

Дейвид Лодж

Езикът на модернистката проза: метафора и метонимия

1

Целта ми тук е да видя какви принципно изводи бихме могли да направим за езика на модерната художествена проза. Позволете ми забележката, че модерната проза — използвам думата „модерна“ и в оценъчното, и в чисто хронологичното ѝ значение — е проза, в която могат лесно да се съзрат някои или всички до една от следните отличителни черти. Първо, по своята форма тя е експериментална или новаторска, като на места подчертано се отклонява от съществуващите типове художествено и нехудожествено слово. После, тя се занимава извънредно много със съзнанието, а също така с подсъзнанието и с безсъзнателните процеси в ума на човека. Оттук следва, че структурата на външните „обективни“ събития, която е напълно важна при класическото повествование, тук е стеснена по размер и значимост или пък е представена в отделни извадки и заобиколно, за да се остави място за самовглъбение, анализ, разсъждения и фантазии. Често, с една дума, модерният роман няма действително „начало“, а направо ни потапя в неспиращ поток от изживявания, с които постепенно се запознаваме по пътя на логическия извод и асоциацията; краят му обикновено е „отворен“ или двусмислен, като оставя по този начин читателят да се чуди каква е окончателната съдба, която сполита героите. На мястото на охладената повествователна структура и единичност компенсаторно идват и се открояват други форми на естетическа подредба — например алюзията, имитацията спрямо даден литературен модел или митов архетип, волното и вариативното повторение на мотиви, образи, символи — техника, която се нарича „ритъм“, „лайтмотив“ или „пространствена форма“. И на последно място, модерната проза избягва правото хронологично изложение на материала си и въвеждането на достоверен, всезнаещ и натраплив разказвач. Вместо това тя използва или единична, ограничена по обхват гледна точка, или множество от гледни точки, всичките до една ограничени и погрешими; и освен това манипулира времето по един сложен и твърде подвижен начин, който включва доста скитане напред-назад по времева ос на действието.

Ако сега вземем да си припомним имената на онези англоезични романисти, които стандартната литературна история обявява за „модерни“, ще открием, че някои от тях — Джеймс Джойс, Вирджиния Улф, Гъртруд Стайн — демонстрират почти всички изброени черти, докато други демонстрират само някои от тях или пък ги демонстрират всичките в изменен вид: това става при едни — като Хенри Джеймс и Джоузеф Конрад, — защото те принадлежат към една ранна фаза от модернизма и са съхранили част от предначертаните форми и идеи на класическата белетристика, при други — като Дейвид Лорънс и Ърнест Хемингуей, — защото те отхвърлят някои модернистки цели и догми, при трети пък — като Едуард Форстър или Форд Мадъкс Форд — поради едно съчетание от всички тези причини. Независимо от това между изредените дотук писатели съществува родова прилика, което ги отразжда от други техни недотам модернистки съвременници. Но възможно ли е да се формулира някакво обобщение за тази група от стилисти,

така себеотдадени и така автономни? Задачата си крие големия риск, но нека все пак си изясним що за задача е тя. Не възнамерявам да говоря за стила, т. е. за употребата на езика от даден автор или в дадена творба, нито пък въобще за днешното състояние на английския език — няма следователно да говоря и за *parole* или *langue* (имам предвид категориите на Сосюр). Ще говоря по-скоро за литературния език така, както той е заинтригувал повлияните от Сосюр европейски структуралисти, т. е. за това, което Ролан Барт нарича *екритуър* — „вид писмена реч“. И най-вече смятам да се опра върху идеите на езиковедта Роман Якобсон, една от най-изтъкнатите фигури в това теоретично направление. Най-напред ще очертая същината на теорията му за метафората и метонимията, а после ще разгледам обяснителните ѝ способности по отношение на езика на модернизистката проза.

2

Якобсон започва класическия си труд „Два аспекта на езика и два типа афатични увреждания“¹ с твърдението, че езикът подобно на други знакови системи има двойствен характер. Речта (и устната, и писмената) се състои от две манипулации: „селекция на определени езикови единици и тяхното съчетание в езикови единици с по-висока степен на сложност“. Селекцията предполага наличие на възможност за заместване и способност за забелязване на приликата и е следователно начинът, по който се образува метафората. Метонимията (фигурата, която назовава атрибуту, причината или следствието вместо самия предмет) и тясно свързаната с нея синекдоха (частта вместо цялото или цялото вместо частта) принадлежат към съчетателната (*combinative*) ос на езика, тъй като съставлящите ги елементи са съседствени (*contiguous*) в езика и в действителността. Един прост пример (мой, а не Якобсонов): в изречението „Стотина килове оряха вълните“ килове е синекдоха, която означава кораби и произлиза от съседството между корабите и киловете, а пък оряха е метафора, произтичаща от една забелязана прилика между движенията на корабите и на ралата.

Класическата реторика обикновено включва метафората и метонимията в групата с общо название „тропи и фигури“. Якобсон пък ги противопоставя, като един от главните му мотиви за това е фактът, че двете намират израз в два съвсем различни вида афазия (т. е. остро увреждане на речта). Някои афатичи се затрудняват да селектират верните езикови единици и употребяват най-вече метонимични изрази, докато други не могат да съчетават езиковите единици и използват по-скоро метафорични изрази. „В нормалното речево поведение, казва Якобсон, и двата процеса текат непрестанно, обаче... под въздействието на една или друга културна схема, личност или стил на речта единият от двата получава по-голямото предпочитание.“ В хода на всеки вид слово един мотив води към друг на база на приликата между двата мотива или на база на съседството им и отгук Якобсон тръгва, за да окачестви една дълга редица от художествени или културни явления като „метафорични“ или „метонимични“. Героичният спосотива към метонимията, руските лирични песни към метафората. Като изкуство драмата е по принцип метафорична, а киното — метонимично: но вътре в самото киноизкуство различните монтажни техники са метафорични, а едрият план, който представя цялото посредством част от него, е синекдохичен. При фройдисткото тълкуване на сънищата „съгъстяването“ и „изместването“ се отнасят към метонимичните аспекти на съня, докато „отъждествяването“ и „символиката“ се отнасят

¹ Jakobson, R. and Morris Halle. — *Fundamentals of Language*, The Hague-Mouton, 1956, 55—82.

към метафоричните му аспекти. В живописата кубизмът е метонимичен, сюрреализмът — метафоричен. Но най-интересното за нашата цел наблюдение на Якобсон е, че прозата, „която зависи преди всичко от съседството“, клони към метонимията — а пък поезията, която с метричната си структура и с римата си слага ударение върху приликата, клони към метафоричния полюс. Той споменава също, че реалистичната литература е метонимична, а романтичната и символистичната литература са метафорични. Отгук следва, че класическият реалистичен и написан в проза роман е предимно метонимичен: „Като следва механизма на съседството, пише Якобсон, реалистът се отклонява метонимично от сюжета към атмосферата и от героите към времето и мястото на събитията. Той обича синекдохичните детайли.“

Сега, тъй като модерната белетристика се счита, че има в себе си символически уклон и че е насочена срещу класическия реализъм, можем да очакваме, че тя ще клони към метафоричния полюс в схемата на Якобсон. Интуицията говори, че това е вярно. Без съмнение един статистически анализ ще открие по-голямо наличие на метафори в произведенията на Джеймс, Конрад, Форстър и Форд, отколкото при Уелс, Голзуърди, Бенет, Гисинг. Всъщност самите заглавия на романите им са достатъчно показателни: реалистите от едуардовския период² също като викторианците³ преди тях използват често за заглавия имена на места или хора (*Кипс, Нова улица „Гръб“, Анна от петте градчета, Сага за Форсайтови*), докато модернистите предпочитат метафорични или псевдометафорични заглавия (*Сърцето на мрака, Крилето на гълъба, Прелет в Индия⁴, Дъгата, Краят на парада, Към фара, Одисей, Финеганово бдение*). Джойсовото „Финеганово бдение“ (1939 г.) като че ли съвършено се вмести в теорията, тъй като се основава изцяло на принципа на приликата и заместването: и в структурата си, и в тематиката, в смисъл, че всяко събитие изиграва наново или предвещава няколко други събития в родова история, но също така и в характера на речта си, защото употребява синтезиран език, основан на играта на думи, която е вид метафора. Но „Финеганово бдение“ е твърде красив пример за модернистка творба — и всъщност ни подсказва, че да напъхваш романа в метафоричен калъп, след като той е по природа метонимична форма, означава да го разрушиш като роман. Това, което прави от „Финеганово бдение“ „несмилаемо четиво“ за мнозина, не е именно наличието на множество прилики, изразени чрез игри на думи, а липсата на логическа или разказна последователност при съчетанието на тези игри. А това на свой ред подсказва, че както на метонимичния, така и на метафоричния вид може да има модернистки варианти. Тази е хипотезата, която искам да проверя в няколко модернистки произведения.

3

Полезен текст за изследване е „Одисей“ (1922 г.), където двата „потока на съзнанието“, от които е съставен суровият езиков материал — този на Стивън и на Блум, — така да се каже клонят съответно към метафоричния и метонимичния полюс. Ето го Стивън, който зърва акушерката г-жа Макейб в епизода „Протей“:

„Една от сестрите ѝ ме изтласка, мен и писъка ми, в живота. Сътворение от нищото. Какво ли е стиснала в торбата? Едно недородено, провякло пъпна

² Т. е. царстването в Англия на Едуард VII, но за да контрастира с „викторианската епоха“, този термин обозначава периода 1900—1914 г.

³ Писателите от периода 1837—1900 г.

⁴ Романът на Е. Форстър е издаден на български с грешно преведеното заглавие „На гости в Индия“, в което метафората е унищожена.

върв и стаено в червенява вълна. Всички върви са съединени в началото си, сплитъщи кабел — кабелът на всяка твар. Оттук и мистичните монаси. Ще бъдете ли досущ богове? Гледайте си пъпа. Ало, тук е Кинч. Свържете ме с Идънвил. Алеф, алфа: нула, нула, едно.

Съпруга и съратница на Адам Кадмон: Хева, гола Ева. Нямала е пъп. Безукорен корем, налят до едро, щит от опната кожа, не, белокупно жито, източно и безсмъртно, ширнало се отвеква довека.⁴

Важното в случая не е просто наличието на една или друга метафора („кабелът на всяка твар“, „щит“ и пр.), а фактът, че вътрешният монолог напредва върху забелязани прилики и замествания. Осъзнаването на аналогията между телефонния кабел и пъпната връв комично води мисълта на Стивън от акушерката към Книга Битие, от собственото му раждане към това на нацията. Въвлечени са и други прилики и контрасти: вървите, които опасват монашеските дрехи и са символи на непорочност, а когато са свързани, символизират единението на монасите в мистичното тяло на Христа; източните мистици, втренчили погледи в пъпа си; образите от *Илиадата*, от *Песен на песните*, от Томас Трахърн. А ето го и Блум, загледан в слугинчето на съседите, на което тъкмо преди него месарят изпълнява поръчката:

„От бъбрека се отцеждаше кръв върху мотива с върбите, изписан на блодото: последният. Той стоеше до съседското момиче на тезгяха. Ще го купи ли тя и не о гъй както изброява нещата по листчето в ръката ѝ? Попукана: прах за пране. И фунт и половина от колбасите на Дени. Очите му се застояха върху яките ѝ бедра. Удс му е името. Жена му е възстаричка. Свежа кръв. За мераклии вход забранен. Силни ръце. Блъска овесения на простора килим. И как го блъска само, Боже мой! И как се мятва накривената ѝ пола при всеки удар.

Месарят с очичките като на пор уви колбасите, които бе прещипал с окървавени пръсти, колбаснорозово. Бива си го месото там, като от хранена в ясла телица.“

Образът на слугинчето, който се изписва в съзнанието на Блум, е удивително синекдохичен: той я вижда под формата на попукани длани, яки бедра, силни ръце, пола — все части заместващи цялото. Течейки, мисълта му асоциира нещата на база на съседството им и не като при Стивън предимно на база на приликата им: слугинчето е свързано с господаря си, господарят с госпожата, напредналата възраст на госпожата с младостта на момичето и т. н. Във втория параграф изрази като „очички на пор“ и „колбаснорозово“ показват, че сме свърнали към метафора — но това са с л а б и метафори, и то тъкмо защото се основават на съседството и контекста. Така физическата съпоставка на пръстите на месаря с намиращите се в тях колбаси ражда метафората колбаснорозово, месарят е сравнен с животни, и понеже двата елемента на сравнението — съдържанието и носителят⁵ — не са раздалечени кой знае колко, затова метафорите са слаби.

Структурата на „Одисей“ е метафорична, тъй като се основава на приликата и заместването (паралелът между съвременния Дъблин и Одисеята заедно с многото други впоследствие наложени паралели). Но ясно е, че тя добре се съвместява с една широка и преднамерена употреба на метонимията и че метонимичната по своето същество писмена реч, чрез която е изразено съзнанието на Блум, е не по-малко модернистка от метафоричния поток на Стивъновото съзнание. Оттук може да се извлече интересният извод, че модерната проза се отличава, от една страна, с прекалена или маниерна насоченост към метонимичния полюс на езика, към който романът естествено клони, а, от друга страна, с насоченост към метафоричния полюс, от който романът е също така естествено отдалечен.

⁵ Tenor и vehicle — термини на Айвър Ричардс от книгата му „Философия на реториката“ (Philosophy of Rhetoric), 1936 г. Съдържанието е това, което метафоричната дума (или израз) обозначава, а носител е самата метафорична дума.

Друг ясен пример за тази двойствена тенденция е Гъртруд Стайн — централна фигура измежду модернистките експериментатори с езика. Творчеството ѝ минава през отчетливи етапи, които бихме могли да свържем с метонимичния и метафоричния полюс. Ето откъс от ранния ѝ и дълъг роман „Направата на американците“ (1906—1908 г.):

„Обикновено то си е в човека, че човек прави нещо и го прави много често и прави много неща, когато е млад и когато е стар, и когато е по-стар. Един от тези, дето са точно от той род, имаше малък син и той, синът му, искаше да си направи колекция от пеперуди и бръмбари и се вълнуваше и всичко се нареди тогава и тогава бащата попита сина не ти ли се струва, че е жестоко ей така да убиваш, за да си правиш колекции и синът се разтревожи тогава. . .“

И така нататък. В „Постепенната направа на *Направата на американците*“ Гъртруд Стайн отбелязва, че „изреченията ми ставаха все по-дълги и по-дълги“, макар, разбира се, удължаването да е изкуствено предизвикано с премахването на обичайната пунктуация. Това Гъртруд Стайн отбелязва и в „Поезия и граматика“⁶:

„Когато започнах да пиша, почувствах, че речта трябва просто да върви и днес все още чувствавам, че тя трябва просто да върви, но когато започнах да пиша, бях съвсем обладана от необходимостта речта просто да върви и ако речта трябва просто да върви, то какво общо имат с нея многоточията и двоеточията, какво общо имат с нея запетайките.“

Това едновременно потвърждава и илюстрира тезата на Якобсон, че прозата е естествено следствие от съседството; и наистина по всичко изглежда, че в този период Гъртруд Стайн си изработва съзнателно и програмно стил, съответстващ на увреждането по прилика или селекционната недостатъчност — тип афазия, на който Якобсон обръща внимание. Страдащият от такова увреждане извънредно много се затруднява да назове предмета: като му се покаже молив, той най-често го назовава метонимично, позовавайки се на неговата употреба („пиша“), а в говора му главните изречения изчезват по-лесно от подчинените, пропускат се подлюзи, а същевременно „функционално зависимите от контекста думи като местоименията и обстоятелствените пояснения и думите, служещи главно за изграждането на контекста, като например съюзите и спомагателните частици, имат особено голям шанс да се запазят“. Сравнете със Стайн в „Поезия и граматика“:

„Съществителното е просто име на нещо, защо след като сме назовали нещо, да пишем за него. Името или е подходящо, или не е подходящо. Ако е подходящо, има ли защо да го използваме и по-нататък, ако ли пък не е подходящо, то да назоваваме по име това нещо няма никаква полза. . . Глаголите и наречията са по-интересни. Преди всичко те имат едно прекрасно качество — че могат толкова много да грешат. После идва това, което има възможността да греша най-много от всички, и това са предлозите. . . Предлозите са моите любимци. . . Когато пишех онези дълги изречения в „Направата на американците“, глаголите, активните глаголи в сегашно време с дългите подчинени обстоятелствени съставки ме покориха с обаянието си. Вече ви казах, че глаголите и наречията, подпомогнати от предлози и съюзи с местоимения, съдържат според мен живеча на творческото писане.“

Целта ѝ е да създаде „цялостно настояще за нещо, което е било открито с це-

⁶ Stein, Gertrude. Look at Me Now and Here I am: Writings and Lectures 1909—1945, Harmondsworth, 1971.

ната на дълготрайно усилие“ — т. е. да улови живата същност на някой характер или миг изживяване, който тя отдавна познава и над който е размишлявала, без да показва с нещо, че го помни. Техниката ѝ е техника на повторението, макар че тя отказва да признае това и сравнява метода си с филмовото (метонимично) изкуство, тъй като „всеки път акцентът в киното е различен и всеки път различно нещо задвижва всичко останало“.

Малко по-късно методите на Гъртруд Стайн все пак се променят, макар че крайната цел си остава същата. Тя започва да пише „къси нещица и в тези нещица аз решително осъществявах съществителни и реших да не се опитвам да ги заобикалям, а да ги срещам лице в лице, да ги използвам и така да ги отрека и тъй започна истинското ми запознанство с поезията“. Тук тя говори за „натюрмортните“ си запознанства с разни предмети, събрани в книгата ѝ „Нежни копчета“⁷ (1911 г.), от която е и следният пример:

Ябълка

Ябълкова слива, килимна пържолка, семенна мида, цветно вино, тихо видяна, студена сметана, бит коктейл, картоф, картоф без злодеи с кученце, зелено видяна се нарича изпичам и смяна на сладко с хлебна, съвсем мъничко, съвсем мъничко моля.

Съвсем мъничко моля. Закретај към предполагаемия и готов евкалипт, изброй шерито и зрелите чинии и крайчетата от нещо като бут. Това се вика употребя.

Тя описва метода си като че „гледаш нещо, докато нещо друго, което не е името на онова нещо, а самото нещо започва да излиза на листа“. С една дума, използваната техника е техниката на селекцията и заместването в Jakobsonovия смисъл на понятията, но пък лежащите в основата им прилики се възприемат по строго личен начин, поради което резултатът е неразгадаем. Освен това съвсем са пренебрегнати контекстуалните отношения, които би трябвало да свързват думите-заместители във верига. В резултат се е получил стил, наподобяващ речта на афатичи, които страдат от второто Jakobsonovo увреждане — увреждането по съседство или контекстуалната недостатъчност. Тук „синтактичните правила, които организират думите в структура от по-висш порядък, изчезват“, а изреченията се разпадат на „словесни купчинки“. На повърхността се получава стил, наподобяващ този на дадаистите и по-късните апологети на хаотичността като Уилям Бъроуз с неговия „надробен“ метод — все развития, в основата на които може да се каже, че стои Гъртруд Стайн. И все пак, докато тяхната цел е да се подиграят на човешкия разсъдък и/или да онагледят способността на природата да ражда свои собствени значения без намесата на човешко тълкуване, целта на Стайн е друга. Позицията ѝ е все още класическата позиция на твореца, този, който прилага дарбата или сръчността си, за да притегли своето откръжение във все по-тясна и по-тясна връзка с възприятата си.

Естетиката ѝ е действително естетика на материализирането, едно преследване на самия предмет: „Трябваше да изживявам съществуващите за мен неща така силно, че да мога да ги сложа на белия лист като предмети, без да се налага да използвам имената им.“ Това е по принцип символистката поезика — така както я

⁷ Някои смятат, че техниката на тези кратки работи е кубистка, но те всъщност са по-скоро сюрреалистични — в схемата на Jakobson сюрреализмът е метафоричен, а кубизмът — метонимичен. Метафоричното заглавие „Нежни копчета“ напомня за Салвадор Дали и меката му трактовка на твърди предмети. — Б. а.

представят Маларме с внушението и загатването, Паунд с „образа“ (image), Елът с обективния корелат. Поети и тримата — и Гъртруд Стайн сама отбелязва: „... и тук въпросът бе, ако човек загуби в поезията съществеността така както аз действително го загубих в прозата, дали ще има някаква разлика между поезия и проза“. Отговорът трябва да е отрицателен: ако се изключи типографичният замисъл, отделните части в „Нежни копчета“ не могат да се отличат със символистски или сюрреалистични стихотворения. Прозата, казва Якобсон, е пряко следствие предимно от съседството, а повествованието е неотделимо от съчетателната ос на езика; да се пренебрегне тази страна на езика, означава писателят съвсем да се отдалечи от сферата на прозата — а специално при Стайн означава да се отдалечи от сферата на смисленото общуване, до едно ниво рядко за модернизма. Защото дори Джойс във „Финеганово бдение“ или по-късно Самюъл Бекет в „Дън“ (1967 г.), макар да демонстрират доста от отличителните белези на един силно клонящ към метафоричния полюс стил (например изчезването на граматично функционалните думи — съюзите, предлозите, местоименията, членовете), все пак съхраняват с помощта на словоредата една тънка повествователна нишка и логическа последователност. Обаче ударението, което искам да поставя по отношение на Стайн, е следното: въпреки че „Направата на американците“ и „Нежни копчета“ клонят към двата противоположни полюса — метонимичния и метафоричния, и двете книги са очебийно „модернистки“ и преследват обща художествена цел — да изразят с думи нетрайните черти на „съществуването“. Вариативните повтoreния, които тя използва в по-ранната си метонимична проза, постигат ефекта да превърнат динамичното в статично, времето в пространство. Това напълно си схожда с ориентирания към метафората символистски и имажинистки стих или пък с определените на Паунд за „образа“, който „представя един комплекс от мисъл и чувства за миг време“. Тази мигновеност е винаги илюзия, като се има предвид верижният характер на езика, но тя е илюзия по-лесно постижима в поезията, отколкото в прозата. Стайн именно показва как прозата може да постигне подобни ефекти.

На това преди всичко се дължи влиянието ѝ върху по-сетнешни автори като Хемингуей, който проумява, че една сръчна употреба на вариативното повтoreние в лексически и граматичен план се съчетава чудесно с имитацията на просторечие: оказва се, значи, че може да си е д н о в р е м е н н о реалист и модернист. Първият параграф на разказа му „В друга страна“ е показателен пример за това, как той придава на американското просторечие едно тънко и скрито лично майсторство в реториката, поради което текстът получава магично напевните черти на символистката поезия, без да губи своята непосредственост, усещането, че е изобразен автентичен опит. Разказът започва така:

„През есента войната винаги беше там някъде, но ние повече не отивахме на война. Студено беше през есента в Милано и мракът падаше много рано. После светваха електрическите крушки и беше приятно да вървиш по улиците и да гледаш витрините. Много дивеч висеше отвън на дюканиите и снегът се посипваше в козината на лисиците, а вятърът вееше опашките им. Сърните висяха вцепенени, тежки, кухи, дребни птици се вееха във вятъра и вятърът обръщаше перата им. Беше студена есен и вятърът слизаше от планините.“

Отгоре погледнато, пасажът се развива по линията на съседствените отношения; както казва Якобсон, писателят-реалист „се отклонява метонимично от сюжета към атмосферата и от героите към времето и мястото на събитията“. А голяма част от изображението е синекдохично: Милано е представено чрез магазините си, магазините чрез месарниците, дивечът чрез някои животни, животните чрез някои части от телата им. Но съществува и друга действаща система от отношения в пасажа: определени думи, граматични структури и ритмични схеми се повтарят

и постигат противоположен ефект, като привличат вниманието не към съседството, а към приликите, оставят отделни думи и понятия да ехтят в съзнанието ни, а в същото време очите ни вървят напред и регистрират нови детайли. Човек реагира особено силно на думите „есен“, „студено“ и „вятър“, които първо се повтарят по няколко пъти, а после се събират накуп в последното изречение. В това изречение има нотка на окончателност и резонанс, които не могат лесно да се обяснят по логически път, но то е резултатно именно в този си вид, защото държи цяла мрежа от асоциации между времето и емоциите на ранените войници, карайки простотата си да изглежда не като проява на наивитет, а като прецизност. Грижливо подредените думи на първото изречение подсказват това, което се разгръща по-нататък в разказа, а именно, че войната никога не се дели от войниците, тя е в душите и в раните им. Войната е в планините; вятърът слиза от планините; „студено“ и „есен“ са думи, очевидно свързани с идеята за насилствена смърт; и в контекста на тези ехтящи повторения синекдохичните детайли за дивеча функционират като символи на смъртта и разрухата, макар в характера на описанието им да няма нищо фигуративно, а в описанието на времето да не се усеща и следа от свръхпатос. По този начин един принципно метонимичен стил е приучен да обслужва целите на метафората.

Друг модерен романист, който използва повторението, за да придаде на иначе метонимичния си стил своего рода метафоричен ефект, е Д. Х. Лорънс — макар че в стила му се срещат, разбира се, много повече явни метафори, отколкото при Хемингуей. Ето един съвсем представителен пасаж от „Влюбени жени“ (1921 г.), в който се описва моментът веднага след като Гудрун и Урсула виждат Джерълд Крич да обуздава жестоко коня си, подплашил се при преминаването на влакчето от мината:

„Мъжът (портиерът) влезе, за да си изпие канчето с чая, момичетата продължиха надолу по алеята, която бе потънала в мек черен прах. Гудрун като че се вцепени от усещането, как несломимата мека тежест на мъжа наляга живото тяло на коня; как силните несломими бедра на светлоокия мъж улавят в менгемето си тръпнешото тяло на кобилата; как някакво меко, бяло, магнетично надмощие, идещо от слабните, бедрата и прасците обхваща и склучва кобилата в безпримерно покорство, покорство пред меката кръв, какъв ужас.“

В този кратък, състоящ се от две изречения, пасаж се забелязват удивителен брой повторения — лексически повторения („мек“, „несломим“, „мъж“, „тяло“, „бедра“, „кобила“, „покорство“) и синтактични повторения (или паралелизъм), особено в раздължения размер на второто изречение. Специално внимание заслужава поведението на най-често повтаряната дума — „мек“. В първото изречение в „мек черен прах“ имаме чисто атрибутивна форма. Но „мека тежест“ в следващото изречение е нещо по-необичайно — вид синестетично изражение. То б и м о г л о да е буквално описание (някои неща са тежки и меки, други са тежки и твърди), но пък в случая не приляга кой знае колко на Джерълд. Човек никак неизбежно усеща, че в „мека тежест“ определеното е било подсказано от по-предшната му употреба в „мек черен прах“: и това създава определен метафоричен смисъл, тъй като Джерълд, собственикът на мината, е тясно свързан с черния прах, който покрива околността и влиза в названието на главата — „Въглищен прах“. Получава се същинско уравнение — Джерълд:кобилата = мината:природата. По-нататък „мек“ стои в недвусмислено метафорична ситуация („някакво меко, бяло, магнетично надмощие“), като връзката е предадена не само чрез повторение, но и чрез обрат (inversion) — „бяло“ вм. „черно“. От началото до края на книгата Джерълд се асоциира както с белия, така и с черния цвят: той е блондин и светлокож, тъкмо в „мек, бял“ сняг намира смъртта си. И накрая „покорство пред меката кръв“ е още един тайнствено метафоричен израз с почти непро-

зрим смисъл. Най-доброто обяснение е може би, че целият пасаж предуща разрушителната сексуална връзка, която впоследствие се развива между Джерълд и Гудрун. Гудрун вижда в начина, по който той се налага над кобилата, един тип сексуално притежание колкото ужасяващ за нея, толкова и очарователен; самият език, макар и твърде странен за описание на мъж, който обядва кобила, става разбираем, ако се приеме, че изобразява мъж, който ухаства жена — или по-точно, че изобразява представата на една жена за това, как даден мъж би я ухаждал.

Ако се спрем на приликата, която Гудрун забелязва между себе си и кобилата, и на начина, по който тя емоционално замества кобилата със себе си, целият пасаж изглежда метафоричен. И все пак прозата на Лорънс е от метонимичен тип, тя очевидно напредва върху съседства, като всяка фраза или изречение взема първоначалния си тласък от някой елемент в предната фраза или изречение. Това, което знаем за творческия метод на Лорънс, подкрепя тази идея: за да коригира написаното, на него му се е налагало да го напише всъщност съвсем отначало за разлика от Джойс, който е коригирал чрез безброй прибавяния и подмени. Повторението на думите в цитирания откъс съхранява в крайна сметка метонимичната последователност и ритмичния поток на писмената реч, свързвайки фразите в следната система: А аБ бВ вГ. . . Повечето от тези думи не си сменят значенията; но при „мек“, както вече показах, промяната е налице и с нейна помощ вниманието ни се насочва почти безсъзнателно към възможностите за метафорично значение, които лежат под метонимичната повърхност.

5

Тук се старая да докажа, че докато тезата на Якобсон за принадлежността на модернистката проза към метафоричната форма на изображение по всяка вероятност е правилна, то тя се съчетава чудесно и с идеята, че в по-мощен план метонимичната реч се запазва и развива. Това е така поради две причини: първо, че прозата е по природа метонимична и не може да бъде отклонена към метафоричния полюс, без да се превърне в поезия, и, второ, че метонимичните техники могат да бъдат нагодени за целите на метафоричната реч. До голяма степен същото заключение прави и Жерар Жонет в едно задълбочено есе за Марсел Пруст: „без метафора, казва Пруст, кажи-речи няма спомени. Аз бих добавил към това и по принцип: без метонимия няма връзка между спомените, няма разказ, няма роман.“⁸

Дълбоката структура на „В търсене на изгубеното време“ (1913—1927) е като дълбоката структура на „Одисей“ по същество метафорична: действието на неволевата памет, която е първоначалният импулс зад повествованието, е да свърже низ от изживявания според приликата помежду им (неправните парижки павета например припомнят на Марсел пода в баптисарията на „Св.Марко“ във Венеция), а не според съседството им. Същевременно, казва Жонет, ако механизмът, който привежда в ход спомените, е метафоричен, то изложението и изследването на всеки произволен спомен са в същината си метонимични поради типичната за Пруст склонност да „асимилира на принципа на близостта. . . да проектира аналогичното родство върху съседствените отношения“ и обратно. Първият пример, с който Жонет илюстрира взаимопроникването на метафора и метонимия у Пруст, е сравнението между две описания на църковни камбанарии. В първото описание, взето от „Пътят на Суан“, разказвачът съзерцава Мезеглиското поле:

„Вдясно се виждаха, отвъд нивята, двете орнаментирани и недосягани кам-

⁸ Genette, Gerard. *Metonymie chez Proust, ou la naissance du Recit. Poetique*. Vol. 2, 1970, 156—173.

банарии на „Св. Андрей“, островърхи, люспести, медноклетъчни, карирани, жълтеещи и грапави като два житни класа.“

Във втория пасаж, който е от „Содом и Гомора“, Марсел си припомня в Балбек църквата „Св. Марс“ по следния начин:

„Св. Марс в тия знойни дни, когато човек мисли само къде да се окъпе, със своите древни, бледорозови като съомга камбанарии, настлани с ромбовидни, леко завити и сякаш трептящи керемиди, приличаше на хилядолетна остроглава риба, карирана с мъхнати и ръждиви люспи, която без видимо движение се издига сред синя и прозрачна вода.“

Жонет подчертава, че двете двойки камбанарии са очевидно съвсем подобни на вид, но и че основните аналогии във всеки пасаж са различни. Защо Пруст сравнява камбанариите в първия пасаж с житни класове, а тези във втория пасаж — с риби? Очевидно заради контекста на всяко отделно възприятие — съответно нивите на Мезеглис и морето и плажа на Балбек. Както забелязва Жонет, приликата в аналогията има за Пруст по-малко значение от автентичността на аналогията, т. е. „достоверността ѝ спрямо пространствено-времевите съотношения“. Мисля, че същото може да се каже и за романисти, така различни от Пруст, а и един от друг, каквито са Джойс и Лорънс. Такъв тип приложение на аналогията е като че ли неизбежно следствие от интереса на модерния романист към съзнанието, подсъзнанието и безсъзнателното.

Щом метафоричният стил на писане е в състояние да извлече полза и от метонимията, то значи и метонимичният стил на писане в класическия реализъм може да използва усилено услугите на метафората. Настоящата работа няма за цел да изследва приложението на аналогията в този вид проза, но го при всяко положение се различава от това в литературата на модернизма. В първия от двата пасажа на Пруст централният образ на житния клас е задържан и затлачен от други образи, извлечени оттук и оттам; докато във втория откъс централният образ на рибата е така детайлно разгърнат, че почти заглушава истинската тема. Многовалентността, или синтестезията, със своите произволни претенции към читателското внимание и съпричастие е крайно типична като ефект за модернисткото литературно въображение и не си прилича в нищо с начина, по който се използва аналогията от реалистите, които обикновено прокарват ясно разграничение между това, което наистина съществува, и това, което само служи за илюстрация. Модернизмът постави под въпрос подобни позитивистки разграничения. Както Джеймс Рамзи осъзнава в края на „Към фара“ от Вирджиния Улф (1927 г.), в който съвсем ясно си контрастират метафоричният и метонимичният поглед, „нищо не е единствено по рода си“. Това става в мига, когато порасналият Джеймс приближава най-после Фара, който така го е омагьосвал като дете:

„Фарът беше тогава сребриста мержелива кула с жълто око, което се разтваряше внезапно и меко с падането на вечерта. Сега — Джеймс погледна към Фара. Той виждаше белосаните скали, откроената и права кула; виждаше, че тя е на черни и бели ивици; виждаше дори прането, простряно по скалите. Това ли бил Фара, а?

Не, онова другото също беше Фара. Защото нищо не е единствено по рода си. Другото и то беше Фара. Понякога въобще не можеше да се види от срещуположния бряг на залива. Вечер човек вдигаше поглед и зърваше окото как се разтваря и затваря и светлината като че ли ги достигаше тогава в онази просторна и слънчева градина, където зе седяха.“

Тук стигаме може би до централното послание на модернисткия роман — нищо не е единствено по рода си: то е послание, чието естествено изразно средство е метафората.

Превод от английски Владимир Трендафилов