

Konceptualna metafora u tekstovima popularne glazbe

Geto, Ana

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:605991>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-10**



Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

FILOZOFSKI FAKULTET

Jednopredmetni diplomski studij hrvatskog jezika i književnosti

Ana Geto

KONCEPTUALNA METAFORA U TEKSTOVIMA

POPULARNE GLAZBE

Diplomski rad

Mentor: prof. dr. sc. Goran Faletar

Osijek, 2023.

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU FILOZOFSKI

FAKULTET

Katedra za hrvatski jezik i jezikoslovlje

Jednopedmetni diplomski studij hrvatskog jezika i književnosti

Ana Geto

KONCEPTUALNA METAFORA U TEKSTOVIMA

POPULARNE GLAZBE

Diplomski rad

Znanstveno područje: humanističke znanosti, polje: filologija, grana: lingvistika

Mentor: prof. dr. sc. Goran Faletar

Osijek, 2023.

Prilog: Izjava o akademskoj čestitosti i o suglasnosti za javno objavljivanje

Obveza je studenta da donju Izjavu vlastoručno potpiše i umetne kao treću stranicu završnoga, odnosno diplomskog rada.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napisao/napisala te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s navođenjem izvora odakle su preneseni.

Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasan/suglasna da Filozofski fakultet u Osijeku trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta u Osijeku, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, 14.4.2023.

ANAGETO 0122225712

Ime i prezime studenta, JMBAG

SAŽETAK

U radu se iz teorijsko-metodološke perspektive kognitivne lingvistike analiziraju najčešće konceptualne metafore čiji se konvencionalizirani ostvaraji mogu prepoznati u suvremenim tekstovima domaće popularne glazbe. Neki od tih tekstova pripadaju domeni alternativnoga glazbenoga stvaralaštva, a drugi njegovoj “srednjoj struji”, pa se u središnjem dijelu rada pokušavaju detektirati razlike i sličnosti između tih dviju stvaralačkih domena kada je u pitanju njihovo tretiranje metaforičnosti u okviru pjesničkoga iskaza. Provedene analize utemeljene su na odmaku od tradicionalnoga shvaćanja metafore u pjesničkim tekstovima kao realizacije autorskoga stilističkoga potencijala ili pjesničkoga ukrasa, pa se naglasak u analizi stavlja na njihovu psihološku i fizičku, odnosno univerzalnu iskustvenu i kulturnu utemeljenost, koja i omogućuje njihovu konvencionalnost i razumijevanje u pjesničkim tekstovima.

Ključne riječi: konceptualna metafora, konceptualna metonimija, popularna glazba, alternativna glazba, glazba “srednje struje”

Sadržaj

1. UVOD	1
---------------	---

1.1. POJAM METAFORE.....	2
1.1.1. METAFORA U ANTICI.....	3
1.1.2. METAFORA U STRUKTURALIZMU.....	4
1.1.3. TEORIJA KONCEPTUALNE METAFORE	5
1.2. POPULARNA GLAZBA, GLAZBA SREDNJE STRUJE I ALTERNATIVNA GLAZBA	12
2. ANALIZA METAFORIČKIH IZRAZA U SUVREMENOJ POPULARNOJ GLAZBI	14
2.1. PRIVRŽENOST JE TOPLINA	14
2.2. NEPOSTOJANJE LJUBAVI JE HLADNOĆA	18
2.3. SRCE JE SPREMNIK ZA EMOCIJE / MISLI SU SPREMNIK ZA EMOCIJE / OSOBA JE SPREMNIK ZA EMOCIJE.....	21
2.4. PROŽIVLJAVANJE EMOCIJE JE GUBITAK KONTROLE	25
2.5. EMOCIONALNO STANJE JE VREMENSKA NEPRILIKA	28
2.6. PROBLEMI SU FIZIČKI TERET	30
2.7. ŽIVOT JE PUTOVANJE.....	32
2.8. LJUBAV JE PUTOVANJE.....	36
2.9. ŽIVOT JE KAZALIŠNA PREDSTAVA	41
2.10. DOBRO JE GORE / LOŠE JE DOLJE.....	44
3. ZAKLJUČAK	46
4. LITERATURA	48

1. UVOD

Metaforična narav jezičnih iskaza predmet je velikoga zanimanja u razmatranjima o prirodi jezika književnih djela u kulturi zapadnoga svijeta još od njihovih antičkih začetaka. No metafora je, dakako, pojava koja svojom širinom i prisutnošću u najrazličitijim jezicima svijeta, bez obzira na njihovu tipološku, genetsku i geografsku bliskost ili udaljenost, od samih početaka nadilazi granice književnoga stvaranja. Ona je, prije svega kao fenomen ljudske predodžbe, sveprisutna u svakodnevnome jeziku i načinu razmišljanja, odnosno poimanja svijeta. Kao nužno i nezaobilazno sredstvo svakodnevnoga komuniciranja o apstraktnim i konceptualno teže dostupnim pojavama ona je, uz metonimiju, vjerojatno najzastupljeniji “alat” u konstruiranju ljudske predodžbe o svijetu koji nas okružuje, a samim time i u formiranju stavova o njegovim pojavama. Kao takva, ona često određuje i ljudsko ponašanje, utječući u najširem smislu na formiranje svakodnevnih komunikacijskih i predodžbenih praksi u različitim ljudskim zajednicama, ujedno tako omogućujući njihovu jezičnu i kulturnu diferencijaciju. Stoga na samome početku ne bi bilo pretjerano reći da metaforičnost u svakodnevnoj komunikacijskoj praksi nesumnjivo predstavlja jednu od jezičnih univerzalija, bez obzira na sve razlike koje se na strukturnoj razini mogu uočiti među jezicima svijeta.

Metaforički izrazi mogu se razlikovati od jezika do jezika zbog različitih kulturoloških, povijesnih, društvenih i jezičnih čimbenika. Stabilnost kombinacije označitelja i označenog osigurava, naoko paradoksalno, upravo njezina arbitrarnost, o čemu govori još de Saussure u *Tečaju opće lingvistike*, pa već iz te činjenice proizlazi zaključak da svaki jezik uspostavlja sebi, odnosno vlastitoj komunikacijskoj zajednici i kulturi, svojstvenu sliku svijeta (Whorf (1979); usp. i izvrstan prikaz uz reviziju navedene ideje u Žic-Fuchs (1991)), a ta se činjenica na poseban način odražava upravo u metaforama pomoću kojih različite jezične zajednice komuniciraju o brojnim apstraktnim i predodžbeno teže dostupnim aspektima i fenomenima životne svakodnevice. Jezik nije nomenklatura, tj. nije pretisak stvarnosti, stoga svakom jeziku odgovara posebna organizacija podataka iz iskustva. Jelaska (2005: 128) kaže da je jezik “jedinstvena ljudska pojava, apstraktan sustav znakova koji poglavito služi za sporazumijevanje, iako ima i brojne druge uloge, poput poimanja svijeta, sredstva djelovanja, sredstva stvaranja, sredstva poistovjećivanja itd.”, dok Lakoff i Johnson u svojoj knjizi *Metaphors We Live By* (1980), između ostalog, tvrde da se komunikacija temelji na istim načinima razmišljanja i djelovanja koji su potrebni za razumijevanje i djelovanje u stvarnom

svijetu. Jezik je u tome smislu jedan od glavnih pokazatelja načina na koji funkcionira ljudska predodžba u uvjetima životne svakodnevice, a prema njihovu stavu cjelokupan konceptualni sustav čovjeka metaforički je u svojoj prirodi. U takvom stavu prisutno je uočljivo udaljšavanje od tradicionalnog pristupa proučavanju jezika i metafore, jer se ona do tada u pravilu promatrala kao stilska figura, odnosno retoričko sredstvo (usp. Čizmar, 2016). Upravo stoga Lakoff i Johnson (2015) [1980] posebno naglašavaju da je metafora prisutna u svakodnevnom životu, i to ne samo u jeziku nego i u načinu na koji razmišljamo i djelujemo. Slijedom svega navedenoga, u ovome se radu, u skladu s kognitivnolingvističkim postavkama, istražuje i analizira funkcija metaforičkih izraza u kontekstu njihova pojavljivanja u tekstovima popularne glazbe, uz naglašavanje sličnosti i razlika između načina funkcioniranja metaforičkih izraza u tekstovima glazbenih žanrova “srednje struje” i njihova funkcioniranja u tekstovima iz područja alternativnog glazbenog stvaralaštva.

1.1. POJAM METAFORE

U književnoteorijskoj praksi metafora¹ je, kao jedna od najpoznatijih stilskih figura, u pravilu promatrana kao jezična struktura kojoj je svojstveno kakvo nedoslovno, odnosno “preneseno” značenje. Milivoj Solar (2005: 75) napominje da mnogi teoretičari metaforu “opisuju kao skraćenu poredbu, tj. kao takvu poredbu u kojoj se ne kazuje što se sa čime poređuje nego se jedino iskazuje drugi način poređivanja”, dok Stanojević (2013) naglašava kako se pojam metafore stoga nerijetko povezuje upravo s pjesništvom. To nije neobično jer je sama metaforičnost jedna od važnih značajki poetske funkcije jezika. Autor tako kao primjer navodi Cesarićevu pjesmu *Povratak* u kojoj se jezični izraz “trak istine” analizira kao metafora jer se leksem “trak”, tj. “zraka”, obično pojavljuje u predodžbenoj domeni svjetlosti, bilo Sunčeve ili Mjesečeve, a najčešće je to slučaj upravo u književnim tekstovima. No Periša (2016: 72) napominje kako i u svakodnevnom razgovoru, u medijima, u političkom, športskom i javnom govoru sve vrvi metaforama, a kad se zagleda malo dublje, čak je i znanstveni jezik pun metafora i slika, dok Bagić (2012: 187) u tome kontekstu pojašnjava: “povezujući različita područja, metafora reorganizira naše viđenje svijeta, pokreće imaginaciju, obogaćuje percepciju, a iskazu priskrbuje neposrednost i slikovitost”. Metafora tako omogućuje da se

¹ Solar (2005) navodi izvor riječi “metafora (od grčkog *metá*, preko i *phérō*, nosim: odatle *metaphorá*, prijenos)”.
2

apstraktne ideje izraze na razumljiviji i slikovitiji način, pa Stanojević (2013: 8) dodaje kako nije pretjerano reći da je metaforičnost jedan od ključeva kojima se koristimo pri razumijevanju poezije, i to ne samo lokalno nego i globalno.

1.1.1. METAFORA U ANTICI

Filozofsko proučavanje složene prirode književnih tekstova razvija se u antičkoj tradiciji još od Platona (427. – 347. godine prije Krista), preko Aristotela (384. – 322. godine prije Krista), a upravo u tome kontekstu postavljaju se važna pitanja o odnosu filozofije i umjetnosti te njihove opće svrhe, a brojna od tih pitanja itekako su aktualna još i danas. Bagić (2012: 187) objašnjava kako se metafora već u kontekstu antičkoga proučavanja književnih tekstova “promatra kao najснаžнија i најчешћа figura, kao kralјica figura”. Aristotel ju je promatrao kao stilsku figuru, odnosno kao ukras strogo namijenjen poetici i retorici. “Moglo bi se sažeti da je zadatak tropa i stilskih figura – u tradicionalnom smislu – prije svega ukrašavanje jezika, bilo ono doslovno ili preneseno” (Babić, 2018: 18). Još u antici metafora je stoga bila prepoznata kao postupak davanja novog imena poznatim pojavama i obrnuto, što Bagić (2012: 157) pojašnjava navodeći sintagmu “noga stola”, koja je u komunikaciji toliko uobičajena da se u potpunosti previđa njezino metaforičko porijeklo. Metafora je prema Aristotelovu viđenju “prijenos naziva” s jednog predmeta na drugi, iz čega se može uočiti da već sam Aristotel uočava bitne odnose kojima je određen svaki metaforički iskaz. On usto navodi kako se taj “prijenos” odvija s roda na vrstu ili s vrste na rod ili putem analogije. Aristotelova definicija metafore jasno ukazuje na njezin odmak od značenjske doslovnosti. Metafora se u tome kontekstu prikazuje kao uočljivo odstupanje od izvornoga značenja jezičnoga izraza, no ona se ovdje još uvijek analizira isključivo kao retorički ukras u književnome stvaranju. Aristotel je veličao metaforu kao čin autorske kreacije, tvrdeći da se ona ne može naučiti od drugoga jer je to obilježje genijalnosti, a uspješno osmisliti metaforu znači pronaći sličnost, tj. uočiti analogiju među različitim pojavama. Brnčić (2013) u kontekstu analize metafore navodi da cjelokupnu klasičnu retoriku² obilježava nekoliko zajedničkih točaka: metafora je figura riječi, kojom se značenje riječi proširuje putem “iskrivljavanja” doslovnog značenja, a preduvjet njezina nastanka jest uočavanje sličnosti među inače međusobno neovisnim pojavama. Ta se sličnost u

² “Od Aristotela, Cicerona i Kvintilijana pa sve do retorike XIX. stoljeća” (Brnčić, 2013: 21).

metaforičkome iskazu očituje kroz supstituciju doslovnoga značenja kakve jezične jedinice njezinim novim, “prenesenim” značenjem.

1.1.2. METAFORA U STRUKTURALIZMU

Dok je u klasičnim antičkim promišljanjima metafora u pravilu promatrana kao manje ili više kompleksan ukras pjesničkoga teksta ili retoričkoga diskursa, lingvistički strukturalizam analizirao ju je s bitno drukčije točke gledišta, i to u opreci prema metonimiji. U ovim okvirima metafora je promatrana kao sredstvo oblikovanja i prenošenja značenja koje je po svojoj strukturi izravno povezano s načinom na koji se u strukturalističkoj tradiciji općenito uspostavljaju i analiziraju odnosi među jedinicama u jeziku. Govoreći o strukturnim razlikama koje se mogu uočiti u opreci metafora/metonimija, Jakobson (1966) na tragu de Saussureova (1916) razlikovanja “sintagmatskih i paradigmatskih odnosa” metonimiju, koja je utemeljena na značenjskoj susljednosti, povezuje s prvim, a metaforu, koja je utemeljena na značenjskoj sličnosti, s drugim tipom odnosa. Takvo povezivanje dvaju tipova prenošenja značenja s dvama temeljnim tipovima odnosa među jezičnim jedinicama, nadalje, biva razrađeno u kontekstu Jakobsonova bavljenja jezičnom afazijom, gdje se analizira i utvrđuje podudarnost dvaju osnovnih afatičkih poremećaja s metaforičkim i metonimijskim tipom značenjske supstitucije, prateći upravo odnose sličnosti i susljednosti među jezičnim jedinicama. Metafora je i za Jakobsona jezično sredstvo kojim se značenje jedne riječi zamjenjuje značenjem druge upravo na temelju njihove sličnosti, a upravo je u odnosu sličnosti dodirna točka metafore i poremećaja dekodiranja jer će se, kako drži Jakobson, kod gubljenja sposobnosti izabiranja i zamjenjivanja postupno narušavati metajezične operacije i izbljedit će relacije sličnosti na kojima su utemeljene metafore. Stoga će same metafore uslijed zahvaćenosti ovom vrstom afazije govorniku postupno postajati nerazumljive i “tuđe”. Pored navedenoga tipa afazije, koji se pojašnjava u kontekstu podudarnosti s metaforom, postoji i onaj koji je karakteriziran poremećajem sintagmatskih odnosa susljednosti, slaganja i kombiniranja, pa se stoga dovodi u vezu s metonimijom budući da uslijed zahvaćenosti njime postupno biva narušen odnos bliskosti među jedinicama (odnos između dijela i matične cjeline, uzroka i posljedice, mjesta i događaja i sl.).

Također, metafora i metonimija za Jakobsona predstavljaju i dvije temeljne figure na kojima je utemeljeno razlikovanje lirskoga od epskoga pjesništva. Budući da je lirskom pjesništvu u

temelju sličnost, a metafora je “sažeta” usporedba koja počiva upravo na sličnosti, lirsko pjesništvo povezuje se s metaforom. Nasuprot tomu, epsko pjesništvo temelji se na međusobnoj bliskosti i susljednosti dijelova i matičnih cjelina, uzroka i posljedica, mjesta, vremena i događaja, pa je stoga u njegove temelje ugrađen upravo metonimijski odnos. Također, u strukturalizmu ujedno dolazi do jačega naglašavanja opće funkcije i važnosti metafore u svakodnevnom jeziku i kulturi, a taj će njezin aspekt biti do kraja razrađen u okvirima kognitivnolingvističkoga pristupa.

Stanojević (2011: 29) pritom navodi da je specifičnost strukturalizma u naglašavanju uvjetovanosti metafore i metonimije općenitom sustavnošću jezičnih odnosa, a ne sustavnošću načina spoznaje kao u kognitivnoj lingvistici, dok Čizmar (2016) ipak napominje kako je potrebno posebno naglasiti značaj Romana Jakobsona jer je on bio prvi autor koji je podjednaku važnost pridavao metafori i metonimiji.

U kognitivnoj lingvistici metafora pak prestaje biti stilska figura i sredstvo izražavanja te postaje način mišljenja. Raffaelli (2015: 173) u tome smislu napominje sljedeće: “metafora je utkana u način ljudskog izražavanja i jedna je od kreativnih snaga jezika”. U tome smislu kognitivna lingvistika prepoznaje ukorijenjenost metafore u samom načinu mišljenja i poimanja svijeta, te ona u tome kontekstu postaje alat kojim se služimo da bismo razumjeli svijet oko nas.

1.1.3. TEORIJA KONCEPTUALNE METAFORE

Metafora ulazi u područje kognitivne lingvistike i teorije konceptualne metafore. Metafora nije samo sredstvo pjesničkoga izraza, ona je svakodnevna pojava i jedan od osnovnih “alata” formiranja ljudske predodžbe o izvanjezičnoj stvarnosti. Kao takva, ona je toliko uvriježeno i sveprisutno komunikacijsko sredstvo da ju u pravilu i ne primjećujemo u svome svakodnevnom govoru. Stoga kognitivna lingvistika, u čijim je okvirima teorija konceptualne metafore nastala kao jedan od ključnih teorijskih modela, metaforu promatra kao dio konceptualnog sustava čovjeka.

1.1.3.1. NASTANAK TEORIJE

“Kognitivna je teorija oblikovana osamdesetih godina 20. st. Glavne su joj postavke da se čovjekovi misaoni procesi i spoznajni koncepti temelje na metafori, te da metafore određuju mrežu odnosa između našeg osobnog iskustva svijeta i naše kulturalne percepcije” (Bagić, 2012: 193). Osamdesetih godina prošloga stoljeća u kognitivnolingvističkim okvirima dolazi do zaokreta u proučavanju metafore, i to nakon izlaska knjige Georgea Lakoffa i Marka Johnsona *Metaphors We Live By*³ (1980). Metafora se prestaje proučavati kao činjenica pjesničkog jezika ili kao činjenica autorske poetike te postaje činjenica svakodnevnog govora, koja je u komunikaciji toliko ukorijenjena da je najčešće neprimjetna. Lakoff i Johnson (2015: 3) [1980] navode kako je metafora za većinu ljudi “sredstvo pjesničke mašte i kičena jezika – pitanje neobičnog, a ne običnog jezika”. Metafora se u tome smislu obično smatra značajkom jezika, a ne značajkom djelovanja ili misli. Kao takva, ona je izražajno sredstvo koje se može pronaći u tekstovima pjesnika i pisaca koji na stilski poseban način opisuju pojave u izvanjezičnoj stvarnosti. No da je metafora sveprisutna činjenica u jezičnoj komunikaciji, napominje i Ida Raffaelli (2015: 171), koja kaže da se njome primatelja može usmjeriti “na određene odnose među riječima i njihovim značenjima“ i time utjecati na samu prirodu, odnosno vrstu predodžbe. “Metafora kao figura riječi razmjerno je lako prepoznatljiva jer povezuje dva pojma koja u izvanjezičnom svijetu nemaju dodirnih točaka” (Raffaelli, 2015: 170). No u svakodnevnoj komunikaciji teže je uočiti da je ta vrsta figurativnog izražavanja, koju smo naviknuli smještati u pjesničke tekstove, svakodnevna značajka čovjekova načina razmišljanja. “Naš prosječan konceptualni sustav, na temelju kojega i mislimo i djelujemo, u svojim temeljima metaforične je naravi” (Lakoff, Johnson, 2015: 3) [1980]. Metaforički koncepti neprimjetno upravljaju čovjekovim funkcioniranjem, pa i samim načinom mišljenja. Snalaženje u društvu, okolini i svijetu, kao i odnos prema pojavama u izvanjezičnoj stvarnosti, utemeljeni su u velikoj mjeri upravo na predodžbama metaforične naravi. “Našu konceptualizaciju svijeta prožimaju konceptualne metafore” (Šarić, 2019: 232). No ljudi u svojoj svakodnevnoj komunikaciji postupaju automatski, pa stoga ne razmišljaju i nisu uistinu svjesni figurativne prirode svoga konceptualnog sustava. Komunikacija se temelji na istom

³ U ovom radu koristit ćemo se hrvatskim prijevodom spomenute knjige, koja je izvorno objavljena 1980. godine. Njezin naslov u prijevodu glasi *Metafore koje život znače*, a hrvatski prijevod objavljen je 2015. godine. Svi navodi iz te knjige preuzimat će se iz hrvatskoga prijevoda.

“konceptualnom sustavu koji rabimo kad razmišljamo i djelujemo” (Lakoff, Johnson, 2015: 4) [1980], pa je jezik u tome smislu odraz toga sustava. Prema Periši (2016) konceptualna metafora predstavlja nadogradnju tradicionalnog poimanja metafore u čijoj je osnovi razumijevanje kakva nepoznatoga ili manje poznatoga područja ljudskog iskustva pomoću drugoga, koje je bolje poznato i konkretno, tj. perceptivno i iskustveno lakše dostupno. Kako se odnos prema metafori s vremenom mijenjao, razvojem kognitivne lingvistike “metafora je postala karakteristika ljudskog procesa mišljenja koja olakšava točnije izražavanje i komuniciranje” (Mičunović, 2012: 11). Kognitivna lingvistika i kognitivna psihologija fokusiraju se na način na koji ljudi razumijevaju i koriste konceptualne metafore, dok sociolingvistika i kritička analiza diskursa istražuju način na koji se konceptualne metafore koriste u društvenim i političkim kontekstima djelujući kao sredstvo izgradnje diskursa. Tomić (2023: 7) naglašava da je metafora “rezultat postojanja dviju različitih značenjskih sfera, semantičke napetosti značenja te integracije novonastalog značenja temeljem sličnosti i djelomične podudarnosti u novo i prošireno značenje”. Konceptualna metafora jedan je od spoznajnih alata čije se funkcioniranje odražava na jezičnu uporabu te je ona primarno instrument mišljenja i kategoriziranja svijeta, pa konkretne metaforičke iskaze posljedično pronalazimo i u samom jeziku gdje se očituje metaforička struktura mišljenja (Hajdarević, Periša, 2015). Na polju istraživanja konceptualne metafore u različitim tipovima diskursa u hrvatskome jeziku velik je broj radova posvećen metafori i uvjeravanju u političkom diskursu (usp. Babić 2018), metafori i konceptualizaciji prostora, vremena i stanja (usp. Mičunović 2012), metafori i konceptualnoj pozadini interpretacije frazeoloških jedinica (usp. Kružić 2013) te ulozi konceptualne metafore u sagledavanju razlika i sličnosti među kulturama (usp. Čizmar 2016).⁴

1.1.3.2. TEMELJNI POJMOVI TEORIJE KONCEPTUALNE METAFORE

Lakoff i Johnson uviđaju da su mnogi apstraktni pojmovi u velikoj mjeri ili u potpunosti shvaćeni posredstvom konceptualne metafore (ljubav, život, smrt). “Konceptualnu metaforu najlakše je definirati kao kognitivni mehanizam pomoću kojeg se teško dostupni (apstraktni) entiteti konceptualiziraju preko lakše dostupnih (konkretnih) entiteta” (Kružić; Lovrić; Maksimović, 2010: 27). Tako npr. konceptualna metafora ŽIVOT JE PUTOVANJE uključuje

⁴ Za opširniju raspravu o kompleksnom odnosu konceptualne metafore i kulture vidi Kövecses (2005).

izvornu domenu putovanja, koja je iskustveno i perceptivno dostupnija te je stoga pogodna kao konceptualna podloga za oblikovanje apstraktnijih predodžbi, te **ciljnu domenu** života.

“Domena je dakle širi interpretacijski kontekst koji se aktivira prilikom konceptualizacije određenog pojma, a taj kontekst ovisi pak o najšire shvaćenom individualnom iskustvu i znanju o svijetu” (Kružić; Lovrić; Maksimović, 2010: 18). Belaj (2013) navodi kako postoji šire područje znanja koja se aktivira u ljudskoj svijesti prilikom tumačenja značenja pojma, pri čemu se vrlo često to tumačenje razlikuje od govornika do govornika.⁵ Šarić (2019: 235) objašnjava kako su izvorne domene u konceptualnim metaforama one konkretne dok su ciljne domene apstraktne, pa tako izvorna domena uvjetuje “konceptualizaciju i razumijevanje ciljne domene”. Prema Hajdarević i Periša (2015: 296) “ciljna domena i izvorna domena stoje u asimetričnom odnosu, a ujedno njihov odnos ima ograničenja jer metafora nije veza bilo čega s bilo čime”. Ograničenja koja se navode predstavljaju vezu između dvije domene koje nisu u potpunosti identične nego se koriste preslikavanjem elemenata kako bi koncept bio objašnjen na drugačiji način. “Važno je istaknuti da izvorna domena pomaže pobliže označiti ciljnu, ali ne i obrnuto, jer proces preslikavanja kod metafore nikada ne teče od ciljne prema izvornoj domeni” (Kružić; Lovrić; Maksimović, 2010: 18). Uz metaforu, metonimija je vrsta prenesenog značenja koja je česta u teoriji konceptualne metafore. Metonimija se, kao i metafora, temelji na zamjeni jednog pojma drugim koji je povezan s izvornim pojmom, ali nije dio istog entiteta. “Metonimija je kognitivni mehanizam pomoću kojega se koncepti povezuju ne samo zbog sličnosti nego i zbog kontinuiteta, tj. međusobnoga preklapanja izvorne i ciljne domene. Za razliku od konceptualne metafore, kod koje se preslikavanje nužno odvija između dviju različitih kognitivnih domena, konceptualna metonimija uključuje samo jednu kognitivnu domenu koja se sastoji od dvaju dijelova – aktivne zone (engl. active zone) i pokretača (engl. vehicle)” (Kružić; Lovrić; Maksimović, 2010: 30). U primjeru “ruke su mi pune posla”; pokretač je ruka koja se koristi kao dio tijela za obavljanje radnje. Aktivna zona je posao, koji je povezan s rukom kao sredstvom za obavljanje posla. “Aktivna zona jest onaj dio domene koji se aktivira pri konceptualizaciji nekog pojma koji može imati više značenja i biti protumačen na više načina” (Kružić; Lovrić; Maksimović, 2010: 30).

Ovisno o načinu nastanka, odnosno vrsti metaforički povezanih domena i složenosti samih metaforičkih odnosa, Lakoff i Johnson (2015) razlikuju **strukturne, ontološke i orijentacijske metafore**. Strukturna metafora jest vrsta metafore koja nastaje prenošenjem složene

⁵ Za opširniju raspravu o nastanku pojma *domene* i njegovu definiranju u okvirima kognitivne lingvistike usp. Langacker (1987), Taylor (2002) i Belaj i Tanacković Faletar (2014).

predodžbene strukture jednog konkretnog i konceptualno dostupnijeg pojma na drugi, apstraktniji i konceptualno nedostupniji pojam. Autori (*ibid.*: 7) pritom naglašavaju kako su ovakvi “metaforički koncepti sustavni, a jezik kojim se služimo kada govorimo o određenom aspektu koncepta također je sustavan”. Strukturne metafore bogatije su detaljima, tj. odlikuje ih veći broj metaforičkih poveznica koje nastaju preslikavanjem pojedinačnih elemenata izvorne domene na odgovarajuće elemente ciljne domene, te su stoga i predodžbeno zahtjevnije od orijentacijskih i ontoloških metafora. Primjeri je strukturne konceptualne metafore VRIJEME JE OBJEKT KOJI SE KREĆE, pa se tako navedena konceptualna metafora može analizirati u različitim **konvencionalnim metaforičkim izrazima** kao što su “vrijeme leti”, “usporiti vrijeme”, “zaustaviti vrijeme” ili “kao da je vrijeme stalo”. Isto tako, strukturna konceptualna metafora RASPRAVA JE RAT uvelike određuje način na koji komuniciramo o događajima koji uključuju aktivnosti raspravljanja s pripadajućim iznošenjem argumenata i protuargumenata, pa se tako predodžba same rasprave u ciljnoj domeni oblikuje u skladu s određenim postupcima i obrascima odvijanja ratnoga sukoba, koji u ovome slučaju predstavlja izvornu domenu. U konvencionalnim metaforičkim izrazima utemeljenim na toj konceptualnoj metafori pojavljuju se stoga primjeri kao što su “napasti nečije stajalište”, “neobranjive teze” i sl.; u raspravi može biti primijenjena određena “taktika napada na suparničke argumente”, koja se može temeljiti i na kakvom “neočekivanom, alternativnom pravcu napada” te rezultirati “postupnim napredovanjem”, “brzom pobjedom u raspravi” itd. “Metaforički jezični izrazi upućuju na konceptualnu metaforu. Ako se navedeni izrazi razmjerno često rabe, riječ je o konvencionaliziranim metaforičkim jezičnim izrazima” (Stanojević, 2009: 363).

Uz slučajeve u kojima se jedan konkretan koncept metaforički ustrojava pomoću drugoga, postoje i metaforički primjeri u kojima “jedan koncept ne ustrojava drugi, nego organizira čitav sustav koncepata i njihov međuodnos” (Lakoff, Johnson, 2015: 14) [1980]. Takvi su primjeri orijentacijskih metafora, koje “proizlaze iz temeljnih prostornih, odnosno orijentacijskih odnosa” (Kružić; Lovrić; Maksimović, 2010: 28). Neki su od najčešće zastupljenih aspekata takva orijentacijskog metaforičkog poimanja i prostorni odnosi gore/dolje, naprijed/nazad, iznad/ispod, središnje/rubno itd. Orijetacijske metafore utemeljene su na našem fizičkom i iskustvu, a među njima su vrlo česti primjeri konvencionalnih metaforičkih izraza utemeljenih na konceptualnim metaforama DOBRO JE GORE/SPRIJEDA i LOŠE JE DOLJE/STRAGA (npr. izrazi “vrh vrhova” ili “dno dna” u kontekstu donošenja vrijednosnoga suda te izrazi “napredak u karijeri” ili “nazadovanje u poslovnom uspjehu” itd.). Dakako, i ova podskupina konceptualnih

metafora odlikuje se naglašenom unutarnjom sustavnošću, utemeljenom na univerzalnom fizičkom iskustvu koje ih čini koherentnima.

Ontološke metafore omogućuju nam pak da apstraktne i konceptualno teže dostupne događaje, aktivnosti, osjećaje, ideje, misli i slično, koji predstavljaju ciljne metaforičke domene, “promatramo kao entitete i supstance”. Ontološke metafore toliko su intuitivne i prirodne, kažu Lakoff i Johnson, da se jednostavno shvaćaju kao “neposredni opisi mentalnih pojava” (2015: 27). Uz pomoć ontoloških metafora apstraktne predodžbe oblikuju se kao predmeti, tvari i spremnici (“ući u utakmicu”, “ispasti iz natjecanja”, “biti u čijim mislima”, “biti pun ljubavi” itd.), ali bez preciznijega specificiranja koje su konkretne vrste predmeta, spremnika ili tvari u pitanju (jer bi takvo specificiranje bilo svojstveno detaljnije razrađenim strukturnim metaforama). “Ontološke metafore apstraktnim ciljnim konceptima daju određeni ontološki status, one ontološki supstancijaliziraju bilo kakvo subjektivno iskustvo koje se opojmljuje u odnosu na objekte, spremnike ili tvari” (Mičunović, 2012: 25).

Dakako, samu konceptualnu metaforu u praksi je, za razliku od teorije, često vrlo teško razdvojiti od drugoga konvencionalnog mentalnog “alata” kojim se služimo u oblikovanju svojih predodžbi i svakodnevnoj komunikaciji o njima. Taj je alat **konceptualna metonimija**, koja u kognitivnoj lingvistici, uz konceptualnu metaforu, također predstavlja temeljni figurativni odnos čija je uspostava zaslužna za nastanak velikoga dijela naših konvencionalnih predodžbi.⁶ Zbog toga se u literaturi, pored naziva *teorija konceptualne metafore*, često može susresti i prošireni naziv *teorija konceptualne metafore i metonimije*, dok njihovo često prepletanje i nemogućnost jasnoga odvajanja u ljudskoj predodžbi i jezičnoj uporabi rezultiraju pojmom *metaftonimije*. Tri su temeljna podtipa metonimije koja razlikuje kognitivna lingvistika: **CJELINA ZA DIO**, **DIO ZA CJELINU** i **DIO ZA DIO**. Metonimijski podtip **CJELINA ZA DIO** omogućuje označavanje određenog dijela nekog entiteta tako što ga se imenuje u cijelosti, a primjer toga tipa metonimije bili bi “pobijediti Brazil u finalu prvenstva”, “prozivati Markov trg zbog loših rezultata obnove nakon potresa” ili “čitati Krležu”. S druge strane, metonimijski podtip koji se temelji na označavanju cjelovitoga entiteta na način da se imenuje neki njegov kognitivno istaknuti dio jest metonimijski podtip **DIO ZA CJELINU**, a primjeri su takva metonimijskoga odnosa “pojavljuju se nova lica”, “dva para očiju bolje vide”, “to su napravile vrijedne ruke radnika” i sl. Treći tip metonimijskoga odnosa, prema predodžbenom obrascu **DIO**

⁶ Uz već spomenutu knjigu Lakoffa i Johnsona (2015) [1980], opširnu teorijsku raspravu o konceptualnoj metonimiji vidi i u Brdar (2007).

ZA DIO, nastaje kada se unutar jedne matične kognitivne domene uspostavlja odnos između njezinih dvaju kognitivno podjednako istaknutih i međusobno zamjenjivih dijelova te se na taj način imenovanjem jednoga zapravo označava drugi (npr. “kupiti aspirin”, “potrošiti kalodont” ili “popiti jamnicu” u kontekstu metonimijskoga označavanja bilo koje druge postojeće tržišne marke iz domene analgetika, paste za zube ili mineralne vode). Kada je u pitanju odnos konceptualne metafore i konceptualne metonimije, važno je napomenuti kako temeljna razlika između njih leži u činjenici da se metaforički odnos uspostavlja povezivanjem dviju načelno neovisnih predodžbenih domena, dok se metonimijski odnos u cijelosti ostvaruje unutar jedne konceptualne domene, i to kroz interakciju između domene u cjelini i njezinih istaknutih dijelova. Također, poput metafore, i metonimija poznaje odnos između izvornoga i ciljnoga entiteta, a oni se u ovome kontekstu nazivaju **pokretačem** (engl. *trigger*, predodžbeni entitet koji se leksički imenuje) i **aktivnom zonom** (engl. *active zone*, predodžbeni entitet koji se aktivira u predodžbi interpretatora metonimijskoga izraza). Pritom se, kao što je uvedno već napomenuto, metaforički odnos temelji na načelu sličnosti, tj. na uočavanju analogije u nekom aspektu funkcioniranja izvorne i ciljne domene, dok se metonimijski odnos temelji na načelu susljednosti, tj. na predodžbenoj “blizini” pokretača i aktivne zone.

Konceptualna metafora jedna je od najvažnijih činjenica jezika i mišljenja jer omogućuje razumijevanje složenih pojmova i koncepata na temelju njihove sličnosti s konceptima koji su nam već dobro poznati, a kako se u ovome radu analiziraju odabrani primjeri metaforičkih izraza u tekstovima popularne glazbe, u sljedećem će poglavlju (1.2), prije same analize metaforičkih primjera u središnjem poglavlju rada (2. –2.10), najprije biti definirani pojmovi popularne glazbe, glazbe “srednje struje” i alternativne glazbe.

1.2. POPULARNA GLAZBA, GLAZBA SREDNJE STRUJE I ALTERNATIVNA GLAZBA

Pojam **glazbe srednje struje** odnosi se na glazbeno stvaralaštvo koja je poznato i popularno među većinom ljudi u određenoj kulturi te se stoga i može poistovjetiti s terminom **popularne glazbe** u njegovu najužem smislu.

“For some it simply means appealing to the people, whereas for others it means something much more grounded in or ‘of’ the people” (Shurek, 2001: 3).

Zlatko Gall (2011) “srednju struju” (engl. *mainstream*) definira kao glavnu struju ili dominantni glazbeni ukus u popularnoj glazbi koji karakterizira visoka kvaliteta izvedbe, aranžmana i produkcije nauštrb eksperimentiranja na razini glazbene forme ili sadržaja. Dakako, na formiranje “masovnoga”, tj. proširenoga glazbenoga ukusa utječu raznovrsni društveni parametri, od generacijskih, odnosno dobnih, preko spolnih ili svjetonazorskih, pa sve do obrazovnih i ekonomskih razlika među pripadnicima određene kulturne zajednice, pa se tako može govoriti o popularnoj glazbi za mušku, odnosno žensku publiku, glazbi za stariju ili mlađu publiku, glazbi za više ili manje obrazovanu publiku itd. Stoga je zapravo teško govoriti o jedinstvenoj “srednjoj struji” popularne glazbe koja bi određivala glazbeni ukus u njegovoj ukupnosti. Određeni glazbenici stvaranjem glazbe nastoje privući što brojniju publiku i tako ostvariti zaradu na glazbenom tržištu. Čak i kada je riječ o novoj pjesmi mainstream glazbenika, slušatelji će u njoj uživati jer im pruža osjećaj ugone i nečega što već znaju, odnosno nečega što su već čuli. Zlatko Gall (2011) glazbu srednje struje upravo stoga povezuje s terminom popularna glazba te navodi kako je to zbirni naziv za popularnu glazbenu ili umjetničku produkciju koja je okrenuta tržištu. Na kraju svako objavljivanje pop-pjesme rezultira većim tržišnim uspjehom nego objavljivanje alternativne glazbe, kojoj je svojstveno eksperimentiranje glazbenim formama ili sadržajima, odnosno preoblikovanje, poništavanje ili proširivanje formalnih, sadržajnih i stilskih granica u pojedinim žanrovima glazbenoga stvaranja. Tajna je

tržišnoga uspjeha pop-glazbe, dakako, u tome što se ona uglavnom koristi stvaralačkim obrascima već popularnih pjesama koje su doživjele prihvaćanje od strane većinske publike.

“When we speak of popular music we speak of music that is commercially oriented” (Burnett, 1996 navedeno prema Shuker, 2001: 6).

S druge strane, alternativna glazba⁷ često se stvara za slušatelje kojima glazbena aktivnost uopće nije, ili barem nije u prvome redu, povezana sa zabavom, već s propitivanjem mogućnosti i načina glazbenoga izražavanja. “Alternativni pristup određenom glazbenom žanru”, navodi Zlatko Gall (2011: 13), “zagovor je otklona od priznatog, službenog i već opće prihvaćenog stila nakon što je on iscrpio svoju kreativnu fazu”. Ne hrli prema načinu stvaranja s kojim će se publika moći povezati i identificirati kao u slučaju popularne glazbe, nego drži do uspostave i oblikovanja autentičnih i originalnih stvaralačkih načela čiji cilj nije (barem ne nužno) stjecanje široke popularnosti.

“Essentially, all popular music consists of a hybrid of musical traditions, styles, and influences, and is also an economic product which is invested with ideological significance by many of its consumers. At the heart of the majority of various forms of popular music is a fundamental tension between the essential creativity of the act of ‘making music’ and the commercial nature of the bulk of its production and dissemination” (Frith, 1983 navedeno prema Shuker, 2001:7).

“Pop makes no bones about being mainstream. It accepts and embraces the requirement to be instantly pleasing and to make a pretty picture of itself. Rock on the other hand, has liked to think it was somehow more profound, non-conformist, self-directed and intelligent” (Hill, 1986 navedeno prema Shuker, 2001: 8).

⁷ O terminu alternative detaljnije piše Zlatko Gall (2011) pod natuknicom *UNDERGROUND*, a u toj činjenici, interesantno, također možemo prepoznati učinak konceptualne metafore ZNANJE JE GLEDANJE.

Prema Gallu (2011) alternativni pristup naglašava kreativno i uzbudljivo eksperimentiranje umjesto jednostavnog ponavljanja usvojenih žanrovskih konvencija. Alternativna glazba, zaključuje Gall, stoga je uvijek istraživačka i najčešće nekomercijalna.

2. ANALIZA METAFORIČKIH IZRAZA U SUVREMENOJ POPULARNOJ GLAZBI

U ovom poglavlju analiziraju se odabrani primjeri konvencionalnih metaforičkih izraza u tekstovima popularne glazbe različitih žanrovskih predznaka, od kojih neki nesumnjivo pripadaju glazbenom području “srednje struje”, dok bi se drugi, u većoj ili manjoj mjeri, mogli smatrati dijelom alternativnoga glazbenog stvaralaštva. Usprkos navedenim razlikama, odabranim i analiziranim primjerima pritom su zajedničke konceptualne metafore na kojima se temelji njihova interpretacija, i to kako slijedi: 2.1. PRIVRŽENOST JE TOPLINA, 2.2.

NEPOSTOJANJE LJUBAVI JE HLADNOĆA, 2.3. SRCE JE SPREMNIK ZA EMOCIJE / MISLI SU SPREMNIK ZA EMOCIJE / OSOBA JE SPREMNIK ZA EMOCIJE, 2.4. PROŽIVLJAVANJE EMOCIJE JE GUBITAK KONTROLE, 2.5. EMOCIONALNO STANJE JE VREMENSKA NEPRILIKA, 2.6. PROBLEMI SU FIZIČKI TERETI, 2.7. ŽIVOT JE PUTOVANJE, 2.8. LJUBAV JE PUTOVANJE 2.9. ŽIVOT JE KAZALIŠNA PREDSTAVA i 2.10. LOŠE JE DOLJE. Dakako, prije same analize važno je još napomenuti i kako je, s obzirom na nepreglednost i veličinu potencijalnoga korpusa primjera koji bi se na ovakav način mogli prikupiti i analizirati, a koja, posve jasno, višestruko nadmašuje maksimalan dopušteni opseg ovoga rada, u poglavljima koja slijede analiza provedena **na prigodnome uzorku** odabranih primjera kojima je, uz zajedničke konceptualne metafore na kojima su temeljeni, zajedničko i približno razdoblje, tj. desetljeće nastanka. Stoga i generalizacije koje se iznose u zaključku rada trebaju biti shvaćene uvjetno, s obzirom na kontekst prethodne analize odabranih primjera, dok bi u okviru opširnijega istraživanja, koje bi uključivalo veći broj analiziranih primjera nastalih u duljem vremenskom rasponu, i one zasigurno mogle biti dodatno razrađene ili revidirane.

2.1. PRIVRŽENOST JE TOPLINA

Ljiljana Šarić (2019: 237) navodi: “primarne su metafore prva konceptualna metaforička preslikavanja koja se usvajaju u djetinjstvu, a rezultat su ponovljenih korelacija između

senzorno-motoričkog iskustva i subjektivne prosudbe tog iskustva; primarne su jer se druge na njima temelje te zato što omogućuju opće razumijevanje funkcioniranja konceptualne metafore”. Konceptualna metafora PRIVRŽENOST JE TOPLINA je ontološka metafora jer se temelji na ontološkom shvaćanju svijeta i na prirodnoj sklonosti za razumijevanje apstraktnih koncepata (poput “privrženosti”) kroz iskustvo s fizičkim svijetom (koristi se shvaćanje topline kao nečega što je ugodno, prijateljsko i blisko kako bi se prenijela ideja da je privrženost nešto slično i da stvara sličan osjećaj). Empatija se preslikava na razinu temperature. Ako je temperatura niska (led, hladnoća, vjetar), tada je i razina empatije niska, a kada je visoka (topli zagrljaj, vatra), onda je i razina empatije visoka. “Primarna konceptualna metafora PRIVRŽENOST JE TOPLINA postoji jer su naša najranija iskustva privrženosti u korelaciji s fizičkim iskustvom topline čvrsta zagrljaja” (Lakoff, Johnson, 2015: 223) [1980]. Ova metafora univerzalna je jer ju ne uvjetuje jezik i kultura, nego univerzalno tjelesno iskustvo. “Christopher Johnson tvrdi da djeca primarne metafore uče na osnovi pretapanja [engl. *conflation*] konceptualnih domena u svakodnevnom životu” (Lakoff, Johnson, 2015: 223) [1980]. Stoga je ova metafora zasnovana na utjelovljenom ljudskom iskustvu, pa se privrženost predočava kao toplina. Na primjeru konceptualne metafore PRIVRŽENOST JE TOPLINA, izvornoj domeni pripada iskustveno bliži osjet topline, dok je domena privrženosti ciljna metaforička domena. Konvencionalizirani su metaforički izrazi poput “Ona je topla osoba” i “Hladan je prema meni”. Ciljna domena ljubavi također se često metaforički povezuje s izvornom domenom topline. Do sada je napisano više radova koji su se u različitim kontekstima, među ostalim, bavili i metaforom topline (usp. Brajković 2015, Ajduk Kurtović 2018, Mičunović 2012. U tim se radovima autori dotiču i koncepta ljubavi te neodvojivosti uma, tijela, jezika i emocija. Lakoff i Johnson (2015) [1980] navode kako se nijedna metafora ne može razumjeti neovisno o njezinoj iskustvenoj osnovi, a ta je uloga važna za razumijevanje funkcioniranja metafora.⁸

Primjeri konvencionaliziranih ostvaraja ove konceptualne metafore u popularnoj glazbi, u kojima se o emocionalnoj privrženosti općenito, a najčešće o ljubavi kao specifičnom vidu emocionalne privrženosti, govori u predodžbenim okvirima domene fizičke topline, stoga su analizirani u ovome poglavlju.

⁸ O konceptualizaciji iskustva bijesa na temelju metaforičkoga povezivanja te iskustvene domene s domenom fizičke topline, tj. vrućine vidi u Lakoff i Kövecses (1987).

(1) Dino Merlin, *Kad si rekla da me voliš* (“Sredinom”, CentroScena, 2000.)

Kad si rekla da me voliš,
prvi put kad si rekla to, da ti
tijelo gori kao što nikad nije
gorjelo

(2) Laufer, *Moja voda* (“Epitaf”, Croatia Records, 2004.) Budi moja
voda, ja sam sada vatra, **izgorjet ću**

(3) Stoka, *Za grad kojeg imam rad* (“Stole”, Croatia Records, 2003.)
Da mi srce bude cijelo, da **u žilama teče vrelo**
Vratite me u Zagreb – moj jedini voljeni grad

(4) Franka Batelić, *Možda volim te* (“Franka”, Hit Records, 2010.) Od
poljupca tvog ja htjela bih **žar**

(5) Lana Jurčević, *Otkad te nema* (“1 razlog”, Hit records, 2006.) Zapalio
vatru koja sad se ne gasi

Primjerom (1), a na temelju konceptualne metafore LJUBAV JE VRUĆINA, uspostavlja se predodžbeni okvir u kojem se intenzitet ljubavi predočava preslikavanjem konkretnih elemenata izvorne domene na apstraktne elemente u ciljnoj domeni i na taj se način snaga

emocije metaforički povezuje s intenzitetom fizičkog sagorijevanja uslijed zahvaćenosti vatrom. Takvim metaforičkim preslikavanjem ujedno se naglašava potencijalno štetan aspekt ljubavi koja, poput nekontrolirane fizičke sile, može dovesti u opasnost i samu osobu koja je njome zahvaćena, pa se u skladu s time, elaboracijom konvencionalnoga iskaza kojim se prisnost, tj. postojanje romantične privrženosti, predočava kao prisutnost fizičke topline, u trećem stihu primjera (1) uspostavlja metaforički posredovani scenarij u kojem osoba gubi kontrolu nad izvorom topline, tj. vatrom (kao metaforičkom manifestacijom ljubavi), te se u njoj fizički dezintegrira, odnosno sagorijeva, kako bi ponovno osjetila snagu i intenzitet emocije iz ciljne domene. U tome smislu ovdje možemo zaključiti i kako se u navedenom primjeru konceptualna metafora LJUBAV JE VRUĆINA manifestira kao specifična elaboracija općenitije metafore EMOCIJE SU FIZIČKE SILE, preklapajući se ujedno i s konceptualnom metaforom ZALJUBLJENOST JE GUBITAK KONTROLE, koja se može uočiti u konvencionaliziranim metaforičkim izrazima kao što su *biti lud/slijep/opijen od ljubavi* ili *izgubiti tlo pod nogama* (u kontekstu snažne zaljubljenosti).

Za razliku od takve konceptualizacije ljubavnog odnosa, u primjeru (2) uspostavlja se na temelju iste konceptualne metafore nešto drukčiji scenarij, u kojem druga osoba svojim kvalitetama može spriječiti izgaranje kao (neželjenu) posljedicu zahvaćenosti emocijom, i to na način da se u prvome stihu vatra kao fizička sila iz domene izvora metaforički preslikava na samu osobu koja proživljava emociju iz ciljne domene, dok s druge strane osoba koja može utažiti njezinu potrebu i tako spriječiti njezino potpuno metaforičko izgaranje na temelju elaboracije iste metafore zadobiva fizička svojstva vode koja može ugasiti vatru.

U okviru općenitije metafore EMOCIJE SU FIZIČKE SILE, i u primjeru (3) ljubav se, ovaj put prema rodnome gradu, konceptualizira u terminima povišene temperature, no ovaj put ona zadobiva oblik vrele tekućine nalik vulkanskoj lavi. Kao i u prethodnim primjerima, vrućina se kao fizička sila iz izvorne domene preslikava na ciljnu domenu naglašavajući visok intenzitet proživljene emocije. Visok stupanj topline preslikava se na intenzitet privrženosti ili ljubavi prema gradu Zagrebu. I u ovom slučaju ljubav se konceptualizira kao sila, odnosno energija koja ima višu ili nižu razinu, dok njezina toplina naglašava upravo element emocionalne privrženosti. Ljudskim žilama teče krv, koja se ovdje konceptualizira kao vrela tekućina, čime se naglašava intenzitet emocije, tj. strast. Pritom, sam izraz “vrele krvi” inače označava naglašenu emocionalnost, odnosno strast koja za posljedicu može imati i izostanak racionalnoga prosuđivanja.

I u primjeru (4) može se uočiti posredovanje konceptualne metafore LJUBAV JE VRUĆINA, no taj je primjer posebno zanimljiv jer u njemu navedena metafora u ciljnoj domeni uključuje i metonimiju tipa DIO ZA CJELINU, odnosno AKTIVNOST ZA OSJEĆAJ, budući da poljupci kao kognitivno istaknuti DIO konvencionalnoga scenarija zaljubljenosti označavaju intenzivnu emociju u njezinoj cijelosti. U ovom primjeru intenzivna ljubav konceptualizira se upravo kroz razrješavanje toga metonimijskoga odnosa u ciljnoj domeni te njegovu popratnu interakciju s metaforičkim poveznicama između domena ljubavi i vrućine. Ljubav se pritom konceptualizira kao vatra koja svojom toplinom grije ljubavnike, a budući da se govori o “žaru s usana”, naglašava se njezin “produljeni učinak”. *Plamen ljubavi, iskra i žar* konvencionalni su metaforički izrazi kojima se označavaju različiti intenziteti ili trajanja ljubavnih osjećaja. Prema tome, žar sugerira neprolaznu strast ili dugotrajnu želju za bliskošću s drugom osobom.

Kao i u primjerima (1) i (2), u primjeru (5) konceptualna metafora LJUBAV JE VRUĆINA preklapa se s konceptualnom metaforom ZALJUBLJENOST JE GUBITAK KONTROLE. U njemu paljenje vatre označava nastanak, odnosno početak ljubavi, a činjenica da se vatra više ne gasi sugerira da sama ljubav nije pod kontrolom onoga koji ju osjeća te je njezin intenzitet visok.

2.2. NEPOSTOJANJE LJUBAVI JE HLADNOĆA

Analogna, ali i oprečna prethodno analiziranoj metafori LJUBAV JE VRUĆINA, i konceptualna metafora NEPOSTOJANJE LJUBAVI JE HLADNOĆA također je ontološka metafora. U ovom slučaju, fizičko iskustvo hladnoće kao nečega što je neugodno i neprijateljsko metaforički se preslikava na domenu ljubavne emocije, ali ovaj put u kontekstu njezina izostanka. Suprotno emocionalnoj privrženosti o kojoj se govori u terminima predodžbene domene osjeta fizičke topline, konceptualna metafora NEPOSTOJANJE EMOCIJE JE HLADNOĆA nedostatak ljubavi konceptualno konstruira na temelju tjelesnoga iskustva hladnoće, kao što možemo vidjeti u primjerima (6-11).

- (6) **Colonia, *Deja Vu* (“Jača nego ikad”, Crno Bijeli Svijet, 2000.)** Al' nisam
mogla s usana tvojih **otopiti led**

- (7) **Oliver Dragojević, *Kad mi dođeš ti* (“Dvi, tri riči”, Croatia Records, 2000.)**

Na srcu studen zime, na usnama tvoje ime

- (8) **Kemal Monteno i Danijela Martinović, *Ovako ne mogu dalje* (“Hvala svima”, Croatia Records, 2000.)**

Srce je moje vrh ledenog brijega, tu je puno, dušo, padalo snijega

- (9) **Kemal Monteno i Rade Šerbedžija, *Ni u tvome srcu* (“Hvala svima”, Croatia Records, 2000.)**

Ni u tvome srcu ljeta više nema

- (10) **Colonia, *Lažu oči moje* (“X”, Menart, 2010.)**

Bez tebe srce mi je ledeno!

- (11) **Toše Proeski, *Igra bez granica* (“Igra bez granica”, City Records, 2007.)**

Da te bar mogu poljubiti bez loših sjećanja na hladna proljeća

U primjeru (6) metaforičkom predodžbom leda na usnama označava se nedostatak emocionalne privrženosti u odnosu. U ovom se kontekstu metaforom NEPOSTOJANJE LJUBAVI JE HLADNOĆA emocionalna privrženost konceptualizira u okviru domene fizičke topline koja donosi zadovoljstvo i sigurnost, dok usne metonimijski, prema načelu DIO ZA CJELINU, označavaju scenarij poljupca koji je pak jedan od kognitivno najistaknutijih elemenata ljubavnoga scenarija, pa ovdje u tome smislu možemo govoriti o dvostrukome metonimijskome odnosu tipa USNE ZA POLJUBAC → POLJUBAC ZA LJUBAV.

Kao i u primjeru (6), metaforički izraz u primjeru (7) nedostatak ljubavi između dvije osobe predočava na temelju iskustva fizičke hladnoće. U ovome slučaju srce prema načelu DIO ZA CJELINU metonimijski označava ljubav i strast. Hladnoća srca stoga se pravilno interpretira kao nedostatak emocionalne privrženosti u vezi. Ime voljene osobe obično izaziva osjećaj topline i ljubavi, ali u ovom slučaju, iako je ime na usnama, nedostatak ljubavi uzrokuje ono suprotno očekivanom ili željenom.

U slučaju primjera (8) srce bez ljubavi predočava se kao vrh ledenog brijega, pa se u ovome slučaju, uz već analizirane metaforičko-metonimijske odnose u prethodna dva primjera, ovdje može govoriti i o preklapanju konceptualne metafore NEPOSTOJANJE LJUBAVI JE HLADNOĆA s konceptualnom metaforom ZNANJE JE GLEDANJE, budući da je vrh ledenog brijega samo mali dio ledene sante koji je oku vidljiv, dok se njegov višestruko veći dio krije ispod površine vode. Samim time, srce u ovome primjeru metonimijski stoji za onaj dio osjećaja koji su “vidljivi”, odnosno poznati drugima, dok sve ono što se krije “ispod površine” ostaje nepoznato.

Budući da se ljeto tradicionalno smatra vremenom topline, izraz “ljeta više nema” sugerira nedostatak ljubavnih osjećaja u primjeru (9). Kada se sagleda u kontekstu konceptualne metafore NEPOSTOJANJE LJUBAVI JE HLADNOĆA, ovaj primjer ukazuje na nedostatak ljubavi kroz metaforičku sliku izostanka najtoplijega godišnjeg doba. Navedena konceptualna metafora stoga je, dakako, uvijek kompatibilna s “antipodnom” metaforom LJUBAV JE VRUĆINA, a njihovom implicitnom interakcijom u ovome se primjeru uspoređuje intenzitet ljubavi kakav je bio prije (ljeto) i njezin intenzitet sada, kada je ljubav nestala i sa sobom donijela hladnoću u odnos.

Kao i prethodni primjeri, i primjer (10) utemeljen je na konvencionalnom posredovanju predodžbe nedostatka ljubavi metaforičkom slikom fizičke hladnoće, a metonimijsko predočavanje ljubavi i strasti postignuto je i ovdje prema metonimijskome načelu DIO ZA CJELINU budući da srce kao kognitivno istaknuti dio ljubavnoga scenarija i ovdje stoji za ljubavni odnos u cjelini. Metaforički izraz u primjeru (11) temelji se također na konceptualnoj metafori NEPOSTOJANJE LJUBAVI JE HLADNOĆA, jer u njemu “hladna proljeća” označavaju teška razdoblja emocionalne udaljenosti i izostanak očekivane bliskosti s drugom osobom.

2.3. SRCE JE SPREMNIK ZA EMOCIJE / MISLI SU SPREMNIK ZA EMOCIJE / OSOBA JE SPREMNIK ZA EMOCIJE

U skupini ontoloških metafora vrlo su česte i metafore omeđenog prostora, a takve su metafore uobičajene upravo kada se govori o emocijama, koje se pritom konceptualiziraju kao fizička tvar, odnosno sadržaj koji ispunjava osobu koja ih proživljava. Taj emocionalni sadržaj može ispunjavati osobu u cijelosti (kao u slučaju konvencionalnog metaforičkog izraza “biti pun ljubavi/mržnje/zavisti”), ali i samo njezine pojedine dijelove kao što su srce ili glava (primjerice u izrazima “imati srce puno ljubavi/mržnje” ili “glava puna briga”). U takvim slučajevima srce i glava kao kognitivno istaknuti dijelovi, dakako, označavaju scenarij proživljavanja određene emocije u cjelini, pa se u takvim primjerima odgovarajuća ontološka konceptualna metafora nalazi u interakciji s metonimijom tipa DIO ZA CJELINU, kao što će se pokazati i u analizi nekih od primjera koji slijede. Ontološke metafore o kojima će biti riječi u ovome odjeljku bit će, dakle, SRCE JE SPREMNIK ZA EMOCIJE, MISLI SU SPREMNIK ZA EMOCIJE i OSOBA JE SPREMNIK ZA EMOCIJE.

Konceptualna metafora SRCE JE SPREMNIK ZA EMOCIJE ontološka je metafora koja se najčešće upotrebljava u kontekstu konceptualizacije vrlo naglašenih i intenzivnih emocija, bile one pozitivnog ili negativnog predznaka. U svakom slučaju, srce kao “najdinamičniji” organ u ljudskome tijelu pogodno je kao okvir za konceptualizaciju intenzivnih osjećaja, a ta je činjenica utemeljena na tjelesnome, odnosno fiziološkome iskustvu njihova proživljavanja koje je najčešće popraćeno osjetno ubrzanim radom srca kao reakcijom na uzbuđenje, bez obzira na to je li ono uzrokovano strahom ili prisustvom voljene osobe u našoj blizini. Zbog toga, srce kao kognitivno istaknuti element takvih scenarija vrlo često doživljavamo kao spremnik u kojem su pohranjene intenzivne emocije, u kojem se one mogu “čuvati”, “sakriti” i sl.

U tekstovima popularne glazbe upravo je ljubav “sadržaj” koji je najčešće pohranjen u srcu kao spremniku⁹, pa primjere takvih ostvaraja konceptualne metafore SRCE JE SPREMNIK ZA LJUBAV možemo vidjeti i u nastavku:

⁹ Babić (2018) navodi da je konceptualna metafora spremnika zbog svoje sveprisutnosti u svakodnevnom iskustvu, kao i zbog svoje predodžbene jednostavnosti, vrlo česta i u brojnim drugim, emocionalno neutralnim, primjerima. “Spremnik je omeđen, zatvoren prostor, unutar kojega se nešto nalazi. Unutrašnjost je nešto što je suprotstavljeno onome što je izvan spremnika” (Babić, 2018: 63). Ono što je karakteristično za metaforu spremnika jest pripadnost.

(12) **Colonia, *Budi mi zbogom* (“Jača nego ikad”, Crno Bijeli Svijet, 2000.)**

U srcu čuvam sve što si mi dala

(13) **Six pack, *2 minuta straha* (“Minut ćutanja”, F.U.R. Collective, 2000.)**

Nije ni srce uvek crvena fasada, pukne baš onda kada najmanje se nadaš

(14) **Dalmatino, *Grdelin* (“Cukar i sol”, Dancing Bear, 2001.) I svaki put**

kad val me trisne, moje srce za njon vrisne

(15) **Six pack, *Anđela* (“Musique”, Multimedia Records, 2004.)**

Kakva mahovina čudna moje srce pritiska

U primjeru (12) metafora spremnika pojavljuje se kako bi se ljubavni osjećaj, kao apstraktnija i konceptualno teže dostupna pojava, prikazao kao vrijedan sadržaj koji je prikupljen i sačuvan na sigurnome mjestu, a srce pritom, upravo na temelju tjelesnog iskustva, kao istaknut dio ljubavnoga scenarija metonimijski označava taj scenarij u cjelini.

aktivnosti i događaje (primjerice “ući u utakmicu u drugom poluvremenu”, “izaći iz meča”, “ostati u sukobu s nadređenima”, “provesti dan u svađi” i sl.).

Lakoff i Johnson (2015) također ističu ulogu spremnika kao jedne od najvažnijih i najčešćih metafora u različitim jezicima širom svijeta. Metafora spremnika koristi se za opisivanje mnogih apstraktnih koncepata, uključujući i

I primjer (13) na sličan način konceptualno oblikuje ljubavno iskustvo. I u njemu srce prema načelu DIO ZA CJELINU metonimijski označava samu ljubav i strast, no u ovome slučaju ono se konceptualizira kao nešto drukčiji spremnik – građevina koja je obložena, odnosno ukrašena crvenom fasadom, dok se sama crvena boja svojom intenzivnošću i toplinom u brojnim kulturama također simbolički povezuje upravo s ljubavlju i strašću. Srce se u ovome slučaju poima kao spremnik za intenzivne emocije koje su se nagomilale te ih ono više ne može zadržati unutar sebe, pa takva metaforička građevina polako “puca” pod unutarnjim pritiskom. Svaki fizički spremnik, kada premaši svoj kapacitet, može puknuti, pa u ovome slučaju možemo govoriti i o preklapanju metafore spremnika s konceptualnom metaforom SRCE JE LOMLJIV OBJEKT. Ono tako ima zidove, odnosno fasadu i prostor unutar nje, a u njemu se nalaze emocije. Stih “nije ni srce uvek crvena fasada” indicira da u njemu postoji sadržaj koji nije vidljiv izvana. Jasno je da se emocije ne mogu vidjeti kao materijalni objekt, ali se zato mogu promatrati posljedice njihova intenzivnog proživljavanja, koje se u ovome slučaju metaforički povezuju s pucanjem vidljivoga pokrova, odnosno vizualno dostupne “fasade”.

Nasuprot tomu, primjer (14) koristi se opisanom metaforičko-metonimijskom predodžbom za opisivanje intenziteta ljubavne boli koja je sadržana u srcu kao spremniku. No u ovome slučaju srce nije samo neživi spremnik za emocije, već se u njemu glagolom “vrisnuti” ono ujedno konceptualizira kao zaseban živi entitet koji samostalno osjeća bol i reagira na nju. Stoga se ovdje metafora spremnika UJEDNO preklapa s konceptualnom metaforom SRCE JE ŽIVO BIĆE, koja je također vrlo konvencionalna i česta u izrazima poput “moje srce dobro zna”, “srce pamti”, “imati (ne)zahvalno srce” ili “moje srce nije zaboravilo”.

Za razliku od toga, u primjeru (15) može se, uz već spomenutu metaforu spremnika, zamijetiti nešto drukčiji način konceptualizacije ljudskoga srca, ovaj put kao neživoga predmeta kojemu je, nauštrb unutarnjeg sadržaja, u većoj mjeri profilirana vanjšina, i to na temelju konceptualne metafore SRCE JE IZOLIRANI FIZIČKI OBJEKT, odnosno SRCE JE KAMEN. Smislenu interpretaciju ovoga primjera omogućuje izvanjezično znanje da se mahovina pojavljuje i nakuplja na mjestima koja se nalaze u sjeni, na mjestima koja su pretežno vlažna, slabije dostupna svjetlosti i toplini, možda čak i zapuštena. Ako se, dakle, srce kao uobičajena metonimijska oznaka za ljubavne emocije postavi u ovaj kontekst, onda se može zaključiti da je riječ o ljubavnoj vezi u kojoj je netko ostavljen postrani ili u sjeni. Kada se analiziraju navedeni stihovi, srce koje je

obloženo mahovinom postaje srce osobe koja je zaboravljena, lišena ljubavi ili stavljena u drugi plan.

(16) Pips, Chips & Videoclips, *Teroristi plaču* (“Pjesme za gladijatore”, 2007.)

Ja svud te nosim u mislima

Dakako, uz srce, kao metaforički spremnik u popularnoj se glazbi pojavljuju i ljudske misli, odnosno ljudski um, no tada je riječ o scenarijima u kojima nije u tolikoj mjeri naglašen sam intenzitet ljubavnih osjećaja, nego više njihovo trajanje i kontinuitet. Kao prethodno analizirana metafora, i konceptualna metafora MISLI SU SPREMNIK također je ontološka metafora, a ona u primjeru (16) omogućuje da se sama osoba prema kojoj je usmjerena ljubavna emocija konceptualizira kao sadržaj koji je trajno pohranjen i sačuvan u mislima kao fizičkome spremniku.

Uz prethodno navedene metafore, i konceptualna metafora OSOBA JE SPREMNIK ZA EMOCIJE po svojoj je prirodi ontološka, a od prethodnih se metafora razlikuje u prvom redu po tome što spremnik za emocije sada nisu dijelovi doživljavača poput srca ili uma, već osoba zahvaćena emocijom u svojoj fizičkoj cijelosti.

(17) Edo Maajka, *No sikiriki* (“Slušaj mater”, Menart, 2001.) Negativne

emocije, sto tri porcije izbacujem van da sreća ima svoj stan, da ne bude podstanar u meni na kratko vrijeme

(18) Nola, *Dio tebe* (“Dio tebe”, Croatia Records, 1995.)

Miris tebe ja nosim

Tako se u slučaju primjera (17) kao spremnik za negativne i pozitivne emocije konceptualizira osoba u cjelini, a taj je primjer posebno zanimljiv jer se u njemu i same emocije konceptualiziraju kao svojevrsni živi entiteti, tj. (pod)stanari koje nastanjuju osobu koja ih doživljava i žive u njoj, kreirajući na taj način nešto rjeđu i originalniju konceptualnu metaforu ČOVJEK JE NASTAMBA, odnosno EMOCIJE SU ŽIVA BIĆA KOJA NASTANJUJU LJUDE. Što se pak tiče primjera (18), njime je kreirana znatno jednostavnija predodžba osobe koja u svojoj unutrašnjosti čuva miris onoga prema kojem osjeća ljubav, no taj je primjer zanimljiv jer u njemu možemo zamijetiti metonimiju tipa UZROK ZA REZULTAT, s obzirom na to da čuvani miris voljene osobe kao uzrok ima za posljedicu neprestano aktiviranje i produžavanje ljubavnoga osjećaja.

2.4. PROŽIVLJAVANJE EMOCIJE JE GUBITAK KONTROLE

Pri iskustvu snažne emocije čovjek gubi kontrolu nad sobom. Gubitak kontrole ima negativan utjecaj na sposobnost donošenja racionalnih odluka i kontrole nad vlastitim ponašanjem. Međutim, ovisno o kontekstu i situaciji, gubitak kontrole pri proživljavanju emocija može rezultirati i pozitivnim učinkom. Konceptualna metafora PROŽIVLJAVANJE EMOCIJE JE GUBITAK KONTROLE strukturna je metafora koja naglašava snažan učinak intenzivnih emocija na ljudsko ponašanje, koje uslijed njihova proživljavanja postaje iracionalno i nepredvidivo. U svom radu *Konceptualizacija psihičke nestabilnosti u hrvatskome jeziku* Ivana Čizmar osvrće se na način konceptualiziranja psihičke nestabilnosti u hrvatskome jeziku unutar postavki kognitivne lingvistike. Budući da se svaka konceptualna metafora sastoji od dvije domene te se pritom jedna razumijeva pomoću druge, zaključuje se da se jednostavnija domena gubitka kontrole preslikava na složeniju domenu proživljavanja emocija (Stanojević, 2009). Čizmar (2016: 581) navodi da “struktura sile ne oblikuje samo određene izvorne domene nego i koncept emocije s odgovarajućom shematičnom strukturom: uzrok emocije → emocija → (gubitak kontrole) → odgovor (ponašanje)”. Gubljenje kontrole može se konceptualizirati prema lokaciji i intenzitetu proživljavanja¹⁰.

¹⁰ Lokacije koje Ivana Čizmar navodi su glava, spremnik, tijelo i neodređeno (2016: 616).

Sljedeći su primjeri metaforičkih izraza u popularnoj glazbi u kojima se proživljavanje emocije kao apstraktno iskustvo konceptualizira upravo u predodžbenim okvirima domene gubitka kontrole nad vlastitim postupcima ili željenim ishodom situacije:

- (19) Tedi Spalato, *More snova* (“Dalmatinsko pismo moja”, Dancing Bear, 2009.)

Opijeni suncem i morem

Tonemo u moru ljubavi

- (20) Ivana Kindl, *Strastvena žena* (“Moj svijet”, Menart, 2004.)

Kad si ovdje, čini mi se da **gubim**

tlo pod nogama

- (21) Dalmatino, *Noćas* (“Cukar i sol”, Dancing Bear, 2001.)

Noćas ću se **tobom opiti**

- (22) Natali Dizdar, *Zašto bih ti rekla to* (“Pronadi put”, Agapa, 2009.) **Gubim**

kontrolu, ja te volim

Primjer (19) sadrži glagol *tonuti* te se stoga odmah može primijetiti kako se u njemu konceptualna metafora PROŽIVLJAVANJE EMOCIJE JE GUBITAK KONTROLE preklapa s konceptualnom metaforom LOŠE JE DOLJE¹¹. Naime, iako je ljubav sama po sebi pozitivna i

¹¹ U radu “Uloga konceptualne metafore, metonimije i konceptualne integracije u hrvatskom političkom diskursu” Snježana Babić (2018: 204) bavi se metaforičnosti i metonimičnosti konceptualnog sustava u hrvatskom političkom diskursu.

poželjna emocija, gubitak kontrole iz bilo kojeg razloga općenito se smatra negativnim ishodom, pa se u tome smislu i gubitak voljne kontrole nad vlastitim postupcima kao posljedica intenzivne ljubavi u ovome slučaju može konceptualizirati kao dugoročno nepoželjan rezultat. Ipak, u primjeru (19) očito je kako taj negativan aspekt situacije nije previše naglašen budući da se osoba može i svojevrsno prepustiti opisanom gubitku kontrole kako bi intenzivnije doživjela ljubavnu emociju. Stoga takav scenarij, usprkos elementu gubitka kontrole nad vlastitim kretanjem koji je karakterističan za značenje glagola *tonuti*, nije obilježen elementima negativnosti i straha, budući da se metaforičkom slikom morske dubine u koju tone zaljubljena osoba ujedno aktiviraju i predodžbe polaganosti i tišine, odnosno smirenosti osobe koja se svojevrijem prepusta intenzivnim emocijama. Domena mora preslikava se pritom na domenu ljubavi dajući joj obilježje dubokoga, nepoznatoga i privlačnoga prostora koji se može istražiti samo ako mu se prepusti, tj. ako se osoba svojevrijem odrekne pune kontrole nad svojim postupcima i potone u njemu.

Konceptualna metafora koja se ostvaruje u metaforičkom izrazu (20) također je PROŽIVLJAVANJE EMOCIJE JE GUBITAK KONTROLE, no u ovome slučaju ona se ipak realizira na nešto drukčiji način. U ovom primjeru tlo označava stabilnost i sigurnost, dok gubitak tla pod nogama predstavlja negativan i neželjen gubitak kontrole nad vlastitom situacijom. Naime dok *potonuće* u prethodnome primjeru može rezultirati pozitivnim emocijama, smirenošću, istraživanjem i otkrivanjem, gubitak čvrstoga tla pod nogama može se povezati samo s neželjenim i bolnim padom kao svojim jedinim mogućim rezultatom. Element emocionalne stabilnosti i pribranosti preslikava se tako na fizičku stabilnost, a u slučaju ovoga i sličnih metaforičkih izraza (“biti izvan sebe”, “pogubiti se” i sl.) moglo bi se govoriti i o ostvaranju metonimije tipa REZULTAT ZA UZROK budući da sam gubitak kontrole kao rezultat u njima označava upravo intenzivnu emociju koja ga je prouzročila.

I metaforički izraz koji u primjeru (21) uključuje glagol *opiti se* bit će interpretiran kroz prizmu konceptualne metafore PROŽIVLJAVANJE EMOCIJE JE GUBITAK KONTROLE, no ovaj se put učinak ljubavi u ciljnoj domeni povezuje s učinkom djelovanja snažnih opojnih sredstava. Stoga u ovome slučaju možemo uočiti i djelovanje konceptualne metafore SNAŽNE EMOCIJE SU OPOJNA SREDSTVA, a ostvaraju te metafore mogu se primijetiti u brojnim konvencionalnim metaforičkim izrazima kao što su “biti slijep/lud ili izgubiti razum od ljubavi/mržnje” i sl.

Naglašen element gubitka kontrole uslijed intenzivne zaljubljenosti prisutan je i u primjeru (22), s time da u ovom slučaju nije jasno naznačen metaforički uzrok toga ishoda u vidu potonuća, izmicanja tla pod nogama ili stanja opijenosti, pa stoga ovdje možemo vidjeti i kako se strukturalna metafora poput ove može ostvariti i na “rudimentarniji”, tj. općenitiji način, bez

dodatne razrade metaforičkoga scenarija gubitka kontrole u vidu većega broja aktivnih poveznica između elemenata izvorne i ciljne domene.

2.5. EMOCIONALNO STANJE JE VREMENSKA NEPRILIKA

Konceptualna metafora EMOCIONALNO STANJE JE VREMENSKA NEPRILIKA također je strukturna metafora, a njome se, za razliku od gubitka kontrole nad vlastitim postupcima i ponašanjem koji je svojstven prethodnim primjerima, naglašava nepredvidivost samoga pojavljivanja intenzivnih emocija te osjetljivo stanje osobe koja im postaje nenadano izložena. Kao što se nepovoljne vremenske neprilike mogu pojaviti iznenada i nekontrolirano, tako i intenzivna emocionalna stanja mogu nastati mimo naše volje i svjesnoga djelovanja koje bi ih prouzročilo. U takvim metaforičkim izrazima proživljavanje intenzivnih emocija konstruira se u ljudskoj predodžbi kao nenadana izloženost nepovoljnim meteorološkim prilikama. Intenzitet vremenske neprilike preslikava se na intenzitet emocija, o čemu se govori i u radu *Misliti u metaforama* Alena Tomića¹². “Osjeti, bolovi, strahovi, nadanja, očekivanja, privrženost te kulturološki uvjetovane vrijednosne procjene također oblikuju koncepte prema kojima kategoriziramo iskustvo” (Tomić, 2022). Konceptualnom metaforom EMOCIONALNO STANJE JE VREMENSKA NEPRILIKA naglašava se snaga samih emocija, ali i mogućnost njihova razornog i nepovoljnog učinka na ljude. Na taj način ističe se ponovno nemogućnost planiranja i kontroliranja emocija, uz naglašen element opasnosti koja ih prati, a upravo navedeno možemo uočiti i u primjerima metaforičkih izraza (23-27), u kojima se intenzivna emocionalna stanja konceptualiziraju u okvirima predodžbene domene elementarnih nepogoda.

(23) Marko Perković Thompson, *Sine moj* (“Bio jednom u Hrvatskoj”, Croatia Records, 2006.)

Tuku na me vjetrovi razni

¹² usp. Tomić 2022.

(24) Feminnem, *Lako je sve* (“Lako je sve”, Croatia Records, 2010.) Dušu

razdiru mi **bure nemira**

(25) Letu štuke, *Šutiš* (“Letu štuke”, Menart, 2005.) Kad sam svoj na svom,

nebeski sam **grom**

(26) Severina, *Virujen u te* (“Pogled ispod obrva”, Croatia Records, 2001.)

Puna mi je duša bure

(27) Toše Proeski, *Jedina* (“Pratim te”, Dallas Records, 2005.)

Jedina, šta si mi uradila, **srce mi je**

pustinja, ljubav je presušila

Primjer (23) koristi element vjetra kao metaforu jačine i snage emocionalnog stanja. U izvornoj domeni fizičko iskustvo izloženosti snažnom vjetru predočava se kao potencijalno razorna situacija te njezinim preslikavanjem na apstraktnu domenu emocija nastaje slika opasnosti, borbe i pružanja otpora. Snaga vjetra koji dolazi izvana preslikava se pritom na intenzitet emocionalnog iskustva osobe koja ga proživljava.

S druge strane, u primjeru (24) izrazom *bure nemira* metaforički se konstruira predodžba intenzivnog proživljavanja unutarnjih nesuglasica, tj. emocionalnog stanja koje nema tako naglašene vanjske uzroke kao u primjeru (23), pa stoga u ovoj metaforičkoj slici izostaje naglašen element otpora nepogodi.

Nasuprot tomu, u primjeru (25) izrazom *nebeski grom* mentalno i emocionalno blagostanje metaforički se povezuje s energijom groma, jer “biti kao grom” znači osjećati se maksimalno dobro. Naime osjećaji dobrobiti i sigurnosti čovjeka ispunjavaju pozitivnom životnom energijom, a njezin intenzitet naglašen je metaforičkim povezivanjem osjećaja dobrobiti i

blagostanja sa slikom oslobađanja energije uslijed pražnjenja električnoga naboja prilikom udara groma.

Metaforički izraz u primjeru (26) sličan je primjeru (24) jer se i u njemu može govoriti o posredovanju predodžbe unutarnjih nemira, dvojbi i nesuglasica posredstvom domene snažnoga vjetra, tj. bure, no u ovome slučaju vidljiva je i interakcija strukturne konceptualne metafore EMOCIONALNO STANJE JE VREMENSKA NEPRILIKA s ontološkom konceptualnom metaforom DUŠA JE SPREMNIK ZA EMOCIJE. Emocionalna nesigurnost ovdje je eksplicitno metaforički opisana kao sadržaj koji ispunjava unutrašnjost spremnika, tj. duše, a preslikavanjem domene bure na taj metaforički sadržaj duše naglašen je, uz emocionalni intenzitet, i element nesigurnosti koji proizlazi iz mogućnosti lošega ishoda po osobu koja osjeća nesigurnost. U prostoru koji je zahvaćen burom osjeća se velik pritisak, pa navedeni izraz može rezultirati upravo predodžbom osobe koja osjeća naglašenu tjeskobu.

Nasuprot prethodno opisanim primjerima, u primjeru (27) zanimljivom se varijacijom iste metafore konstruira slika izostanka pozitivnih, odnosno poželjnih emocija u okviru predodžbene domene pustinje kao nepreglednog prostora bez ikakvih resursa, u kojem je nemoguć bilo kakav život. Ljubav se ovdje konceptualizira kao voda, tj. resurs koji je neophodan za život, pa je srce (koje prema načelu CJELINA ZA DIO metonimijski označava mjesto na kojem nastaju ljubav i strast) bez toga resursa nalik prostoru koji je pogođen sušom. Na taj se način, metaforičkom slikom opustošenoga prostora, dodatno naglašava element nemogućnosti života i opstanka bez ljubavi.

2.6. PROBLEMI SU FIZIČKI TERET

Metafora tereta česta je konceptualna metafora u svakodnevnom jeziku. Ovaj predodžbeni obrazac često se koristi za opisivanje negativnih iskustava (npr. “proživljavati teška vremena”, “učiniti što god teška srca” ili “laknulo mi je”). “Briga, opterećenost, zabrinutost, odgovornost – sve su to vrlo apstraktni koncepti koje bez pomoći poredbe s konkretnom stvari ne bismo mogli objasniti ili pojmiti. Zato ih se najčešće prikazuje pomoću izvorišne domene težine ili “tereta” (Babić, 2018: 118). Koristi se i za opisivanje odgovornosti te obveza u izrazima poput “nositi teret” ili “preuzeti teret” kod predočavanja teške situacije ili teškog zadatka. Konceptualna metafora PROBLEMI SU FIZIČKI TERET strukturna je metafora. Budući da se

doživljaj problema temelji na iskustvu nošenja fizičkog tereta, zaključuje se kako čovjekove životne poteškoće rezultiraju nemogućnošću slobodnog i nesmetanog funkcioniranja. Metafora tereta univerzalna je konceptualna metafora koja se često koristi za opisivanje različitih vrsta tereta i teškoća u životu, unutarnjim emocionalnim ili izvanjski uzrokovanim, društvenim problemima. Drugim riječima, sve ono što je problematično čovjeku predstavlja metaforički teret.

Primjeri ostvaraja ove konceptualne metafore u tekstovima popularne glazbe mogu se uočiti i u primjerima (28-31):

(28) **Vanna, *Ako je vrijedilo išta* (“U Lisinskom”, Croatia Records, 2001.)** Kad

ti je **pao kamen sa srca**

(29) **Ivana Kindl, *Utjeha* (“Promjenjiva”, Menart, 2010.)**

Budi mi utjeha kada **teška su vremena**

(30) **Tram 11, *Eto šta ima?* (“Vrućina gradskog asfalta”, Menart, 2000.)**

Teška su vremena, treba danas nešto jesti

(31) **Marko Perković, *Neću izdat ja* (“E, moj narode”, Croatia Records, 2002.)**

Teško nosim to kamenje, to breme sjećanja na svojim leđima

U primjeru (28) problem se konceptualizira kao težak fizički teret koji se nalazi na ljudskom srcu. Srce, koje metonimijski označava ljudske emocije prema načelu CJELINA ZA DIO, bilo je pritisnuto tim kamenom koji metaforički označava emocije koje su teške te izazivaju nelagodu. Stoga se i razrješenje te nepovoljne emocionalne situacije predočava kao fizičko rasterećenje koje nastaje uslijed oslobađanja od tereta.

Metaforičkim izrazima u primjerima (29) i (30) konceptualiziraju se pak problematična razdoblja, tj. vremena, kao objekti koji imaju fizičku težinu. Oni se temelje na preslikavanju elemenata konkretne izvorne domene fizičkoga tereta na apstraktnu ciljnu domenu problematičnih razdoblja koja u ljudskome životu mogu imati različite uzroke, a takav je uzrok u primjeru (30) materijalna oskudica. U metaforičkom izrazu u primjeru (31) elementi domene fizičkoga tereta preslikavaju se pak na domenu traumatičnih sjećanja koja osoba nosi kroz život poput kamenja. To metaforičko “kamenje” i “breme na leđima” predočavaju veličinu prošlih problema i trauma koje su i dalje uzrok trenutnih emocionalnih teškoća.

2.7. ŽIVOT JE PUTOVANJE

Hajdarević (2015: 292) navodi: “na podlozi ove konceptualne metafore govornici namjerno i uzajamno konstruiraju konkretne metaforičke iskaze kako bi jedno drugome pokušali promijeniti pogled na ono o čemu se govori”. Metafora ŽIVOT JE PUTOVANJE strukturna je metafora i temelji se na uočavanju analogija između dvaju razvedenih scenarija, života i putovanja, što rezultira brojnim poveznicama između njihovih sastavnih elemenata. Elementi preslikavanja izvorne domene na ciljnu jesu sam proces putovanja (život), putnik (osoba), prijevozno sredstvo (način), staza (način), smjer putovanja (životne odluke i planovi) i završetak života (cilj). Metafora života služi se svim tim elementima te oni prema Hajdarević (2015: 292) “zajedno konstruiraju i izgrađuju metaforu” koja se odnosi na različite aspekte života, a pritom metafora kojom se koristimo mijenja čitav doživljajni aspekt iskustva jer “promjene u našem konceptualnom sustavu doista mijenjaju što je za nas stvarno i utječu na to kako opažamo svijet i kako na temelju tih opažanja djelujemo” (Lakoff i Johnson 2015: 129) [1980]. Izvorna domena strukturira znanje o ciljnoj domeni djelomičnim ili cjelovitim preslikavanjem, a kompleksnost ciljne domene često uvjetuje njezino povezivanje i s drugim izvornim domenama. Izvorna domena putovanja stoga se može preslikavati i na druge ciljne domene, kao što su LJUBAV (npr. “uploviti s kime u bračnu luku”) ili KOMUNIKACIJA (npr. “prekretnica u raspravama o nekoj temi”). O metafori putovanja napisani su brojni radovi, od kojih neki analiziraju i ustaljene frazeme utemeljene na toj metafori (usp. Hrnjak 2019), a ona se pritom koristi u najrazličitijim kontekstima, poput konceptualizacije životnih faza, ciljeva i

izazova, što pokazuje da je utemeljena na cjelovitoj strukturi predodžbe putovanja koja se preslikava na ciljnu domenu života.

“Život je apstraktna ciljna domena kojoj se pristupa pomoću konkretne izvorne domene putovanja” (Šarić, 2019: 235).

Ostvaraji ove konceptualne metafore u popularnoj glazbi, u kojima se različiti aspekti apstraktne ciljne domene života konceptualiziraju u okvirima konkretne iskustvene domene putovanja, mogu se vidjeti i u primjerima (32-37).

- (32) **Six Pack, *Avijone baci mi bombone* (“Minut ćutanja”, F.U.R. Collective, 2000.)**

Rođeni **na raskršću** ratova i paktova

- (33) **Svadbasa, *Pričaj mi o ljubavi* (“La, la”, Menart, 2005.)**

Netko me noćas vrebao u mraku i kvario mi **cestu** i

stavlja nam **krive znakove na put**

- (34) **Bugarska skupština, *Čista energija* (“Izrazi mišljenje”, Dallas Records, 2008.)**

Zajedno ćemo **koračati prema glavnoj pobjedi**

- (35) **Fakofbolan, *Predgrađa* (“Provincija uzvraća udarac”, Zvuk Močvare, 2002.)**

Mi smo još jedna izgubljena generacija, na

putu bez povratka, na putu za nikuda

(36) **Parni valjak, *Zastave* (“Zastave”, Croatia Records, 2000.)** Nogom pred nogu
tiho ja po vodi **hodam, svojim putem** uspravno

(37) **Natali Dizdar, *Brodolom* (“Pronađi put”, Agapa, 2009.)** I svaki **prečac** je dug,
a tko je na početku mogao znati da **put će biti u krug**

Konceptualna metafora ŽIVOT JE PUTOVANJE u primjeru (32) ostvaruje se kroz pripadajuću podmetaforu VAŽNE ODLUKE SU RASKRIŽJA NA PUTU. Dolazi do preslikavanja konkretnoga elementa izvorne domene putovanja na jedan od bitnih elemenata ciljne domene života, budući da su važne životne odluke metaforički preslikane na raskrižja. Osoba koja odlučuje kako želi razriješiti određenu životnu situaciju u kojoj se našla konceptualizira se kao putnik koji na raskrižju odlučuje kojim putom nastavlja putovanje prema svom odredištu. Koncepti orijentacije nisu samo važni za fizičku aktivnost. Lakoff i Johnson (2015: 53) [1980] navode da su “ti koncepti važni za naše neprekidno svakodnevno tjelesno funkcioniranje i to im u našim očima daje prednost pred drugim mogućim ustrojavanjima prostora”. Drugim riječima, ustroj naših prostornih koncepata izniče iz našeg stalnog prostornog iskustva, odnosno iz naše interakcije s fizičkim okruženjem. Koncepti koji izniču na taj način koncepti su prema kojima živimo u najosnovnijem smislu.

U primjeru (33) konceptualna metafora POTEŠKOĆE SU PREPREKE NA PUTU preklapa se s konceptualnom metaforom ZNATI ŠTO ĆE SE DOGODITI JE VIDJETI KAMO SE IDE¹³, koja je pak specifičan ostvaraj općenitije metafore ZNANJE JE GLEDANJE. Tijekom putovanja, putnik nailazi na prepreke koje otežavaju put. Šarić (2019: 253) navodi: “Bitno je imati u vidu da konceptualizirajući manje dostupan, apstraktan fenomen pomoću nekog dostupnijeg,

¹³ Metaforička sastavnica ZNATI ŠTO ĆE SE DOGODITI JE VIDJETI KAMO SE IDE navedena je prema KNOWING WHAT WILL HAPPEN IS SEEING WHERE YOU ARE GOING iz elektroničkog izdanja *Master metaphor list* (Lakoff i dr. 1991).

¹⁴ Metaforička sastavnica STVARI PO KOJIMA MJERITE SVOJ NAPREDAK SU VODIČI navedena je prema THINGS YOU GAUGE YOUR PROGRESS BY ARE LANDMARKS iz elektroničkog izdanja *Master Metaphor List* (Lakoff i Dr. 1991).

konkretnijeg fenomena stvaramo metaforičku realnost.” Prepreke na putu konceptualizirane su u ovom slučaju kao krivi znakovi koji zbunjuju putnika navodeći ga u krivome smjeru, što se također može promatrati i kao ostvaraj konceptualne metafore SAVJETNICI SU VODIČI (engl. COUNSELORS ARE GUIDES). Vodiči u izvornoj domeni mogu tako u ciljnoj imati i sredstva za navođenje putnika (krivi znakovi) aktivirajući specifičniju konceptualnu podmetaforu STVARI
14.
PO KOJIMA MJERITE SVOJ NAPREDAK SU VODIČI

Metaforički izrazi koji se temelje na konceptualnoj metafori ŽIVOT JE PUTOVANJE uključuju i sastavnice u kojima se željene ili ostvarena svrha određenog procesa ili akcije konceptualizira kao ciljna točka putovanja. U primjeru (34) skup metaforičkih preslikavanja povezuje također domenu putovanja i domenu života. Koncept putnika iz domene putovanja preslikava se na čovjeka, a dugoročni ciljevi konačna su odredišta njegova putovanja. “Ono što znamo o putovanjima jest da PUTOVANJE ODREĐUJE PUT” (Lakoff, Johnson, 2015: 81) [1980]. *Glavna pobjeda*¹⁵ jest ciljno odredište, a način za postizanje cilja je *korak po korak*, pa se u tome slučaju koracima kao najmanjim prijeđenim dionicama puta metonimijski označava cjelokupno kretanje prema cilju, i to prema metonimijskom načelu DIO ZA DIO, u okviru metonimije AKTIVNOST ZA REZULTAT¹⁶. U primjeru (34) aktivnost koja je usmjerena prema kakvom postignuću predočava se kao koračanje, tj. kretanje. Ostvarivanje svrhe metaforički je prikazano kao fizička aktivnost. U okviru tako ostvarena odnosa ostvaruje se konceptualna metafora POSTIZANJE SVRHE JE KRETANJE PREMA NAPRIJED. Usto, pored općenitije metafore ŽIVOT JE PUTOVANJE u izrazu “**zajedno** ćemo koračati” ostvaruje se i specifičnija konceptualna metafora LJUBAV JE PUTOVANJE.

U primjeru (35) neuspjeh u postizanju svrhe konceptualizira se kao izostanak kretanja prema odredištu. Sukladno metafori POSTIZANJE SVRHE JE KRETANJE PREMA NAPRIJED, i ovaj metaforički primjer implicira da kretanje znači napredak, pa tako stajanje može označavati neuspjeh ili čak nazadovanje. Također, analogno primjeru (33), u kojem je naglasak na krivom

¹⁵ U okviru metafore ŽIVOT JE PUTOVANJE može se govoriti i o metafori ŽIVOT JE NATJECANJE s metaforičkom sastavnicom CILJ JE GLAVNA NAGRADA

¹⁶ Nada Vajs (2000: 135) navodi kako je aktivnost rezultat aktivnosti, a to objašnjava u primjeru: “Kažemo li »čujem *korake*« to znači da čujemo »buku što je proizvode koraci«”.

putu jer taj put ne garantira dolazak na ciljnu destinaciju, postupno ostvarivanje uvjeta za postizanje ciljeva jest napredak. Šarić (2019: 235) navodi da je kod domene putovanja “značenjski fokus napredovanje (promjena prostornih točaka)”. Općenitija metafora ŽIVOT JE PUTOVANJE ovdje se ostvaruje kroz konkretniju podmetaforu NEPOSTIZANJE SVRHE JE IZOSTANAK KRETANJA NAPRIJED¹⁷.

Primjer (36) gradi nešto drugačiju predodžbu situacije na temelju iste konceptualne metafore. Kategorija načina konceptualizira se preko puta. “Kognitivna lingvistika smatra da se osnovne iskustvene kategorije, a jedna se od njih odražava u opreci gore–dolje, prenose na druge, neprostorne domene” (Šarić, 2019: 236). Podizanje glave *uspravno* konceptualizira se kao kretanje uvis, a prema Lakoffu i Johnsonu (2015: 15) [1980] “pogrbljeno držanje obično ide ruku pod ruku s tugom i depresijom, uspravno držanje s pozitivnim emocionalnim stanjem”. Sukladno tomu, može se zaključiti kako uspravan način hoda ovdje metaforički označava ponos, sigurnost i dobro samopouzdanje kao pozitivne vrijednosti, i to na temelju orijentacijske podmetafore DOBRO JE GORE koja se u ovome primjeru preklapa sa strukturnom metaforom ŽIVOT JE PUTOVANJE omogućujući tako konceptualizaciju ponosnoga življenja kao naglašeno uspravno kretanje prema naprijed. sastavnica NAPREDAK JE KRETANJE PREMA NAPRIJED kroz aktivnost koja se predočava kao koračanje.

U primjeru (37) pozadinska metafora ŽIVOT JE PUTOVANJE aktivira se na dva načina, najprije kroz konceptualnu podmetaforu JEDNOSTAVNA RJEŠENJA SU PREČACI NA PUTU (“svaki **prečac** je dug”), a zatim i kroz podmetaforu NEUSPJEH U POSTIZANJU SVRHE JE KRETANJE U KRUG (“put će biti u krug”) budući da kružno fizičko kretanje putnika, umjesto na željeni cilj, ponovno dovodi, tj. vraća, na početak puta. Nizanje neuspjeha u apstraktnoj domeni života upravo se na ovaj način konceptualizira kao ponavljanje iste kružne putanje kretanja.

2.8. LJUBAV JE PUTOVANJE

¹⁷ Metaforička sastavnica NEDOSTATAK NAPRETKA PREMA ODREDIŠTU JE NEDOSTATAK KRETANJA navedena je prema LACK OF PROGRESS TOWARD THE DESTINATION IS LACK OF MOTION iz elektroničkog izdanja *Master metaphor list* (Lakoff i dr. 1991).

U ovome poglavlju analiziraju se srodni primjeri u kojima izvorna domena putovanja također služi kao konceptualni okvir u koji se smješta predodžba ciljne domene. No ciljna domena u prethodnom je poglavlju bila ŽIVOT, a u ovome je to LJUBAV. Alisa Antunac (2017) također govori o toj konceptualnoj metafori te kaže da “bolje poznata struktura, putovanje, služi kao model pojašnjenja puno apstraktnije i manje poznate strukture drugoga pojma ljubavi”. Konceptualna metafora LJUBAV JE PUTOVANJE strukturna je metafora u okviru koje se brojni elementi ljubavnoga odnosa povezuju s konkretnim elementima predodžbene domene putovanja (putovanje je ljubav, putnici su ljubavnici, prijevozno sredstvo je ljubavna veza, odredište je svrha veze, prijeđena udaljenost je napredak u vezi, a prepreke na putu su poteškoće u vezi (usp. Kövecses, 2011)). Ta je metafora konvencionalizirana u okviru uobičajenih metaforičkih izrazi poput “putevi su nam se razišli”, “zajedno koračamo prema cilju” i “puno smo toga skupa prošli”.

Ostvaraji ove konceptualne metafore u popularnoj glazbi mogu se vidjeti i u primjerima (3846).

- (38) Tony Cetinski, *Sve je s tobom napokon na mjestu* (“Budi uz mene”, Hit Records, 2005.)

Vratila si život u mene i **od srca napravila cestu** što me veže samo za tebe

- (39) Tedi Spalato, *More snova* (“Dalmatinsko pismo moja”, Dancing Bear, 2009.)

Opijeni morem snova, porat sriće **tražili smo mi**

- (40) Dino Merlin, *Godinama* (“Sredinom”, CentroScena, 2000.) Nema puta od tijela do tijela, **duše jedna drugoj putuju**

- (41) Ivana Kindl, *Utjeha* (“Promjenjiva”, Menart, 2010.)

Objasni mi razloge, **pokaži pravi put**

(42) **Magazin, *Ako poludim*** (“Minus i plus”, Croatia Records, 2000.) Ako
poludim i **pođem za tebe**

(43) **Pips, Chips & Videoclips, *Teroristi plaču*** (“Pjesme za gladijatore”, Menart,
2007.)

Ali kada se **tebi vratim ja** sve je zauvijek gotovo

(44) **Jinx, *Da smo se voljeli manje*** (“Diksilend”, Dallas Records, 2010.) Sa
zdrave **distance** ne bi pali na detalje

(45) **Ivana Kindl, *Utjeha*** (“Promjenjiva”, Menart, 2010.)

Smiri me **daj mi znak** kada nevolja se sprema

(46) **Miroslav Škoro, *Ne vjeruje srce pameti*** (“Milo moje”, Croatia Records.,
2003.)

Gazio bi' hladan kamen i

po trnju živi plamen samo

dahom da te dotaknem

Pozadinska metafora

LJUBAV JE PUTOVANJE u

primjeru (38) sugerira da je

cesta između dvije osobe

put koji ih povezuje i koji
vodi prema zajedničkoj
budućnosti, tj. konačnoj
svrsi ljubavnoga odnosa. U
ovome slučaju možemo
govoriti i o specifičnome
ostvaraju konceptualne
metafore STAZE SU
VODIČI¹⁸, odnosno
OSTVAREN ODNOS JE
FIZIČKA POVEZANOST
budući da se on ovdje
metaforički ostvaruje kao
fizička poveznica između
dva bića (cesta, tj. put).

U primjeru (39), također na temelju konceptualne metafore LJUBAV JE PUTOVANJE, osobe su zajedno na putu te imaju zajedničku ideju onoga što traže. No u ovome slučaju njihov se odnos konceptualizira kao zajednička plovidba morem. Ono što ljubavnici na toj plovidbi traže jest mirna luka, odnosno “porat sriće”, koji se može promatrati kao konačna svrha zajedničkog putovanja, tj. ljubavnoga odnosa.

¹⁸ Metaforička sastavnica STAZE SU VODIČI navedena je prema PATHS ARE GUIDES iz elektroničkog izdanja Master metaphor list (Lakoff i dr. 1991).

No konceptualna metafora LJUBAV JE PUTOVANJE može biti i podloga metafori DUŠA JE PUTNIK. U metaforičkom izrazu (40) duša predstavlja putnika, tj. ljubavnika koji se kreće prema drugoj duši kao svojoj konačnoj destinaciji, a u ovome primjeru spomenuta metafora putovanja u predodžbenoj je interakciji s konceptualnom metaforom PRIVRŽENOST JE FIZIČKA BLIZINA budući da se u njemu duše ljubavnika međusobno približavaju dok “putuju jedna drugoj”.

Za razliku od primjera (40), u primjeru (41) konceptualna metafora LJUBAV JE PUTOVANJE preklapa se s prethodno već spominjanom metaforom SAVJETNIK JE VODIČ te s konceptualnom metaforom RAZLIČITI NAČINI POSTIZANJA SVRHE SU DRUKČIJI PUTEVI. Putovanjem se ovdje predočava ljubav koja je na početku, a činjenica da se traže smjernice i savjeti implicira neiskustvo ili zbunjenost jednoga od sudionika u odnosu. Kako bi se došlo do cilja, potrebna je druga osoba koja će ju savjetom “usmjeriti” prema ostvarivanju svrhe ljubavne veze.

U primjeru (42) uočljivo je preklapanje dviju konceptualnih metafora, a riječ je o konceptualnim metaforama LJUBAV JE LUDILO¹⁹ i LJUBAV JE PUTOVANJE. Prva je ostvaraj općenitije konceptualne metafore SNAŽNE EMOCIJE SU LUDILO, na temelju koje se i u kontekstu proživljavanja snažne ljubavi često govori o gubitku kontrole nad emocijama i ponašanjem.

Takva pak situacija rezultira polaskom na putovanje čija je konačna destinacija druga osoba, odnosno ostvarivanje ljubavne veze s drugom osobom, a u tom se dijelu primjera (42) ostvaruje metafora LJUBAV JE PUTOVANJE.

Primjer (43) predočava ponovnu uspostavu ljubavnoga odnosa kao povratak na već prijedenu točku na putu. “Vraćanje” je sastavni dio ovoga putovanja, no ono ne mora nužno biti pozitivno konotirano, odnosno poželjno, pa se u ovome slučaju može govoriti i o ostvarivanju metafore NEGATIVAN ISHOD JE KRETANJE UNATRAG²⁰.

Početak stiha (44) koristi se predodžbom udaljenosti kao preduvjeta za uspješnu uspostavu kontrole nad vlastitim emocijama i samim odnosom. Udaljenost tako može imati i pozitivan učinak ako je ostvarena u optimalnoj mjeri (“sa **zdrave** distance”), pa se u ovome slučaju također može govoriti o specifičnome ostvaraju konceptualne metafore LJUBAV JE BLIZINA.

¹⁹ Ciljna se domena objašnjava preko koncepta izvorne domene. Prijedlog drukčijeg formiranja konceptualne metafore daje Katanec (2020: 72) te navodi kako je ludost psihička dijagnoza, odnosno bolest, a primjer “Lud od ljubavi” označava konceptualnom metaforom LJUBAV JE BOLEST.

²⁰ Metaforička sastavnica NEGATIVAN NAPREDAK JE KRETANJE UNATRAG navedena je prema NEGATIVE PROGRESS IS BACKWARD MOVEMENT iz elektroničkog izdanja Master metaphor list (Lakoff i dr. 1991).

Iskustvo udaljavanja, odnosno zauzimanja prostorne distance, također je povezano i s boljim pregledom cjelokupne situacije i bitnih odnosa u njoj, pa se u ovome primjeru također može govoriti i o ostvaraju konceptualne metafore ZNANJE JE GLEDANJE, odnosno SPOZNAVANJE BITNOGA JE SAGLEDAVANJE IZDALEKA. Poteškoće u vezi konceptualiziraju se često kao prepreke na putu u izvornoj domeni. Prepreke se mogu prevladati i nakon toga moguće je uspješno nastaviti kretanje prema cilju, ali znati što će se dogoditi važan je preduvjet u dostizanju željenog cilja. U primjeru (45), konceptualna metafora LJUBAV JE PUTOVANJE ostvarena je kroz podmetaforu ZNAKOVI SU VODIČI i također se aktivira u interakciji s metaforom ZNANJE JE GLEDANJE.

Poteškoće u vezi konceptualiziraju se kao prepreke i u primjeru (46). Staza kojom osoba prolazi kako bi došla do cilja vrvi takvim preprekama. Pozadinska metafora je LJUBAV JE PUTOVANJE ovdje se ostvaruje i kroz interakciju s metaforom NAČIN POSTIZANJA SVRHE JE STAZA, budući da se ovdje poteškoće kroz koje osoba prolazi u ljubavnome odnosu konceptualiziraju kao kretanje po kamenitom i trnovitom putu. Sve poteškoće u ostvarivanju cilja konceptualiziraju se kao prepreke na putu. U posljednjem stihu ostvaren odnos konceptualizira se pak na temelju metafore LJUBAVNI ODNOS JE BLIZINA.

2.9. ŽIVOT JE KAZALIŠNA PREDSTAVA

Konceptualna metafora ŽIVOT JE KAZALIŠNA PREDSTAVA aktivira se vrlo često da bi se jasnije opisali i razumjeli neki specifični aspekti apstraktnoga koncepta života. Stanojević (2009: 344) navodi: “noviji prijedlozi zasnivaju se na svođenju konceptualnih metafora na komponente – tj. na metafore koje su bliže iskustvu ili izravno proizlaze iz našeg iskustva, pa na taj način mogu služiti kao ukotvljenje složenijih metafora”. Konceptualne metafore su iskustveno motivirane, a razlika je u tome što su nam neke iskustveno bliže od drugih. U konceptualnoj metafori ŽIVOT JE KAZALIŠNA PREDSTAVA mogu se tako, pod pretpostavkom da nam je kazališno iskustvo blisko, pronaći brojne sličnosti između izvorne i ciljne domene. Konceptualna metafora ŽIVOT JE KAZALIŠNA PREDSTAVA strukturna je metafora. Život se predočava kao predstava s glumcima, redateljima i predviđenim ulogama. Kazališna predstava preslikava se na domenu života te se shodno tomu glavni glumac preslikava na osobu koja “nosi” životnu radnju, dok su ostali sudionici u životu “sporedni glumci” u predstavi. Stanojević (2009: 347) navodi kako treba zamijetiti da konceptualna metafora ŽIVOT JE KAZALIŠNA

PREDSTAVA, ali i mnoge druge, ne mora biti univerzalna jer “kazalište u nama uobičajenom obliku ne postoji” i u drugim kulturama, a u nekim ranijim radovima ova je metafora analizirana u kontekstu društvenih, političkih i drugih odnosa (usp. Mičunović 2012, Katanec 2020).

Ostvaraje konceptualne metafore ŽIVOT JE KAZALIŠNA PREDSTAVA uočavamo i u primjerima (47-52).

(47) **Colonia, *Budi mi zbogom* (“Jača nego ikad”, Crno Bijeli Svijet, 2000.)** I

svaki **osmijeh je maska na licu** pod kojom moram disati

(48) **Kemal Monteno i Danijela Martinović, *Ovako ne mogu dalje* (“Hvala svima”, Croatia Records, 2000.)**

Moj je **život** pusta **farsa**

(49) **Pasi, *Eterle* (“Pravac paleolitik”, self-released, 2004.)**
Kroz njegovu **masku** blagostanja vidim lice potišteno

(50) **Mašinko, *Ali* (“Mašinko”, self-released, 2010.)**

Sve je ovo veliki propali tulum sve je ovo samo jedna obična **farsa**

(51) **Kandžija, *Jelena* (“Narodnjaci”, Dallas Records, 2009.)** Al’ gdje god da te
vidim **ti uvijek si glavna uloga**

(52) **Dalmatino, *Dajem ti rič* (“Dobro jutro”, Dancing Bear, 2003.)**

Ja u obe ruke čvrsto držim konce

U primjeru (47) konceptualna metafora ŽIVOT JE KAZALIŠNA PREDSTAVA ostvaruje se kroz konceptualno povezivanje osmijeha u javnosti sa stavljanjem maske pred publikom, tj. podmetaforu LAŽNA EMOCIJA JE MASKA KOJA SE NAMJERNO STAVLJA²¹. Stavljanjem maske na lice stvara se slika lažne stvarnosti, tj. lažne emocije, koja je u ovom slučaju sreća, a scenarij sreće u ovome slučaju označava *osmijeh* kao njegov istaknuti element prema metonimijskome načelu DIO ZA CJELINU. Predodžbenom razradom scenarija u sljedećem stihu, kroz sliku otežanog disanja pod maskom, naglašava se pak opterećenje koje za osobu mogu predstavljati takve lažne emocije. U primjeru (48) pak farsa, kao specifična vrsta kazališne predstave, tj. kraće dramsko djelo komična učinka, naglašava elemente životnoga neuspjeha i nepostizanja kakve ozbiljnije životne svrhe.

Kao i primjer (47), primjer (49) također je utemeljen na konceptualnoj metafori LAŽNA EMOCIJA JE MASKA KOJA SE NAMJERNO STAVLJA. Takva predodžba vodi se idejom da vanjski izraz nužno ne prikazuje unutarnje stanje osobe. Maska je sredstvo prikrivanja unutarnjih problema i emocija. No ova maska nije u potpunosti sakrila istinu jer se kroz nju može vidjeti. Uz spomenutu konceptualnu metaforu može se, dakako, ovdje uočiti i metafora ZNANJE JE GLEDANJE, jer maska predstavlja metaforičku smetnju uvidu u pravo stanje stvari, odnosno istinu. Metaforički izraz u primjeru (50) život također povezuje s komičnom dramskom igrom, tj. farsom. I u ovom slučaju metaforički odnos sugerira besmisao života, uz naglašavanje elementa životnoga neuspjeha, tj. činjenice da je ta metaforička farsa nepovratno propala.

U primjeru (51) u okviru konceptualne metafore ŽIVOT JE KAZALIŠNA PREDSTAVA naglašava se pak važnost određene osobe dodjeljujući joj metaforičku ulogu glavnog glumca, dok se u primjeru (52) osoba koja donosi odluke metaforički predočava kao izvođač koji se nalazi “iza scene” i čija je uloga upravljati pokretima lutaka u predstavi. Na taj se način naglašava privid i nepouzdanost slobode koju pojedinac uživa u donošenju životnih odluka, koje su vrlo često unaprijed zadane, tj. “režirane” kao sastavni dio predstave kojom upravlja netko drugi.

²¹ Metaforička sastavnica LAŽNA EMOCIJA JE MASKA KOJA SE NAMJERNO STAVLJANAvedena je prema COVERS WHICH ARE PURPOSELY PUT ON ARE FEIGNED EMOTIONS iz elektroničkog izdanja Master metaphor list (Lakoff i dr. 1991).

2.10. DOBRO JE GORE / LOŠE JE DOLJE

U posljednjoj skupini primjera u pitanju je orijentacijska metafora kojom se složen sustav predodžbi postavlja u orijentacijski međuodnos, i to kroz vertikalnu prostornu opoziciju *goredolje*. Lakoff i Johnson (2015: 17) [1980] navode da svaka prostorna metafora ima unutarnju sustavnost, one su međusobno koherentne te ukorijenjene u fizičkom i kulturnom iskustvu. Ona proizlazi iz temeljnih prostornih odnosa ovisnih o iskustvu i kulturi. Ljudski prostorni koncepti uključuju odnose kao što su gore-dolje, naprijed-natrag, unutra-vani, blizu-daleko i dr. te su ti orijentacijski koncepti bitni za svakodnevno funkcioniranje (Lakoff, Johnson, 2015: 53) [1980].

Osnovu orijentacijskih metaforičkih koncepata tvore kolerati kao što su SRETNO JE GORE i TUŽNO JE DOLJE. Konvencionalizirani su stoga i metaforički izrazi poput “biti u sedmom nebu” ili “pasti u depresiju”. Ciljna domena sreće i tuge metaforički se povezuje s izvornom domenom prostora, i to gore ili dolje. “Dok iz našega percepcijsko-motoričkog funkcioniranja proizlazi jasno ocrtan konceptualni ustroj za prostor, ne postoji jasno ocrtan konceptualni ustroj za emocije koji bio proizlazio iz našeg emocionalnog funkcioniranja” (Lakoff, Johnson, 2015: 54 - 55) [1980]. Prostor je ključan koncept koji omogućava formiranje i označavanje neprostornih doživljaja. Do sada je napisan velik broj radova koji su se bavili orijentacijskim metaforama (usp. Antunović 2017, Čizmar 2016), a ti se radovi bave konceptom prostornosti kroz životna iskustva i domenu rasta i razvoja kod čovjeka.

Ostvaraji ove konceptualne metafore u popularnoj glazbi mogu se uočiti i u primjerima (5358).

(53) Toše Proeski, *Pratim te* (“Pratim te”, Dallas Records, 2005.) Tu sam da ti nadu vratim, ako **padneš** da te uhvatim

(54) Ivana Kindl, *Utjeha* (“Promjenjiva”, Menart, 2010.)
Da ne mislim kako **sve polako tone**

(55) Magazin, *Minus i plus* (“Minus i plus”, Croatia Records, 2000.) U

mom svijetu **ti si korov, a ja hibiskus**

(56) Jinx, *Da smo se voljeli manje* (“Diksilend”, Dallas Records, 2010.) Sa

zdrave distance **ne bi pali** na detalje

(57) Gibonni, *Libar* (“Mirakul”, Dallas Records, 2001.)

Od straha **da ne potone, tvoja ljubav** za mene

(58) Tram 11, *Zlo i naopako* (“Vručina gradskog asfalta”, Menart, 2009.)

Jer te sivilo grada može **bacit u depresiju**

Konvencionalni ostvaraji metafore LOŠE JE DOLJE često se referiraju na pogrbljeno držanje, pad i slično. U primjeru (53) metafora služi kao sredstvo razumijevanja koncepta mogućega lošeg ishoda na temelju fizičkog iskustva padanja u prostoru, koje se zbog opasnosti od ozljeđivanja koja ga prati doživljava kao izrazito negativna promjena. No osoba u lošem položaju s druge strane ima osobu koja može spriječiti ili ublažiti metaforičko padanje, i to na način da ju uhvati prilikom pada i vrati na početnu poziciju koja je bila zadovoljavajuća. S druge strane, u okvirima temeljne orijentacijske metafore LOŠE JE DOLJE u primjeru (54) neuspjeh, tj. loš ishod, preslikava se na objekt koji tone. Konvencionalnim izrazom “sve polako tone” naglašava se kretanje u neželjenom smjeru ili pogoršavanje situacije.

I u primjeru (55) može se uočiti ista orijentacijska metafora, budući da je korov nisko raslinje, dok hibiskus raste u visinu, no ovi stihovi ujedno ukazuju na vrijednosnu suprotnost čiji je kriterij korisnost, pa se ovdje također može govoriti o ostvaraju konceptualne metafore LJUDI SU BILJKE²² jer se nekorisna ljudska jedinka metaforički svrstava u kategoriju korova, dok se

²² Na temelju metafore ČOVJEK JE BILJKA žena se konceptualizira kao cvijet u pjesmi Dalmatina, *Prosjak i sin* (“Cukar i sol”, Dancing Bear, 2003.): *U suknenoj borsi cili je svit jedno veliko srce, a u srcu cvit moje sunce, moj biser nebeski tu smo samo ja i ti.* Cvijet metonimijski označava napredak i rast. Također, u pjesmi Lane Jurčević,

ona korisna kategorizira kao biljka lijepih i mirisnih cvjetova koji se mogu iskoristiti za pripremu čaja. U ciljnoj se “domeni aktivira poddomena KARAKTERA te svojstvo NEKORISNOSTI. Djeluje metonimijski odnos KOROV ZA NEKORISNOST. U kulturi zapadne tradicije NEKORISNOST je negativno određeno svojstvo. Osoba se u ciljnoj domeni konceptualizira kao osoba slabog karaktera” (Čizmar, 2016: 191).

Završetak stiha u primjeru (56) koristi se pak izrazom “pasti na detalje” kako bi se označio neželjen ishod ljubavnoga odnosa do kojeg dolazi uslijed krivih prosudbi i pridavanja prevelike važnosti sitnicama. U skladu s konceptualnom metaforom LOŠE JE DOLJE, pad označava negativan ishod ljubavne situacije. Primjer (57) vodi se pak sličnim predodžbenim obrascem kao i primjer (54), jer se i u njemu orijentacijska konceptualna metafora LOŠE JE DOLJE ostvaruje u scenariju “potonuća”, dok je primjerom (58) uz uporabu glagola “baciti” dodatno naglašena nemogućnost izbjegavanja lošega ishoda.

3. ZAKLJUČAK

Tema ovog rada je konceptualna metafora u tekstovima popularne glazbe. U uvodnom dijelu objašnjava se pojam metafore, njezina uporaba u antici te u strukturalizmu, kao i teorija konceptualne metafore. Nakon toga, u drugom dijelu rada provodi se analiza metaforičkih izraza u popularnoj glazbi. Analiza se sastoji od deset poglavlja, a svako poglavlje opisuje jednu konceptualnu metaforu. Poglavlja se bave sljedećim konceptualnim metaforama: PRIVRŽENOST JE TOPLINA, NEPOSTOJANJE LJUBAVI JE HLADNOĆA, SRCE JE SPREMNIK ZA EMOCIJE / MISLI SU SPREMNIK ZA EMOCIJE / OSOBA JE SPREMNIK ZA EMOCIJE, PROŽIVLJAVANJE EMOCIJE JE GUBITAK KONTROLE, EMOCIONALNO STANJE JE VREMENSKA NEPRILIKA, PROBLEMI SU

Otkad te nema (“1 razlog”, Hit Records, 2006.): *Otkad te nema ovdje kraj mene, moje je cvijeće suho i vene;* cvijeće metonimijski označava nestajanje. U konceptualnoj metafori EMOCIJA JE BILJKA Edo Majka, No sikiriki no (“Slušaj mater”, Menart, 2001.) u stihovima: *Ovaj put za stalno, pušta korijen, daje sjeme koje klija, pravi gustu baštu, ma pravi džunglu* konceptualizira emocije kao plod koji je posađen unutar osobe. Tu dolazi do preklapanja s metaforom OSOBA JE SPREMNIK ZA EMOCIJE.

FIZIČKI TERETI, ŽIVOT JE PUTOVANJE, LJUBAV JE PUTOVANJE, ŽIVOT JE KAZALIŠNA PREDSTAVA i LOŠE JE DOLJE.

Cilj je ovoga rada bio utvrditi oblikuju li se apstraktne domene iskustva u tekstovima srednje glazbene struje u većoj mjeri kroz konvencionalizirane metaforičke izraze koji su dio svakodnevnog govora, a ne samo pjesničkog jezika, jer se ti tekstovi obraćaju puno većem broju recipijenata.

Prva pretpostavka bila je da će analiza tekstova popularne glazbe pokazati slične uzorke metaforičke upotrebe u glazbenom *mainstreamu* i alternativnoj glazbi. To bi moglo ukazivati na to da je upotreba metafora univerzalna i ne ovisi o glazbenom žanru. Alternativna glazba ipak dopušta veću raznolikost metafora jer je manje ograničena od *mainstream* glazbe u izboru tema i pristupa. Pretpostavka da se glazbeni *mainstream* i alternativna glazba u načelu služe podjednako konvencionaliziranim metaforama zahtijeva detaljniju analizu i korpus koji bi svojim opsegom uvelike nadmašio prigodni uzorak stihova koji su analizirani u ovome radu, pa je zbog toga, kako je već u uvodu istaknuto, na temelju provedenih analiza nemoguće donositi bilo kakve generalne zaključke. Međutim, postoje varijacije u načinu na koji se konceptualne metafore ostvaruju u tekstovima različitih izvođača: one su često jednostavne i uobičajene, svakodnevne i lako razumljive, no ponekad njihova kompleksna i kreativna elaboracija zahtijeva nešto veći kognitivni napor kako bi se detektiranjem i razrješavanjem metaforičkih (a vrlo često i metonimijskih) poveznica došlo do uspješne interpretacije teksta.

Nadalje, na temelju prikupljenih i analiziranih primjera možemo zaključiti kako se u tekstovima popularne glazbe učestalo pojavljuju svi tipovi konceptualnih metafora: od ontoloških, preko strukturnih, pa sve do orijentacijskih metafora. Na temelju analize odabranih primjera iz domena alternativne i *mainstream* glazbe može se stoga zaključiti kako izbor vrste metafore također nije u uočljivoj mjeri uvjetovan glazbenim pristupom ili zakonitostima određenog glazbenog žanra, već prije svega individualnim autorskim poetikama i stupnjem kreativnosti pojedinih tekstopisaca. Zaključno, dodatne potvrde ovih pretpostavki doprinijele bi razumijevanju prirode ostvarivanja metafora u popularnoj kulturi, što bi moglo imati šire implikacije za razumijevanje međuodnosa tematske, kulturne i individualne iskustvene uvjetovanosti u izboru metaforičkih izraza. U budućim analizama bilo bi dobro kada bi se istraživanje usmjerilo na dva prototipna podžanra glazbenoga *mainstreama* i alternativne glazbe te njihovu usredotočenu usporedbu (primjerice, usporedbu pjesama izvedenih na nekom radijskom ili televizijskom festivalu s temom ljubavi ili nostalgije te pjesama s istom temom

objavljenih od strane kakve nezavisne izdavačke kuće, odnosno nezavisne glazbene etikete). Tako bi se, uz podjednak broj primjera iz obje domene glazbenoga stvaralaštva, dodatno izoštrio analitički fokus, a time bi se zasigurno izbjegle i određene uočene manjkavosti prigodnoga i tematski disperznoga korpusa te bi se na taj način došlo do još jasnijih odgovora na pitanja koja se tiču tretmana metafore u tekstovima različitih žanrova suvremene glazbe.

4. LITERATURA

1. Aristotel. (2015). *O pjesničkom umijeću*; preveo Zdeslav Dukat, Školska knjiga: Zagreb.
2. Babić, Snježana. (2018). "Uloga konceptualne metafore, metonimije i konceptualne integracije u hrvatskom političkom diskursu" (Disertacija). Preuzeto s <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:841931>
3. Bagić, Krešimir. (2012). *Rječnik stilskih figura*. Školska knjiga: Zagreb
4. Belaj, Branimir, Tanacković Faletar, Goran (2014). Kognitivna gramatika hrvatskoga jezika, knjiga prva, Imenska sintagma i sintaksa padeža. Zagreb: Disput.
5. Belaj, Branimir; Tanacković Faletar, Goran. (2013). "Kognitivna gramatika u kontekstu konstrukcijskih modela". *Filologija*, (61), 17 – 65. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/117054>
6. Brdar, Mario (2007). *Metonymy in Grammar: Towards Motivating Extensions of Grammatical Categories and Constructions*. Osijek: Filozofski fakultet.
7. Brnčić, Jadranka. (2013). "Živa" i "mrtva" metafora". *Filozofska istraživanja*, 33 (1), str. 21 – 36. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/101670>

8. Culler, Jonathan. (2001). *Književna teorija – vrlo kratak uvod*, AGM: Zagreb.
9. Čizmar, Ivana. (2016). “Konceptualizacija psihičke nestabilnosti u hrvatskome jeziku”. *Jezikoslovlje*, 17. (3.), 575 – 616. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/170674>
10. Čizmar, Ivana. (2016). “Uloga konceptualne metafore ČOVJEK JE BILJKA u sagledavanju razlika i sličnosti među kulturama hrvatskoga i anglosaksonskoga govornog područja” (Disertacija). Preuzeto s <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:300489>
11. Gall, Zlatko. (2011). *Pojmovnik popularne glazbe*. Naklada Ljevak: Zagreb.
12. Hajdarević, Dino. i Periša, Ante. (2015). Znanje i gledanje u konceptualnoj metafori. *Croatica et Slavica Iadertina*, 11/2 (11.), str. 285 – 309. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/155158>
13. Jelaska, Zrinka. (2005). “Jezik, komunikacija i sposobnosti: nazivi i bliskoznačnice”. *Jezik*, 52 (4), str. 128 – 138. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/15984>
14. Kajtazović, Enisa. (2018). “Konceptualna metafora u kratkim pričama Aleksandra Hemonja”. *Radovi Filozofskog fakulteta u Sarajevu*, 21(1), 90 – 114.
15. Katanec, Maja. (2020). “Metafore i metonimije kao sredstvo konstruiranja značenja u bajkama” (Diplomski rad). Preuzeto s <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:137:562117>
16. Kövecses, Zoltan (2005). *Metaphor in Culture: Universality and Variation*. Cambridge: Cambridge University Press.
17. Kövecses, Zoltán. (2011). “Metafora i pitanje univerzalnosti” (prijevod Gorana Đurasa). *Hrvatistika: studentski jezikoslovni časopis*, 5(5.), 185 – 195.
18. Kružić, Barbara. (2013). “Frazološke jedinice i eufemizacija u svjetlu kognitivnolingvističkih teorija” (Diplomski rad). Preuzeto s <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:312134>
19. Kružić, Barbara; Lovrić, Marija; Maksimović, Tea. (2010). “Kratki pojmovnik kognitivne lingvistike”. *Hrvatistika*, 4 (4), str. 9 – 33. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/81612>
20. Lakoff, George i dr. (1991). *Master metaphor list*, URL: <http://www.lang.osaka-u.ac.jp/~sugimoto/MasterMetaphorList/MasterMetaphorList2.pdf>
21. Lakoff, George, Kövecses, Zoltan. (1987). “The cognitive model of anger inherent in American English”. Holland, D. Quinn, N. (eds.) *Cultural models in language and thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 195–221.

22. Lakoff, George; Johnson, Mark. (2015) *Metafore koje život znače*. Disput: Zagreb.
23. Langacker, Ronald, W. (1987). *Foundations of Cognitive Grammar, Vol. 1*. Stanford, California: Stanford University Press.
24. Mičunović, Miljana. (2012). “Razvoj i primjena konceptualne metafore u jezikusuvremeneznanosti: konceptualizacija prostora, vremena i stanja” (Disertacija). Preuzeto s <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:291824>
25. Periša, Ante. (2016). *Uvod u filozofiju jezika*. Sveučilište u Zadru: Zadar.
26. Raffaelli, Ida. (2015). “Metafora i metonimija”. *O značenju: uvod u semantiku*. Matica hrvatska: Zagreb, str. 170 – 182.
27. Rončević, Brozović, Dunja; Fuchs, Žic, Milena. (2003). “Metafora i metonimija kao poticaj u procesu imenovanja”. *Folia onomastic Croatica, 12/13*, str. 91 – 104.
28. Shuker, Roy. (2001). *Understanding Popular Music, Second edition*. Routledge: London.
29. Solar, Milivoj. (2005). *Teorija književnosti*. Školska knjiga: Zagreb.
30. Stanojević, Mateusz-Milan. (2009). “Konceptualna metafora u kognitivnoj lingvistici: pregled pojmova”. *Suvremena lingvistika, 35(68)*, str. 339 – 369.
31. Stanojević, Mateusz-Milan. (2013) *Konceptualna metafora: temeljni pojmovi, teorijski pristupi i metode*. Srednja Europa doo: Zagreb.
32. Taylor, John, R. (2002). *Cognitive Grammar*. New York: Oxford University Press.
33. Tomić, Alen. (2022). *Misliti u metaforama*. Diss. University of Zadar: Zadar.
34. Vajs, Nada. (2000). Metonimija i sinegdoha. *Filologija, (35)*, 129 – 139. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/157287>
35. Whorf, Benjamin Lee (1979). *Jezik, misao i stvarnost*. Beograd: BIGZ.
36. Žic-Fuchs, Milena (1991). *Znanje o jeziku i znanje o svijetu*. Zagreb: Filozofski fakultet.

Izvori:

- (1) Dino Merlin, *Kad si rekla da me voliš* (“Sredinom”, CentroScena, 2000.)
- (2) Laufer, *Moja voda* (“Epitaf”, Croatia Records, 2004.)
- (3) Stoka, *Za grad kojeg imam rad* (“Stole”, Croatia Records, 2003.)
- (4) Franka Batelić, *Možda volim te* (“Franka”, Hit Records, 2010.)

- (5) Lana Jurčević, *Otkad te nema* ("1 razlog", Hit records, 2006.)
- (6) Colonia, *Deja Vu* ("Jača nego ikad", Crno Bijeli Svijet, 2000.)
- (7) Oliver Dragojević, *Kad mi dođeš ti* ("Dvi, tri riči", Croatia Records, 2000.)
- (8) Kemal Monteno i Danijela Martinović, *Ovako ne mogu dalje* ("Hvala svima", Croatia Records, 2000.)
- (9) Kemal Monteno i Rade Šerbedžija, *Ni u tvome srcu* ("Hvala svima", Croatia Records, 2000.)
- (10) Colonia, *Lažu oči moje* ("X", Menart, 2010.)
- (11) Toše Proeski, *Igra bez granica* ("Igra bez granica", City Records, 2007.)
- (12) Colonia, *Budi mi zbogom* ("Jača nego ikad", Crno Bijeli Svijet, 2000.)
- (13) Six pack, *2 minuta straha* ("Minut ćutanja", F.U.R. Collective , 2000.)
- (14) Dalmatino, *Grdelin* ("Cukar i sol", Dancing Bear, 2001.)
- (15) Six pack, *Andela* ("Musique", Multimedia Records, 2004.)
- (16) Pips, Chips & Videoclips, *Teroristi plaču* ("Pjesme za gladijatore", Menart, 2007.)
- (17) Edo Majka, *No sikiriki no* ("Slušaj mater", Menart, 2001.)
- (18) Nola, *Dio tebe* ("Dio tebe", Croatia Records, 1995.)
- (19) Tedi Spalato, *More snova* ("Dalmatinsko pismo moja", Dancing Bear, 2009.)
- (20) Ivana Kindl, *Strastvena žena* ("Moj svijet", Menart, 2004.)
- (21) Dalmatino, *Noćas* ("Cukar i sol", Dancing Bear, 2001.)
- (22) Natali Dizdar, *Zašto bih ti rekla to* ("Pronađi put", Agapa, 2009.)
- (23) Marko Perković Thompson, *Sine moj* ("Bio jednom u Hrvatskoj", Croatia Records, 2006.)
- (24) Feminnem, *Lako je sve* ("Lako je sve", Croatia Records, 2010.)

- (25) Letu štuke, *Šutiš* ("Letu štuke", Menart, 2005.)
- (26) Severina, *Virujen u te* ("Pogled ispod obrva", Croatia Records, 2001.)
- (27) Toše Proeski, *Jedina* ("Pratim te", Dallas Records, 2005.)
- (28) Vanna, *Ako je vrijedilo išta* ("U Lisinskom", Croatia Records, 2001.)
- (29) Ivana Kindl, *Utjeha* ("Promjenjiva", Menart, 2010.)
- (30) Tram 11, *Eto šta ima?* ("Vrućina gradskog asfalta", Menart, 2000.)
- (31) Marko Perković, *Neću izdat ja* ("E, moj narode", Croatia Records, 2002.)
- (32) Six Pack, *Avijone baci mi bombone* ("Minut ćutanja", F.U.R. Collective, 2000.)
- (33) Svadbas, *Pričaj mi o ljubavi* ("La, la", Menart, 2005.)
- (34) Bugarska skupština, *Čista energija* ("Izrazi mišljenje", Dallas Records, 2008.)
- (35) Fakofbolan, *Predgrađa* ("Provincija uzvraća udarac", Zvuk Močvare, 2002.)
- (36) Parni valjak, *Zastave* ("Zastave", Croatia Records, 2000.)
- (37) Natali Dizdar, *Brodolom* ("Pronađi put", Agapa, 2009.)
- (38) Tony Cetinski, *Sve je s tobom napokon na mjestu* ("Budi uz mene", Hit Records, 2005.)
- (39) Tedi Spalato, *More snova* ("Dalmatinsko pismo moja", Dancing Bear, 2009.)
- (40) Dino Merlin, *Godinama* ("Sredinom", CentroScena, 2000.)
- (41) Ivana Kindl, *Utjeha* ("Promjenjiva", Menart, 2010.)
- (42) Magazin, *Ako poludim* ("Minus i plus", Croatia Records, 2000.)
- (43) Pips, Chips & Videoclips, *Teroristi plaču* ("Pjesme za gladijatore", Menart, 2007.)
- (44) Jinx, *Da smo se voljeli manje* ("Diksilend", Dallas Records, 2010.)

- (45) Ivana Kindl, *Utjeha* (“Promjenjiva”, Menart, 2010.)
- (46) Miroslav Škoro, *Ne vjeruje srce pameti* (“Milo moje”, Croatia Records., 2003.)
- (47) Colonia, *Budi mi zbogom* (“Jača nego ikad”, Crno Bijeli Svijet, 2000.)
- (48) Kemal Monteno i Danijela Martinović, *Ovako ne mogu dalje* (“Hvala svima”, Croatia Records, 2000.)
- (49) Pasi, *Eterle* (“Pravac paleolitik”, self-released, 2004.)
- (50) Mašinko, *Ali* (“Mašinko”, self-released, 2010.)
- (51) Kandžija, *Jelena* (“Narodnjaci”, Dallas Records, 2009.)
- (52) Dalmatino, *Dajem ti rič* (“Dobro jutro”, Dancing Bear, 2003.)
- (53) Toše Proeski, *Pratim te* (“Pratim te”, Dallas Records, 2005.)
- (54) Ivana Kindl, *Utjeha* (“Promjenjiva”, Menart, 2010.)
- (55) Magazin, *Minus i plus* (“Minus i plus”, Croatia Records, 2000.)
- (56) Jinx, *Da smo se voljeli manje* (“Diksilend”, Dallas Records, 2010.)
- (57) Gibonni, *Libar* (“Mirakul”, Dallas Records, 2001.)
- (58) Tram 11, *Zlo i naopako* (“Vručina gradskog asfalta”, Menart, 2009.)