sestavljajo jih znaki, ki obstajajo že pred ustvarjanjem filma (kot npr. geste, mimika, jezik, fiziognomija, oblačila itd.), ter filmski znaki (gibanje kamere in tehnična sredstva kamere, kot npr. zoom, efekti v okviru postprodukcije itd.), ki v svoji specifični kompoziciji ustvarjajo diegetični svet in oblikujejo pomenske potenciale. Za razumevanje filmskega sporočila sta pomembna tudi semiološka pojma denotacije in konotacije, ki določata kakovost filmskega kadra v znakovnem mnoštvu. Denotacija pomeni, da je kamera posnela določen del vizualno-avditivne realnosti, konotacija pa v filmu nastane v procesu montaže, kjer filmski kadri v kontekstu dobijo emotivne, racionalne, interpretativne in doživljajske pomene (Jovanović 2008: 97–107). Pri tem je glede konotacije mogoče razlikovati dve pomenski osi, paradigmatsko in sintagmatsko. Paradigmatska os se nanaša na realizirano uprizoritev glede na vse druge možne uprizoritve (kako je kaj posneto). Na sintagmatski osi se primerja realizirana uprizoritev s predhodnimi in sledečimi uprizoritvami (kako so podobe montirane). Razlikovanje paradigmatske in sintagmatske lahko ponazorimo na podlagi modela osi, ki ga je razvil Jakobson (1954, 1956) in ga je Metz (1974) uporabil za film. Sintagmatska os poteka horizontalno in prikazuje linearno narativno povezovanje elementov v filmskem »nizu«, njihovo sosledje razvršča montaža. Paradigmatska os pa poteka vertikalno in zajema skupino elementov, ki se lahko alternativno izbirajo iz filmskega »niza«. Film torej prikazuje sosledje posameznih podob, ki se zgotijo v niz podob, pri tem

se kot najmanjša enota filmskega niza označuje kader.³ Vsaka slika zase je znakovni sistem, ki je na zunaj omejena in navznoter strukturirana; zunanji okvir je določen s formatom slike, smisel in pomen, ki se manifestirata v sliki, pa temeljita na strukturiranosti reprezentacije (kako?) in strukturiranosti prezentacije (kaj?) (Kanzog 2001).

1.4 Filmski jezik, film kot jezik, filmska retorika

Če filmsko upodabljanje sledi specifičnim komunikacijskim pravilom – in iz te teze izhajamo –, se lahko prav ta pravila in navodila za njihovo uporabo izkažejo kot lastna retorika, in sicer ne kot retorika besede, ampak kot retorika slike in zvoka. Lingvistično orientirana teorija filmskega jezika strukturno zgradbo filma opisuje kot obliko jezika, retorična stilna teorija pa film definira kot komunikacijski sistem, ki temelji na določenih komunikacijskih pravilih. Da bi procese razumevanja filma čim bolj razložili, so filmski teoretiki od začetkov zgodovine filma iskali teorije, ki bi lahko filmski medij formalno in strukturno opisale. Pri iskanju jezikovnega modela so filmski teoretiki lingvistične metode poskušali neposredno prenesti na film. Jedro tega razglabljanja je bilo vedno vprašanje, ali se film lahko pojmuje kot jezik, tako tudi v delu Cristiana Metzja (1964) *Film – jezik ali govorica? (Le cinéma: langue ou langage?)*, v katerem na podlagi de Saussurove distinkcije med jezikom (*langue*), govorom (*parole*) in govorico (*langage*) razvije tezo, da je film govorica brez jezika. Metz torej film definira kot govorico brez jezika, se pravi kot način signifikacije, ki se je razvijal skozi proces narativizacije. S tem Metz temelj za diferenciranje filmskega jezika formulira v dve izrazni obliki: »Preiti od ene podobe k drugi pomeni: od podobe priti do jezika (*langage*)« (Metz 1972: 72). Nizanje podob konstruira sosledje, ki prek svojega pripovednega značaja postane govorica in tako implicira izjavo/poved. Zaporedje podob postane jezik, ki ga Metz označuje kot *langage*. Toda po Metzju filmu manjka dvojna artikulacija, ki je značilna za naravni jezik: fonemi naravnega jezika so osnovne, določene enote glasu, ki same po sebi niso označevalci; šele z dvojno artikulacijo, ko jih sestavimo v morfeme ali besede, postanejo označevalci. Nasprotno pa osnovna enota filma – posnetek ali podoba – sporoča pomene zaradi ikoničnega odnosa s svetom, ki ga snema. Torej je posnetek motiviran,

³ Po definiciji je kader osnovna filmska enota. Po Faulstichu (2002: 113) je kader »/.../ zaporedje slik, ki jih posname kamera med vklopom in izklopom zaklopke«. Njegova dolžina je različna. V snemalnem procesu kader traja od začetka snemanja do konca snemanja. V procesu montaže kader traja od reza do reza (oz. bolj natančno: od montažnega prehoda do naslednjega montažnega prehoda), kar ga definira tudi kot osnovni element montaže. Kader fizično združuje prostor, čas in dejanje. Najkrajši možen kader je dolg 1 sličico. Značilnost filmskega kadra je, da se v njem neprekinjeno dogaja akcija in se njegova kompozicija menja glede na gibanje objektov in subjektov kot tudi glede na gibanje kamere.

osnovne enote jezika pa so arbitrarne, konvencionalne in nemotivirane. Podobe v filmskem jeziku ne gre enačiti z besedo, pač pa s stavkom (Metz 1974/1991: 26–69). V filmu torej ne obstaja ekvivalent druge artikulacije. Na kateri ravni bi potemtakem film deloval kot jezik? Metz vpelje pojem velike sintagme, ki pomeni artikulacijo zaporedja kadrov v pomembne sekvence (montaža). Torej lahko rečemo, da film sicer ni jezik (v smislu verbalnega jezika), vendar pa svoje pomene proizvaja preko sistemov (kinematografije, montaže, zvoka itd.), ki delujejo kot jezik.

Filmska retorika (kot del avdiovizualne retorike) film opisuje kot komunikacijski sistem. V 60. letih 20. stoletja so se pojavile različne študije o vizualni retoriki, ki so bile delno semiotično zaznamovane in jih lahko razumemo kot predhodnike avdiovizualne retorike filma. Znanе retorične teorije so prenesli na vizualne fenomene, četudi pri tem vedno ni šlo za film. Tako sta npr. Roland Barthes (1964/1990: 28–46) in Umberto Eco (1968/1972) razmišljala o sistemu vizualnih stilnih figur. Kasneje so teorijo vizualne retorike prenesli tudi na film, tako Clifton (1983), ki se pri raziskovanju filmske figuralike opira na terminologijo klasične retorike, ter Christian Metz (1977/1987) in Trevor Whittock (1990), ki pa se figuri v filmu približujeta iz pozicije generiranja pomena. Metz (1977/1987) v svojem delu *Imaginarni označevalec* koncipira retorično figuro v filmu iz semiotične in psihoanalitične perspektive, pri čemer se usmerja na oblikovanje pomena filma kot na skupni figuracijski proces metafore in metonimije oz. psihoanalitične kategorije zgoščevanja in premika. Whittock (1990) pa izpostavlja metaforični proces generiranja pomena v filmu. Oba koncipirata figuracijske procese filma, izhajajoč iz metafore oziroma metonimije, ki postaneta metakategoriji, katerima se podrejajo druge figuracije.

2 Filmska metaforika in filmska metonimika

2.1 Kratek pregled teorij o filmski metafori in metonimiji v filmu⁴

Filmski teoretiki se na splošno ne ukvarjajo s samim bistvom filmske metaforike in metonimike, mnogo bolj se – izhajajoč iz določene definicije funkcioniranja metafore (in obrobno metonimije) – sprašujejo o tem, ali se tako razumljen fenomen lahko pojavi v filmu oziroma ali sploh obstajajo metafore in metonimije v filmu. Razpravljanje o filmski metaforiki je pri tem na eni strani odvisno od vsakokratne koncepcije filmskega medija v analogiji ali diferenci do jezikovnega sistema znakov, na drugi strani pa od vsakokratnih podstatnih metaforičnih in metonimičnih konceptov. Nekateri avtorji metaforiko in metonimiko v filmu zavračajo, drugi spet vidijo metaforo in metonimijo kot

⁴ Pri predstavitvi teorij se delno opiram na monografijo Gesche Joost (*Bild-Sprache. Die audio-visuelle Rhetorik des Films*, 2008) ter na delo Davida Bordwella in Kristin Thompson (*Zgodovina filma 1*, 2001).

konstitutivni montažni sredstvi za oblikovanje filmskega pomena. Po Sergeju M. Eisensteinu (1929/1975) je temeljni princip filma montaža. Pri montaži gre za ustvarjanje pomena, ki ga podobe same objektivno ne vsebujejo, pomen namreč izhaja izključno iz razmerja sopostavitve posameznih kadrov oziroma montaža sugerira določeno idejo s posredovanjem metafore ali z asociacijo različnih idej. Eisenstein metaforo pojmuje kot z montažo ustvarjen pomen, ki nastane kot trk dveh elementov (neodvisnih filmskih slik), iz katerega nastane nov pojem, nov smisel (1929/1975). V delu *Dramaturgie der Filmform* takole opisuje enega najbolj znanih prizorov v zgodovini filma, prizor marmornatih levov v *Križarki Potemkin*: »Dvigujoči se levi, v kamnitem skoku, obdani z bobnenjem streljajočega 'Potemkina', kot protest proti pokolu na odeških stopnicah. Iz treh negibnih levov [...] povezani rezi. Enega spečega. Enega zbujenega. Enega dvigujočega se.« (Eisenstein 1929: 127) Trije statični posnetki kamnitih levov so montirani v takem zaporedju, da vzbujajo vtis gibanja – kot da so levi oživali, pogledali navzgor in vstali iz spanja. Pomenijo začetek revolucije, ne samo politične, ampak tudi revolucije upodabljanja medija filma, kajti dinamična montaža posnetke poveže v retorično figuro: metaforo upora. V istem času Boris M. Eichenbaum (2003: 134), predstavnik ruskega formalizma, poudarja tesno odvisnost filmske metaforike od jezikovne metaforike: »Filmska metafora je neke vrste vizualna realizacija jezikovne metafore.« Béla Balázs (1938: 124) v delu *Zur Kunstphilosophie des Films* označuje prizor topotajočih škornjev v Eisensteinovi *Križarki Potemkin* (1925) kot realistično sliko, ki po njem ni niti alegorija niti simbol. Tudi Jean Mitry se v *Estetiki in psihologiji filma* (*Esthétique et psychologie du cinéma*, 1963) obrne proti konvencionalni simboliki in filmski metaforiki, ne izključuje pa različnih oblik prenesenega pomena. Marcel Martin v knjigi *Le langage cinématographique* (1955) razlikuje eksplicitno in implicitno filmsko sliko; slednja predstavlja simbolični pomenski sloj, ki se uresničuje prek metafor in simbolov (Martin 1962: 89–104). Roman Jakobson v svoji znani razpravi *Dva vidika jezika in dve vrsti afazičnih motenj* (1954: 63) prav tako razlikuje med metonimično in metaforično obliko montaže. Prvo izčrpno sistematično razglabljanje o metaforiki v filmu je *Imaginarni označevalec* (*Le signifiant imaginaire*, 1977) Christiana Metza. Opirajoč se na Jakobsonovi dihotomiji metafora/metonimija in paradigma/sintagma, razlikuje štiri vrste metafor, pri čemer se na ravni reference (metafora in metonimija), kot tudi na ravni diskurza (paradigma in sintagma) uveljavljajo principi primerljivosti/podobnosti (metafora) in bližine/kontigvitete (metonimija). Tudi Gilles Deleuze (1989/1991: 208–211) v svojih razmišljanjih o metafori izhaja iz Jakobsonovega razlikovanja metafore in metonimije. Metaforo definira kot afektivno fuzijo (»fusion affective«) dveh slik. V novejšem času so, večinoma na podlagi interakcijske in kognitivne teorije metafore, nastale tudi monografske študije o filmski metaforiki (Whittock 1990, Gerstenkorn 1995). Metaforika, zlasti pri Gerstenkornu, postane centralni element filmskega konstituiranja pomena. Tudi za Whittocka je način funkcioniranja filmske metaforike bistven za konstituiranje pomena v filmu.

Tako izpostavlja dvojno, denotativno in konotativno, naravo filmske slike. Za svojo tipologijo filmskih metafor je izbral retorični pristop in razlikuje deset glavnih tipov metafor, kamor prišteva tudi primeri, metonimijo in sinekdoho. Obravnavane diskusije o metaforiki v filmu se večinoma omejujejo na vizualne in kinematografske kode filma ter iščejo povezave predvsem med vizualnim kodom in metaforičnim konceptom jezika.

2.2 Kako se metaforični in metonimični koncepti uresničujejo v filmu

V okviru kognitivne lingvistike je osrednji termin konceptualizacija; to je oblikovanje pojmov na podlagi človekovih fizičnih, čutnih, čustvenih in intelektualnih izkušenj. Sredstvi konceptualizacije pa sta pojmovna metafora in pojmovna metonimija kot mehanizma mišljenja. V kognitivističnem pojmovanju sta metafora in metonimija v prvi vrsti konceptualna procesa in temu ustrezno so metaforične in metonimične zveze take konceptualne relacije, ki niso značilne samo za našo jezikovno rabo, ampak določajo tudi naše mišljenje, obnašanje, torej so značilne tudi za film. Repräsentacija v filmski sliki je proizvodnja pomena konceptov v naših mislih prek filmskih retoričnih sredstev – je povezava med koncepti in izraznimi sredstvi filma in je podoba, podobnost ali reprodukcija nečesa iz »realnega sveta« (prim. McQueen 1998: 139). Mentalna repräsentacija oblikuje pomen, ki je odvisen od sistema konceptov in podob, oblikovanih v naših mislih, ki predstavljajo ali repräsentirajo svet in nam omogočajo, da »referiramo na stvari tako zunaj kot tudi znotraj naših glav« (Hall 2003: 17). Povezava med koncepti se v filmu izraža med drugim tudi z metaforo in metonimijo. Metafora se v jeziku, in tudi v filmu, odraža tako, da eno izkušensko področje razumemo in doživljamo s pomočjo drugega oziroma v okviru drugega. Metafora temelji na semantičnem odnosu podobnosti med mišljenim in prikazanim, zanjo sta značilni vertikalni operaciji selekcije in substitucije. Pod metaforo na konceptualni ravni razumemo povezavo dveh vrst konceptov: koncepta dajalca podobe in koncepta sprejemalca podobe. Bistvo te interakcije je metaforična projekcija oziroma pripisovanje značilnosti enega koncepta drugemu. Pri metonimični projekciji ena (posredovalna) entiteta usmeri pozornost na drugo (ciljno) ali zagotavlja dostop do druge entitete znotraj istega izkušenskega področja (npr. vzrok – posledica, splošno – konkretno, del – celota). Metonimija temelji na odnosu sosedstva/blizine pojmov oziroma po Jakobsonu na »kontigvitetni relaciji«, na linearni kombinaciji in kontekstualizaciji. V filmski retoriki (prim. Clifton 1983) se metafora in metonimija obravnavata kot figuri kadra, kot neke vrste »nadomeščanje« dejanske podobe z neko nedejansko: »Metafora je nadomeščanje 'dejanske' podobe z nekim 'nedejanskim/figurativnim' prenosom; metonimija pa uporablja asociiran detajl ali asociirano predstavo, da bi evocirala neko idejo ali predstavila nek predmet« (Clifton 1983: 87). V Hitchcockovem filmu *Blaznost (Frenzy)*, 1972) se nam npr. namesto pričakovanega prizora ponuja »nadomestni« prizor,

ki je ambientno in kavzalno povezan z odsotnimi, toda tematiziranimi prizori (tajničino odkritje umorjene v pisarni).⁵

Pri nekaterih retoričnih figurah je težko postaviti mejo med metaforo in metonimijo (prim. izraz Louisa Goossensa 1995: »metaftonimija«, angl. *metaphonymy*) ter med metaforo in primero. Metz (1977) razlikuje metaforo »*in praesentia*« (eksplicitno identifikacijo prek prisotne primerjalne sestavine) in metaforo »*in absentia*«, pravo primero (implicitno identifikacijo prek neprisotne primerjalne sestavine). Ker v filmu ne obstaja ekvivalent primerjalnega veznika »kot«, torej možnost za pravo primero, se lahko metafora »*in praesentia*« pojmuje tudi kot primera.

Četudi se v filmu s povezovanjem dveh predmetov/stvari, ki dejansko ne spadata skupaj, lahko ustvari vizualna enota, ki jo gledalec kot tako lahko interpretira v njenem nedobesednem smislu, pa pojem filmske metafore in tudi metonimije ni povsem neproblematičen. Ali torej obstajajo filmske retorične figure? Razlogi za to vprašanje so sledeči: dogma o neavtentičnosti filmskih retoričnih figur – retorične figure v filmu so le prevzete iz književnosti, torej gre le za vizualizirane jezikovne figure. Odgovor: avtonomne filmske figure obstajajo, iz književnosti poznane jezikovne figure pa se v filmu uresničujejo na specifičen način. Primeri za filmske retorične figure: (a) metonimija/sinekdoha (film *Blaznost – krik: odkritje umora*), (b) metafora (*M – mesto išče morilca*: balon in smrt; Eisenstein v *Križarki Potemkin* strukturira konotativni pomen – prebujanje množice, revolucijo – z metaforično substitucijo podob, in sicer z zaporednimi rezi treh različnih levjih kipov, zlasti s podobo dvigajočega se leva). Pri tem se nam postavlja vprašanje, v kolikšni meri so filmske metafore in metonimije samostojne figure oz. ali morda ne gre za vizualne realizacije jezikovnih metafor in metonimij. Četudi v posamezni filmski sliki kot konkretni, predmetni sliki, načeloma ni usidran noben nedobesedni pomen, pa film kot celota vsebuje možnost, da s pomočjo montaže različnih kadrov realizira figurativne konotativne pomenske zveze, npr. Charlie Chaplin v *Modernih časih* (*Modern Times*, 1936) čredo ovac poveže z množico ljudi, pri čemer se jezikovna podoba človeškega »črednega nagona« uresničuje s pomočjo nedigetične montaže.

⁵ Pri tem situacija v enem delu celotnega ambienta »zastopa« situacijo v drugem delu dotikajočega se ambienta; imamo torej metonimično zamenjavo »del namesto celote«. Če uporabimo Lakoffovo definicijo, je gibanje tajnice ciljno področje metonimije, tisto pa, ki se tematizira, a je v njem tematizirani del izpuščen, to je prazna ulica pred zgradbo ženitnega urada, je izvorno področje in iz njega se »jemlje« del, ki bo zastopal izpuščen del v ciljnem področju.

3 Analiza

Pri izbiri filmov sem se opirala predvsem na tiste, ki so z vidika montažne tehnike posebej izpostavljeni v zgodovini filma in filmski teoriji. S pomočjo montažne tehnike sem v izbranih filmih poskušala identificirati vizualne retorične figure: vizualne metafore, metonimije in sinekdohe.

Filmi, ki sem jih analizirala, so (v kronološkem zaporedju): *Greed/Morilsko zlato* (Erich von Stroheim, 1924), *The Gold Rush/Zlata mrzlica* (Charlie Chaplin, 1925), *Броненóсец »Потёмкин«/Križarka Potemkin* (Sergej Mihajlovič Eisenstein, 1925), *Мать/Mati* (Vsevolod Pudovkin, 1926), *Октябрь/Oktober* (Sergej Mihajlovič Eisenstein, 1927), *Apropos de Nice/Zavoljo Nice* (Jean Vigo, 1930), *M – Eine Stadt sucht einen Mörder/M – mesto išče morilca* (Fritz Lang, 1931), *Modern Times/Moderni časi* (Charlie Chaplin, 1936), *Сорок первый/Enainštirideset* (Grigorij Čuhraj, 1956), *The Defiant Ones/Beg v verigah* (Stanley Kramer, 1958), *The Naked Island/Goli otok* (Kaneto Shindô, 1960), *Såsom i en spegel/Čez temno ogledalo* (Ingmar Bergman, 1961), *Чистое небо/Čisto nebo* (Grigorij Čuhraj, 1961), *L'Eclisse/Mrk* (Michelangelo Antonioni, 1962), *The Exterminating Angel/Angel smrti* (Luis Buñuel, 1962), *Нóж в водzie/Nož v vodi* (Roman Polanski, 1962), *Blow Up/Povečava* (Michelangelo Antonioni, 1966), *Frenzy/Vrtoglavica* (Alfred Hitchcock, 1972), *La grande abbuffata/Velika požrtija* (Marco Ferreri, 1973), *One Flew Over the Cuckoo's Nest/Let nad kukavičjim gnezdом* (Miloš Forman, 1975), *E la nave va/In ladja plove* (Federico Fellini, 1983), *Hwal/The Bow/Lok* (Kim Ki-Duk, 2005), *Rodinný film/Družinski film* (Olmo Omerzu, 2015), *Hannah* (Andrea Pallaoro, 2017), *The Shape of Water/Oblika vode* (Guillermo del Toro, 2017).

3.1 Kako se v filmski sliki uresničujejo prostorske, časovne, vzročne in druge relacije

Film pripoveduje zgodbo. Po znanih narativnih teorijah vsaka zgodba predpostavlja določeno časovno in vzročno verigo. Toda zaradi neposredne stvarne prisotnosti filmske slike film ne more izraziti tega, da se je nekaj zgodilo včeraj ali se bo zgodilo jutri, da je bilo tam ali bo tam, samo to, da je tam. To je mogoče razumeti le iz montažnega sosledja podob. Film prav tako ne more neposredno izraziti vzročno-posledičnih razmerij, kot na primer »zato« ali »s tem namenom«, te relacije lahko razumemo le iz kompozicije, iz široko pojmovane montaže filma ter iz zgradbe prizorov. Filmska slika prav tako ne more neposredno prikazati abstraktnih pojmov (na sliki je mogoče videti le jabolko ali hruško, ne pa »sadja«), kakor tudi ne neposredne primerjave dveh podob, ker filmski jezik nima ustreznika za primerjalni veznik »kot«. Kako je torej mogoče filmski sliki pripisati različne pomene ali ji prisoditi preneseni, simbolični pomen? V primeru besede odnos med označencem in označevalcem

temelji na konvenciji, odnos med sliko in predmetom pa je ikoničen, torej je motiviran in ni simboličen.

3.2 Idejna metafora/metafora in absentia

V filmski sliki je težko določiti, kaj je primerjano in kaj primerjalno, saj sta oba konfrontirana dela konkretna, prisotna, nobeden od njiju ne izgine. Poglejmo na primer prizor na začetku Chaplinovega filma *Moderni časi* (*Modern Times*, 1936): množica se spušča v podhod, nakar vidimo čredo ovac. Notranja podobnost (»množica je taka kot ovce«) se izpostavi prek montaže. Dve stvari sta hkrati prisotni, primerjano ne izgine. Vendar nekateri filmski teoretiki menijo (prim. Whittock 1990: 5), da to ni metafora, kajti le dvojna označitev lahko zaporedje slik oblikuje v metaforo. Ko se Chaplin v *Zlati mrzlici* (*The Gold Rush*, 1925) loti svojih okovanih čevljev, kot da bi v neki odlični restavraciji elegantno kosil in s kosti sesljal meso, na vilice sukljal testenine, nastane določena analogija, ki bi jo lahko poimenovali likovna metafora (vsebuje tudi prvine metonimije): čevlji so meso, žebliji so kosti, vezalke so špageti. S to metaforo ni upodobljena samo slika revščine, ampak tudi kontrast bogastva.

Vrnimo se k primerjavi množice z ovcami: hipotetično sprejmimo tezo, da je to metafora. Ni dvoma, da tu ne gre za diegetično, ampak za nediegetično montažo, saj ovce niso del pripovedi, so zunaj prostora in časa filma. Tak tip metafore je značilen za vso znano klasično filmsko umetnost: gre za sugestivno, lahko bi rekli idejno, metaforo, ki se ustvari prek montaže. Značilen primer take metafore je že omenjeni začetek filma *Moderni časi*, kjer najprej vidimo sliko črede ovac, nato pa množico, ki se vali iz izhoda pri podzemni železnici. Metafora se rodi ob presenetljivi združitvi dveh slik, kjer je prva zaključek primerjave in druga predmet primerjave, primerjana stvar. Če se vrnemo k naštetim primerom, bomo ugotovili, da je predmet primerjave (po kognitivni teoriji metafore izhodiščna domena) vselej človek (ali ljudje), medtem ko je zaključek primerjave (po kognitivni teoriji ciljna domena) vedno žival ali predmet (noj, harfa, ovce, ledene plošče itd.). Tudi v novejših filmih, npr. v filmu *Oblika vode* (Guillermo del Toro: *The Shape of Water*, 2017), je prisotna idejna metafora ali metafora in absentia: vizualno metaforo vznikle ljubezni predstavljata kapljici, ki se najdeta na vetrobranskem steklu avtobusa, v katerem se zaljubljena Elisa pelje domov. Kapljici se v hitenju avtobusa naposled združita v veliko kapljo, ki v primežu vetra deluje kot živa entiteta in seveda obenem metafora ljubezni, odporne na vse. Akcija reševanja nenavadnega bitja je tu zato, da bi kulminirala v pravi ljubezni, zapečateni s pravim seksualnim aktom med različnima vrstama (četudi zanj dobimo le vizualne in narativne namige). V filmu *Let nad kukavičjim gnezdrom* (Miloš Forman: *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975) je slika norišnice idejna metafora za sodobni kaotični svet.

3.3 Likovna metafora/metafora in praesentia

Likovne metafore temeljijo na podobnosti ali nasprotju predstavljene vsebine. Tako v filmu Jeana Vigoja *Zavoljo Nice (Apropos de Nice, 1930)* najprej vidimo obraz postarane ženske, ki ji ne narava ne obnašanje ne pripomoreta k prikupnosti, nato pa sliko noja, ki je prav tako oskuben in svečan kot ona; ali po sliki soncu nastavlajočega se moškega podobo krokodila. V omenjenih primerih gre dejansko za filmsko metaforo, četudi se v sliki pojavljata obe mentalni področji: pači se kot kak noj, izsuši se in koža mu postane luskava kot kakemu reptilu itd., zato bi to retorično figuro lahko pojmovali tudi kot primero, ker v filmskem jeziku ne izgine primerjana entiteta, toda glede na definicijo in ustaljeno rabo v strokovni literaturi, jo pojmujeemo kot metaforo.

Analiza izbranih filmov je pokazala, da je metafora značilna za klasični film (znotraj tega za nemi film, na primer za Chaplina, morda za prvo obdobje zvočnega filma) oziroma je značilna za obdobje, v katerem je dominirala montaža, medtem ko je v modernem filmu več metonimičnih rešitev. Prikazana sosledja slik – množica/ovce, našopirjena ženska/noj, soncu nastavlajoči se moški/krokodil – niso primeri diegetične montaže. Tudi Eisensteinove montaže, ki jih pogosto izpostavljajo v francoski filmski teoriji (Mitry, Metz), niso diegetične montaže. Tako na primer v filmu *Oktober* vidimo slike harf in balalajk, ko imajo v parlamentu svoj govor manjševiki, četudi niso prisotne v istem prostoru in času kot govor. Vendar pa Metz (1981) med njimi najde povezavo: neka roka poboža strune na balalajki in ta roka bo vez med sosledjem slik. V Eisensteinovih montažah je vedno mogoče najti določeno povezavo, toda na tak način nastala metafora po svojem bistvu ni diegetična. Metz meni, da gre v primeru, ko je ena od obeh slik v sosledju nediegetična, za metaforo; ko sliki kažeta dva aspekta istega dogajanja, pa gre za metonimijo. S klasično montažo ustvarjena metafora na splošno ni diegetična. Diegetična rešitev je prej izjema kot pravilo. Kot primer za to Mitry (1967/1963: 41) navaja prizor ledoloma v filmu *Mati (Мать, 1926)* Vsevoloda Pudovkina. Ledenih plošč ni mogoče preprosto imeti za prizorišče zunaj filmskega prostora (s prizorom lomljenja ledu generira metaforični pomen taljenja), ampak je tudi prizorišče Pavlovega bega iz zapora. Tu je torej montaža diegetična. Pomen pa se lahko obogati z nadaljnjimi niansami: v filmu Grigorija Čuhraja *Čisto nebo (Čistoje nebo, 1961)*; se na primer slikovni niz lomljenja ledu hkrati nanaša na omenjeni pudovkinski slikovni niz, a tudi na otoplitev političnih razmer. V prvem primeru je ledena plošča kot prizorišče bega sinekdoha, ki je pogosta že v klasični filmski retoriki, v drugem primeru pa metaforično upodablja odpor zoper politično represijo.

3.4 Metonimija/metafora v filmskem jeziku

Že Eisenstein je metonimijo imel za veliko možnost filmskega jezika (Eisenstein 1935: 185–195). Spomnimo se samo škornjev na odeških stopnicah v *Križarki*

Potemkin (nekaj časa vidimo le škornje oziroma orožje vojakov, ki korakajo proti mirnim prebivalcem mesta) ali prizora, v katerem v vodo vrženi zdravnikov ščipalnik za hip obvisi in se guga na ladijski vrvi tudi po tem, ko je njegov lastnik že potonil. Po Metzju je mogoče tako diegetično montažo interpretirati na različne načine. Ščipalnik v gledalcu najprej priključijo podobo zdravnika in to je klasična sinekdoha. Hkrati pa smo na prejšnjih slikah videli zdravnika s ščipalnikom, torej imamo v tem pogledu opravka z metonimijo. Toda ščipalnik konotira tudi aristokracijo, kar je metafora. Na aristokracijo pa nas spominja zato, ker je plemstvo v tistem času nosilo ščipalnike. Tako se na neki drugi ravni referenta znovič soočamo z metonimijo. Menimo, in tudi Metz pravi, da so pojavi, v katerih se v »pletivu filma med seboj prepletajo metaforične in metonimične niti« (Metz 1977: 6), pogostejši kot pojavi, v katerih je prisoten samo en ali drugi postopek. Tudi zato je v filmski sliki težko razlikovati med metaforo in metonimijo. Metz iz različnih aspektov karakterizira tudi neko drugo metonimijo, in sicer v prvem zvočnem filmu Fritza Langa *M – Mesto išče morilca* (*M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931) se balon posiljene in ubite deklice dvigne v zrak: to je po eni strani metonimija, ker gre za dekličin balon in ta jo priključuje v naš spomin; po drugi strani pa je metafora, saj je ljubek, eteričen in se porazgubi kot sama deklica.

Tudi v tem primeru je potrebno simbol razlikovati od arbitrarnega znaka, ker je njegov označevalec delno motiviran s tem, da vedno nosi na sebi nekaj iz doživete resničnosti in iz človeških odnosov označenega dogodka. Medtem ko besede, kot so 'nasilje' ali 'majhna žrtev', niso z nobenega vidika podobne nasilju ali mladoletni žrtvi, pa je v balonu v *M* nekaj nežnega, nemočnega, v past ujetega in tožečega, kar nas neizprosno spominja na zlo usodo njegove mlade lastnice. (Metz 1981: 48)

3.5 Sinekdoha

Sinekdoha kot podvrsta metonimije je pomembno filmsko retorično sredstvo: lahko je kinematografska ali opisna. Opisna sinekdoha je tako rekoč vsaka filmska slika, saj za označitev prizorišča uporabljeni plani, stalni predmeti, napisi, table ipd. označujejo, da smo še vedno tam kot v predhodni sliki (na primer tabla, ki kaže ime gostilne ali krčme, namesto notranjosti itd.).⁶ Ta postopek organizira časovne in prostorske relacije v filmu. Od opisne sinekdohe Metz (1977: 56), sklicujoč se na Jakobsona, razlikuje »kinematografsko sinekdoho«. O tem specialnem primeru sinekdohe lahko govorimo tedaj, ko prikazani del stoji namesto celote, kot je to v primeru ščipalnika ali škornjev, spuščajočih se po odeških stopnicah, ali naperjenih bajonetih. Tako slike vojaških škornjev in naperjenih bajonetov v *Križarki Potemkin* ne povezuje s sliko po stopnicah vzpenjajočih se ljudi, bodočih žrtev, preliv, ampak z direktno montažo. Medtem

⁶ Kot verbalni ustreznik lahko navedemo primere, kot npr. »platno« ali »jadro« s pomenom »ladja« ali glavo v pomenu »človek« (npr. pametna glava).

ko je bila za klasično filmsko umetnost značilna metafora, nediegetična rešitev in montaža ločenih kadrov, pa je za moderno filmsko umetnost značilna metonimija, diegetična rešitev, namesto montaže z gibanjem kamere pa notranja montaža. V strokovni literaturi je veliko takih razlikovanj, kot na primer: metafora je kreativna, metonimija je vsakdanja, metafora je pesniška, metonimija prozaična, metafora je paradigmatična, metonimija je sintagmatska. Dejstvo je, da je za moderno dobo značilna bolj vsakdanja, prozaična rešitev.

3.6 Obrabljene metafore in metonimije

Nekatere metafore in metonimije so postale pogovorne, obrabljene, zlasti tiste, prenesene iz literature, npr. prikaz minevanja časa z obračanjem koledarskih listov ali z uro. To ni vedno moteč, ampak le nujni stereotip; ni kreativna, a je lahko sprejemljiva rešitev. So stvari, ki jih danes ne sprejemamo, ker so postale ilustrativne, na jezik »položene«, moteče. Taki so na primer gruleči golobi v času ljubezenske idile ali vreščeci kanarčki v začetku prepira (kar je npr. pri Stroheimu – *Morilsko zlato/Greed*, 1924 – povsem v redu), premetavajoče se ribe na suhem v času duševne krize junaka ali nasedli umirajoči kit kot metafora upora zoper osamljenost v starosti v filmu *Hannah* Andrea Pallaora iz leta 2017. Za gledalca niso najbolj sprejemljiva rešitev zato, ker niso diegetične, ampak zato, ker so obrabljene, ker niso nič drugega kot slikovne transpozicije verbalnih metafor.

3.7 Prazen prostor kot metonimija

V modernem filmu je bolj sprejemljiv postopek označevanje z nekim detajlom, predmetom, prizoriščem, to je z metonimijo, kot pa z obrabljeno metaforo. Celotna odsotnost predmeta ali človeka je lahko karakteristična: kamera na danem prizorišču ne prikaže ničesar, tako tudi gledalec ne vidi ničesar, na primer v filmu *Mrk (L'Eclisse)*, 1962) Michelangela Antonionija: izpraznitev zveze med partnerjema kaže prazno prizorišče (ne moški ne ženska ne prideta na zme-nek). Izumrla ulica – to je konec filma. Dober primer za prazen prostor je tudi Bergmanov film *Čez temno ogledalo (Såsom i en spegel)*, 1961). Karin je strah, da se ji bo v sanjah v grozni viziji prikazal bog v podobi pajka. Toda gledalec vidi le natrgano tapeto, pajka ne (kar hkrati kaže na tišino boga, na golo vizioniranje in na duševno bolezen junakinje). Prazen prostor ima lahko v nekem drugem smislu tudi sugestivno moč, ko npr. filmske like med seboj ločujejo verige, rešetke, zaporniška vrata ipd. V Kramerjevem filmu *Beg v verigah (The Defiant Ones)*, 1958) sta črni in beli pobegli jetnik iz zapora vseskozi zvezana z okovi, kar gledalec tudi vidi, a je med njima tudi določena praznina. Izvirnejša rešitev je v filmu Luisa Buñuela *Angel smrti (The Exterminating Angel)*, 1962): kamera ne kaže – in tako gledalec ne vidi – ovir, zaradi katere ne bi

bilo mogoče stopiti iz hiše (kasneje iz cerkve), ovira je notranja: ni rešetk, a liki kljub temu ne morejo stopiti iz zaprtega prostora.

3.8 Kreativne metonimije in metafore

V novejših filmih je lahko metonimični postopek tudi kreativen, če učinkuje kot rušenje žanrskih šablon. V filmu Romana Polanskega *Nož v vodi* (*Nóż w wodzie*, 1962) se v bližnjem planu večkrat pokaže nož, dokler končno ni več potrebe po njem in ga vržejo v vodo. V začetku ga fant nosi s seboj, ker meni, da sugerira prestižnost, zatem postane seksualni simbol, nato sredstvo tekmovanja dveh moških in simbol (metanje nožev), samo orožje ne. V *Povečavi* (*Blow Up*, 1966) Michelangela Antonionija se fotografija ne povečuje do te mere, da bi dobila dokazilno moč, ampak prav nasprotno: ostane neprepoznavna in ne izpolni žanrskega pričakovanja, postane le izraz neke misli: svet je nespoznaven.

Tudi metafora lahko ima pomembno vlogo v modernem filmu, a ne v detajlih, ampak kot načelo, ki organizira celotni film, tako na primer v filmu Marca Ferrerija *Velika požrtija* (*La Grande Abbuffata*, 1973): podrobno izdelane slike hranjenja-pitja-presnavljanja se združijo v veliko sliko – potrošniška družba pohrusta samo sebe, se utopi v nakopičeno preobilje. Tudi v filmu slovenskega režiserja Olma Omerzuja *Družinski film* (2015) je metafora pomembna retorična figura, ki je hkrati poetična, a tudi fizična, in taka figura je pes. Po eni strani obstaja fizično, bori se za svoje preživetje in v tem ni nič poetičnega, po drugi strani pa pes deluje tudi kot močna metafora za to, kar mora prestati družina, da lahko ostane skupaj.

3.9 Morje in otok kot filmski topos

Velika temeljna metafora evropske kulture je morje, plovba. V Čuhrajevem filmu *Enainštirideset* (*Сорок первый*, 1956) si zaljubljeni par med državljansko vojno zgradi svoj posebni svet na nekem otoku. Ko zunanji svet vendarle poseže v njuno življenje – ladja na obzorju –, poskuša moški zapustiti otok in je konec idile, ženska ga ustrelji. Tudi v filmu *Nož v vodi* (1962) Romana Polanskega je prizorišče konflikta dveh moških in ene ženske morje, jadrnica (na morju). Začetek in konec filma (okvir) se odvijata v avtu, zaprta situacija komorne drame pa na ladji. V teh dveh filmih ladja ne postane metafora, ampak samo ustvari položaj začasne izključenosti iz sveta, možnost zgoščene dramatičnosti. V filmu korejskega režiserja Ki Duk Kima *Lok* (*The Bow/Hwal*, 2005) moški za svoje dekle deset let gradi zaprti svet na ladji, ki se sesuje, ko se pojavi mlajši moški in s tem zunanji svet. Metaforičnost v filmu okrepi loku podobno glasbilo in prisotnost stalne melodije ter večkratna ponovitev nekaterih drugih motivov. V Fellinijevem filmu *In ladja plove* (*E la nave la*, 1983) zaprti svet ladje postane metafora Evrope, ki drvi v prvo svetovno vojno. V filmu japonskega režiserja

Kaneta Shinda *Goli otok* (*The Naked Island*, 1960) se življenje zakoncev, njun boj z neusmiljeno naravo, vseskozi odvija na nekem otoku in na koncu filma ju tja dokončno zapre veliki total, posplošujoč misel o osamljenosti, izoliranosti in brezupnosti. V predstavljenih primerih postane otok kot prizorišče zaprte situacije metafora za človekov obstoj.

4 Sklep

Analiza izbranih filmov je potrdila predpostavko, da metafore in metonimije niso značilne samo za verbalni jezik, ampak so lahko tudi slikovne, vizualne, akustične ali plastične in multimodalne, kar je v skladu s kognitivno ali konceptualno teorijo metafore in metonimije. Če naše izkušnje in mišljenje bistveno zaznamujejo metaforični in metonimični koncepti, potem je očitno, da tudi film vsebuje metaforične in metonimične strukture. Vizualni filmski kod, ki je pogosto v ospredju raziskav filmske metafore in metonimije, nima besedi analognih enot, prav tako nima (v ožjem smislu razumljene) gramatike ali slovarja. Filmska slika referira na vsakokratne individualne realnosti, s katerimi je v določenem odnosu podobnosti ali bližine. Skupno pojavljanje znakov vizualnega in avditivnega koda omogoča ustvarjanje raznovrstnih filmskih retoričnih figur, v našem primeru metafor in metonimij. Kljub močnemu učinkovanju realnosti je orientacija metaforične in metonimične projekcije v filmu na splošno prepoznavna. Tako kot v jezikovnem znaku se tudi v filmskem znaku prepletajo denotativni in konotativni pomeni. Konotativni pomeni so v filmu upodobljeni z vizualnimi in avditivnimi retoričnimi figurami. Metaforični in metonimični pomen se oblikuje iz soočanja dveh podob. Pri tem je v vizualni metafori lahko prisoten le vir ali cilj konceptualnega področja (npr. v sodobnejših filmih), lahko sta v njej vir in cilj hkrati prisotna in pripovedno povezana (diegetična montaža, ki je redkejša), lahko pa sta prisotna vir in cilj, a v pripovednem nizu nista povezana (nediegetična montaža, značilna za klasični nemi film, npr. pri Eisensteinu in Chaplinu, a tudi za zvočni film). Pri vizualni metonimiji je iz konceptualnega področja prisoten le del nekega predmeta v sliki: asociiran del priključuje neko idejo (npr. škornji in bajoneti v *Križarki Potemkin*), asociirana predstava pa predstavi nek predmet, ki je diegetično povezan s filmsko naracijo (npr. ledolom pri Pudovkinu). Če na koncu skušamo odgovoriti še na vprašanje, kaj je specifika filmske metaforike oz. kje so njene meje, moramo izpostaviti razliko med sintagmatičnimi in paradigmatičnimi filmskimi metaforami (Metz 1977: 227–228). Sintagmatične filmske metafore so tiste, ki nastanejo s soočenjem dveh analognih podob s pomočjo montaže in štejejo za prototipične oz. za filmske metafore par excellence. Paradigmatična filmska metafora pa sooči dva elementa, od katerih je eden prisoten/viden, drugi pa ne oz. ne v enaki meri. Povezava dveh semantičnih polj v tem primeru izhaja iz kontradeterminacije (vidnega) elementa v nekem določenem kontekstu, kar ta tip filmske metafore približa verbalni metafori (in

ga hkrati naredi manj »filmskega«). V tem kontekstu je zanimiva tudi definicija Noëla Carrola (1996: 212–213), ki kot centralni kriterij za določanje filmske metafore imenuje napetost med prostorsko identiteto (angl. *homospatality*) in fizično nezdružljivostjo (angl. *physical noncompossibility*)⁷ in s tem izpostavi še en aspekt, po katerem se filmska metafora razlikuje od verbalne.

V ospredju obravnave so bili metaforični in metonimični procesi na ravni vizualnega koda, ki pa seveda niso edine oblike filmske retorike. Namesto zaključka se nam ponuja naslednji navedek: »*Film ne pripoveduje zgodbe, ker je jezik, temveč je film postal jezik, ker lahko pripoveduje tako sofisticirane zgodbe*« (Metz 1974: 47).

LITERATURA

- Rudolf ARNHEIM, 1932/2000: *Film kot umetnost*. Ljubljana: NUK.
- Béla BALÁZS, 1938/1986: *Filmska kultura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Roland BARTHES, 1964/1990: Rhetorik des Bildes. *Kritische Essays III. Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Roland Barthes. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 28–46.
- David BORDWELL, Kristin THOMPSON, 2001: *Zgodovina filma I*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Noel CARROLL, 1996: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- N. Roy CLIFTON, 1983: *The Figure in Film*. London/Toronto: Associated University Presses.
- Gilles DELEUZE, 1989/1991: *Podoba-gibanje*. Ljubljana: Založba Škuc.
- Umberto ECO, 1968/1972: *Einführung in die Semiotik*. München: Wilhelm Fink.
- Sergei Michailowitsch EISENSTEIN, 1929/1975: Dramaturgie der Filmform. *Sergej Eisenstein. Schriften, Bd. 3/Oktobre*. Ur. Hans Joachim Schegel. München: Carl Hanser Verlag.
- Boris M. EICHENBAUM, 1927/2003: Probleme der Filmstilistik. *Texte zur Theorie des Films*. Ur. Franz-Josef Albermeier. Stuttgart: Reclam. 97–137.
- Werner FAULSTICH, 2013: *Grundkurs Filmanalyse*. München: Utb.
- Jacques GERSTENKORN, 1995: *La Métaphore au cinéma. Les figures d'analogie dans les films de fiction*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Louis GOOSSENS, 1995: Metaphonymy: The interaction of metaphor and metonymy in expressions for linguistic action. *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*. Ur. Rene Driven, Ralf Pörings. Berlin, New York: Mouton de Gruyter. 349–377.

⁷ »[...] a film metaphor is a visual image in which physically noncompossible elements co-habitate a homospatially unified figure which, in turn, encourages viewers to explore mappings between the relevant constituent elements and/or the categories or concepts to which the constituent elements allude«. (Carroll 1996: 216–217)

- Stuart HALL, 2003: *The Work of Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Ur. Stuart Hall. London: Sage. 13–75.
- Roman JAKOBSON, 1954/1989: Dva vidika jezika in dve vrsti afazičnih motenj. *Lingvistični in drugi spisi*. Ljubljana: ŠKUC. 98–101.
- –, 2003: The Metaphoric and Metonymic Poles. *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*. Ur. Rene Driven, Ralf Pörings. Berlin, New York: Mouton de Gruyter. 41–47.
- Jovan JOVANOVIĆ, 2008: *Uvod v filmsko mišljenje*. Ljubljana: Založba UMco.
- Gesche, JOOST, 2008: *Bild – Sprache. Die audio-visuelle Rhetorik des Films*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Klaus KANZOG, 2001: *Grundkurs Filmrhetorik*. München: Diskurs-Film-Verlag.
- Bojan KAVČIČ, Zdenko VRDLOVEC, 1999: *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.
- Brian MACFARLANE, 1996: *Novel To film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- David MCQUEEN, 1998: *Television: A Media Student's Guide*. London: Arnold.
- Marcel MARTIN, 1955/1963: *Filmski jezik*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Christian METZ, 1964/1972: Das Kino: Langue oder Langage. *Semiologie des Films*. München: Fink. 51–129
- –, 1971/1973: *Sprache und Film*. Frankfurt am Main: Athenäum-Verlag.
- –, 1972: *Semiologie des Films*. München: Fink.
- –, 1974: *Film Language. A Semiotic of the Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.
- –, 1975: *Jezik i kinematografski medijum*. Beograd: Institut za film.
- –, 1977/1987: Imaginarni označevalec. *Lekcija teme: zbornik filmske teorije*. Ur. Zdenko Vrdlovec. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- –, 1981: Metaphor/Metonymy, or the Imaginary Referent. *Camera Obscura. Feminism, Culture and Media Studies* 3–1/7, 42–65.
- Jean MITRY, 1963/1967: *Estetika i psihologija filma*. [*The Aesthetics and Psychology of the Cinema*]. Beograd: Institut za film.
- James MONACO, 1977/1995: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*. Hamburg: Rowohlt.
- Ansgar THIELE, 2006: Schuss und Gegenschuss ist Krieg – Teil I: Überlegungen zu metaphorischen Prozessen im Film. *Metaphorik.de* 10, 133–160.
- Zdenko VRDLOVEC, 1999: *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.
- Trevor WHITTOCK, 1990: *Metaphor and Film*. New York: Cambridge University Press.

THE LANGUAGE OF IMAGES – METAPHOR AND METONYMY IN FILM

The topic of this paper is the connection between verbal and visual rhetorical figures, and more specifically metaphors and metonymies. These rhetorical figures are common not only in language, but may also be visual, acoustic, or even haptic. Through the analysis of selected films, we show that visual metaphors and metonymies are rather pervasive in film, a finding which corresponds with the cognitive and conceptual metaphor theory. If our experiences are substantially characterised by metaphorical and metonymical concepts, then it is only logical to assume that films also contain metaphorical and metonymical structures. Most studies of filmic metaphor and metonymy focus on the visual filmic code, which has neither units analogous to words, a grammatical system nor a vocabulary/dictionary in the strict sense of the word. The film image refers to the respective individual reality and forms a relation of similarity or contiguity to it. Audio-visual synchrony accounts for the creation of various visual rhetorical figures, in our case metaphors and metonymies. Despite the strong influence of reality, the orientation of metaphorical and metonymical projection in film is clearly recognisable. Visual signs, much like linguistic signs, also display an interweaving of denotative and connotative meanings. In film, connotative meaning is represented with (audio-)visual rhetorical figures. Metaphorical and metonymical meaning forms through the confrontation of two images. In the case of visual metaphor, we have the following options: either the source or the target domain is present in the image (e.g. in modern films), the source and target are both present and narratively connected in the image (diegetic editing, which is rarer), or both source and target are present, but are not narratively connected (non-diegetic editing, typical of classic silent films, e.g. Eisenstein's and Chaplin's, but can also be found in sound films). In visual metonymies, only one part or element of the conceptual domain is present in the image: the associated part evokes an idea (e.g. the boots and bayonets in *Battleship Potemkin*), the associated idea is represented in an object that is diegetically connected to the film's narration (like Pudovkin's icebreaker scene in *Mother*). Visual metaphors and metonymies tend to also merge together – an image can be simultaneously metaphorical and metonymical. Regarding the question of how and whether visual (cinematographic) metaphors differ from linguistic metaphors, our position is that they most certainly do. According to Metz (1977: 227–228) the prototypical cinematographic metaphor is syntagmatic – this subtype is the result of the confrontation of two analogue images through editing. The paradigmatic visual metaphor on the other hand connects two semantic fields through contextual counter-determination of an element – this subtype is more similar to linguistic metaphors and hence less 'cinematic' (or less specifically visual). Also interesting in this context is the definition put forward by Noël Carroll (1996: 212–213), whose main criterion for determining cinematographic metaphors is the tension between homospatiality and (physical non-compossibility),⁸ which also represents a significant difference between cinematographic and linguistic metaphors.

Metaphorical and metonymical processes on the level of visual code are of course not the only forms of visual rhetoric, yet they do seem to be the most frequent and dominant ones. In lieu of a conclusion, we offer the following quote: 'It is not because cinema is language that it is able to tell such fine stories, but rather it has become language because it has told such fine stories.' (Metz 1974: 47)

⁸ '[...] a film metaphor is a visual image in which physically non-compossible elements cohabitate a homospatially unified figure which, in turn, encourages viewers to explore mappings between the relevant constituent elements and/or the categories or concepts to which the constituent elements allude.' (Carroll 1996: 216–217)