

Ханиф Курейши – раси, класи, секс и фарс

Весела Кацарова

Hanif Kureishi – Race, Class, Sex and Farce

Vesela Katsarova

The contemporary British novelist of Pakistani descent Hanif Kureishi (1954), a highly prolific writer, expresses his artistic credo through a character, a theatre producer, who claims that an artistic work can be successful if it discusses the topical issues of race, class and sex through farce. Kureishi's seven novels deal with these problems in varying degrees. His best novel so far, *The Buddha of Suburbia* (1990), encompasses them all in a very impressive way. By focusing on the topical issue of race in present-day Britain Kureishi enriches contemporary British fiction.

Keywords: postcolonialism, multiethnicity, hybridity, race, class, sex, farce, art, theatre, pop music, comic realism, London.

Широко разпространено е схващането, че представите за британската национална идентичност претърпяват големи промени след края на Втората световна война. Това се дължи на разпада на Британската империя и последвалия нескончаем приток на имигранти от бившите колонии. Първата вълна имигранти са преселници от Ямайка през 1948 г. После следват нови имиграционни вълни от Карибските острови, Ирландия, Азия, Африка и Източна Европа. През 1971 г. парламентаристът консерватор Инок Поуел настоява да се създаде министерство за репатриация на тъмнокожите преселници във Великобритания с приемането на имиграционния законодателен акт през 1971 г., по силата на който се забранява имиграцията на чернокожи и азиатци от бившите британски колонии. Както предупреждава Поуел в известната си реч пред парламента, в противен случай ще потекат „кървави реки”. В резултат на тези нагласи настъпва т.н. ера на Поуел, когато английският национализъм се възражда чрез проявите на краен расизъм.

В днешно време, близо четири десетилетия по-късно, британското общество има подчертано хибриден характер, а най-ярките черти в областта на изкуството и литературата са все по-засилващите се явления като мултиетничност и мултикултурализъм. Редица критици изтъкват, че ако трябва да се посочи една единствена фигура, която в творчеството си най-задълбочено

и всестранно отразява живота на азиатците в съвременна Великобритания, това е пакистанецът Ханиф Курейши. Той е истинска ренесансова фигура и се изявява едновременно като драматург, сценарист, филмов продуцент и продуктивен белетрист. В настоящото изследване фокусът изцяло се поставя върху романите на автора.

Ханиф Курейши е роден на 5 декември 1954 г. в квартала Бромли (южната част на Лондон) в семейство на пакистанец и англичанка. Баща му произхожда от голямо и заможено индийско семейство, преселило се да живее в Пакистан след разделянето на Индия през 1947 г. Курейши завършва философия в Кингс Колидж, Лондон. Първият голям творчески успех на автора е сценарият за филма *Моята красива обществена пералня* (*My Beautiful Laundrette*, 1985), който получава множество награди, като е номиниран и за „Оскар“.

Донякъде стимулиран от блестящата белетристика на Салман Рушди, през 90-те години на ХХ век Ханиф Курейши се обръща към прозата. Доводът за внезапната му преориентация е, че за разлика от драматургията, белетристичните творби стигат директно до читателя без намесата на режисьори, актьори, сценографи, осветители и др. Първият му роман *Буда от предградията* (*The Buddha of Suburbia*: 1990) е извънредно многопластов, тъй като разглежда множество съществени проблеми във Великобритания през 70-те години на ХХ век – расизма и класовите взаимоотношения, връзките между двата пола, важни страни на поп културата, литературата, театъра и т.н. През 1990 г. творбата е отличена с наградата „Уитбред“ за най-успешен първи роман и е преведена на повече от 20 езика. *Буда от предградията* въздействащо представя духа на епохата – 70-те години във Великобритания са десетилетие, обикновено определяно като „жестоко“ (violent) поради икономическите кризи, стачките, расовите сблъсъци. Романът се отличава и със забележителните си художествените достойнства. И все пак, въпреки подчертаната многопластовост, главната тема в романа е трудният път на самоопределението и намирането на истинското си „аз“.

Това проличава още в първия параграф на творбата, дори в първото изречение: „Казвам се Карим Амир и съм англичанин по рождение и възпитание, но не съвсем.“ Индийско/пакистанското име и ироничната добавка „не съвсем“ подсказват, че за героя пътят на развитие във Великобритания няма да е лесен. По-нататък той заявява, че се е запътил „нанякъде“, но примесът на континенти и различна кръв, на тук и там, на принадлежност и липсата на такава подсказва на читателя, че това „нанякъде“ е доста неопределено и не носи голямо удовлетворение. Освен това, още в първия параграф на романа се долавя и основното художествено средство на автора – иронията. Според Курейши именно иронията е най-удачният художествен похват, за да се избегне мрачния дидактичен тон.

Яростният присмех и презрителното отношение към пакистанците под-

тикват героя Карим в *Буда от предградията*, син на англичанка и индиец, да отхвърли азиатската половина от себе си. Всъщност той е хибридна личност в много отношения – раса, пол, както и по местожителство поради преместването си от предградията в центъра на Лондон. В началото на романа героят никъде не принадлежи напълно, никъде не е приет като свой. Темата за расизма е представена чрез въздействащи образи, сцени и символи. Най-жестоко е отношението на английското простолудие, което си служи с груб расистки език и нарича цветнокожите „чернилки“, „негроиди“, „маймуни“ (blackies, wogs, coons). Такъв фанатизиран отрицател на другостта е иронично нареченият герой Косматия гръб. „Забранявам ти да се срещаш с дъщеря ми“, заплашително заявява той на Карим и насъсква кучето си срещу него. „Не щем чернилки в дома си. Ние подкрепяме Инок. Ще те премажа с чук“ (BS: 40-1).

Както споделя авторът в редица интервюта, в личния си живот самият той е бил постоянен обект на присмех и насилие:

Повечето от момчетата, сред които израснах... станаха скинари. Това беше за мене голям шок. Помня как един много добър мой приятел дойде веднъж вкъщи с обръсната глава... Изглеждаше напълно различен и това ме ужаси... Бях възприеман като „паки“ и съучениците ми често ме преследваха по улиците (Lane 2003: 94).

От най-ранна възраст подобни преследвания предизвикват у автора усещане за изолация, така че в детството и юношеството той се стреми да се отрече от пакистанската си същност: „От самото начало се опитвах да се отрека от пакистанската си същност. Срамувах се от нея. Тя бе за мене проклятие... От петгодишна възраст нататък поне веднъж дневно се сблъсках с расистки обиди. Станах хладен и отчужден“ (ibid: 96).

Въпреки всички трудности, Карим съумява в края на романа да приеме расовото си различие и дори да постигне известен успех в ксенофобска Англия, докато Джийн, талантливият чувствителен чернокож актьор, който обикновено е изпълнявал само роли на престъпници и таксиджии, стига до самоубийство. Карим с покруса разсъждава за съдбата му, когато научава за нея:

Милият Джийн, най-добрият мим в Лондон, който е миел подлоги в лондонски болници и се е самоубил, защото всеки божи ден с поглед, с насмешка, с презрително отношение англичаните са му показвали омразата си. Дори за миг не са му позволили да забрави, че за тях той е единствено негър, роб, низше създание (BS: 227).

И все пак, както отбелязва критикът Морисън (Morrison 2003: 184), когато се представят расистките нагласи на средната класа и интелектуални-

те среди, отношението към цветнокожите имигранти е коренно различно. Представителите на тази социална прослойка проявяват расизма си в далече по-изтънчена и прикрита форма. Докато шовинизмът на Косматия гръб е представен като фарс, расистката нагласа на режисьора Шадуел е перфидно завоалирана. В сценичната му адаптация на Киплинговата творба *Книга за джунглата* Карим играе ролята на Маугли, който се премята от дърво на дърво в една въображаема Индия. Шадуел изисква от героя „автентичен” говор, както и животински звуци. С парчето плат между бедрата и с кафявата намазка върху тялото си Карим напълно се преобразява, но цената, която трябва да заплати за първия си актьорски успех, има не само политическо, но и чисто личностно измерение, както изтъква сънародничката му Джамила в коментара си за участието му:

- Изглеждаше чудесно... но несъмнено представлението е напълно неофашистко... Направо отвратително с акцента и лайната, с които се беше намазал. Очевидно ти просто се пригаждаш към предрасъдъците... С всички тия клишета за индийците... Боже мой, как можа да постъпиш така? Сигурно се срамуваш, нали?

- Всъщност е точно така (BS: 157).

Подобна критика към Карим отправя и чернокожата актриса Трейси, когато в репетициите с радикалния режисьор Пайк героят доста директно и карикатурно представя гладната стачка в стил Махатма Ганди на индицеца Ануар, който иска да принуди дъщеря си Джамила да приеме брак чрез сватосване с напълно непознат индиец. Трейси смело заявява на Карим в присъствието на целия актьорски състав:

Ти представяш цветнокожите като неразумни, абсурдни, истерични и фанатични. Точно както си ни представят и белите – странни, с нелепи привички и ексцентрични обичаи... Представяш ни като стихийни агресори.

Защо толкова силно мразиш себе си и всички цветнокожи? Как можеш да си такъв реакционер? Та ние трябва сами да защитаваме културата си (BS: 180).

В случая дори и режисьорът, който самоцелно се стреми към екзотичното, подканя Карим да преосмисли ролята си.

Поради произхода си, Карим често влиза във взаимоотношения с представители на средната класа или интелектуалните среди – Ива, Елеанор, постановчика Шадуел и споменатия знаменит режисьор Пайк – които по един или друг начин поддържат контакта си с него заради „екзотичната” му природа. В претенциозната постановка на Пайк например статутът на Карим като колоритен представител на малцинствените групи в британското общество допринася за реализирането на „радикалните” професионални замисли на героя. Чрез тези „автентични” прояви на другостта, Курейши умело илюстрира един идеологически процес, който видният постколониал-

лен теоретик Едуард Саид (1935) назовава „ориентализъм“ (Morrison 2003: 185). Според Саид особен подход на империалистическата идеология е да се разпространяват стереотипни образи и представи за Ориента и ориенталците с цел да се покаже нравствената и духовната им нищета, чрез която се обосновава и легитимира колониалното подчинение на Ориента. Наред с това, чрез подобни постановки, „другостта“ се фетишизира и еротизира. Белокожата Ива например често изразява възхищението си към доведения си син: „Карим, толкова си екзотичен, толкова оригинален!“ (BS: 9). Колкото до бащата на героя, провеждащ будистките сеанси, Ива го възприема като гуру, магьосник, жрец, бог, истински „Буда от предградията“, който същевременно я привлича сексуално с огромния си мускулест гръден кош и екзотичната си външност. В целия роман Курейши последователно разкрива еротизацията на Ориента в британското общество.

Критикът Джаго Морисън разглежда етническите въпроси и от друг ъгъл. Той подчертава, че в романа си Курейши представя проблема за расизма не само чрез проявите на белокожи хулигани или интелектуалци. Не по-маловажно е, че в романа се разкрива и онази „сива зона“ (Morrison 2003: 185-6), където расистката нагласа тласка и самите имигранти да възпроизведат ориенталската си същност, за да манипулират околните. Така например Харун, бащата на Карим, до голяма степен е комичен образ, поради това че използва характерната си външност и стереотипния образ на Буда, за да се изяви като гуру. Както вече се спомена, на свой ред приятелят му Ануар се подлага на продължително гладуване по подобие на Махатма Ганди, за да принуди дъщеря си Камила да приеме нежелан жених от Индия. А чрез образа на индиеца Чангис в театралното представление на Пайк се разкрива и потенциалният расизъм в съзнанието на самия Карим – „англичанин по рождение и възпитание, но не съвсем“. С актьорската си игра той предизвиква смеха на публиката, като представя унижителното положение, в което е изпаднал индийският му приятел Чангис в бяла Англия.

Очевидно проблемът за расовата и културологичната хибридизация е сред основните теми в романа, но терминът е силно оспорван в постколониалната критика. Представителите на културологичния национализъм възприемат примесването на културите като крайно нежелателно явление. За тях хибридизацията означава културологична асимилация, която принуждава малцинствата да се откажат от националните си традиции. Освен това те изразяват възгледа, че примесването на културите неизбежно води до изчезване на автентичността (Thomas 2005: 63). Световно известният писател Салман Рушди обаче, вероятно донякъде повлиян от теоретика в тази област Хоми Баба, разглежда хибридизацията като хармонично съчетаване на култури, идеи и идентичности, което неминуемо води до създаването на нови културологични форми (Rushdie 1991: *Imaginary Homelands*).

Според мнозина критици (Thomas 2005: 63) *Буда от предградията* за-

дълбочава представите на Баба и Рушди относно благотворното въздействие на расовата и културологичната хибридизация. Курейши решително се обявява срещу есенциалистките възгледи за британската национална идентичност, защото според него идентичността се проявява единствено чрез взаимодействие с други общности. Писателят открито заявява тези свои възгледи в редица интервюта:

Именно британците, белокожите британци са тези, които трябва да проумеят, че самото понятие „британец” коренно се е променило. Сега то е много по-сложно и включва нови елементи (ibid: 3).

Курейши често призовава британското общество да приеме принципите на хуманността, равенството, справедливостта, за да се утвърди като мултикултурно общество:

Аз съм британец... също като Карим в *Буда от предградията*. Ала да си британец днес е нещо съвсем различно. За разлика отпреди, сега понятието включва хора с имена като Курейши, Ишигуро и Рушди. Ние всички сме британци... Ала повечето критици в Англия не осъзнават това. Не съществува и разбирането, че Великобритания е мултикултурна страна. Те смятат, че аз например съм регионален писател, възприел друг жанр, и поставят автори като мене в периферията. Маргинализират ни в културологично отношение... и не съзнават, че светът е вече хибриден (Childs 2005: 151).

В желанието си да подкопае ортодоксалните и стереотипните нагласи в британското общество героят му Карим понякога прибегва до пародията. В ролята си на Киплингския герой Маугли например той отправя предизвикателство към публиката в очакването ѝ да се представи единствено като чистокръвен индиец и напълно съзнателно вмъква в „индийския” си говор реплики на *кокни* английски, езика на лондонското простолюдие, с което предизвиква бурни аплодисменти. По този начин Карим иска да подскаже на зрителите, че всъщност е британец, „по рождение и възпитание”, макар и не съвсем.

Класовите взаимоотношения са друга важна тема в романа. Когато например започва репетициите за новата си постановка, радикалният режисьор левичар Пайк заявява, че пиесата засяга единствената актуална тема във Великобритания – класовото разслоение (BS: 164). Доста критици обаче изтъкват, че романът най-често се разглежда през призмата на постколониалната теория и много по-малко внимание се обръща към проявите на класов антагонизъм през 70-те години на XX век. Самият автор също реагира срещу почти пълното фокусиране на критиците върху темата за расизма, като заявява: „Винаги ме е смущавало определението „постколониален” писател, защото налага ограничения, като много други важни проблеми се пренебрегват. По този начин ти се слага етикет и се подминават съществени

страни от творчеството ти” (Finney 2006: 134).

И все пак проблемите за расовата и класовата идентичност съвсем тясно се преплитат.

Всъщност авторът представя извънредно мрачна картина на Англия през 70-те години с ширещата се „безработица, стачките и класовия антагонизъм” (BS: 247). „В настръхналата разединена страна е настъпило пълно безредие: бунтове, протестни шествия, искане за повишение на заплатите” (ibid: 259). И в това бедствено положение най-потърпевши преди всичко са имигрантите, отритната част от населението, хора, които губят социалния си статус, придобит в родната си страна. Джита например, по рождение принцеса в Пакистан, се превръща в невзрачна цветнокожа магазинерка в Англия, презрително наричана „паки”. Чангис, индиецът с аристократично потекло, се възприема от англичаните единствено като низше уродливо създание, също долнопробно „паки”. Харун, бащата на героя, син на известен лекар в Индия, е имал идилично детство, заобиколен от прислуга. Изпратен е в Лондон да получи солидно образование, но социалните условия го превръщат в дребен чиновник. Ала както вече се спомена, по-късно той умело използва екзотичната си външност, за да се изяви като „Буда от предградията”.

Синът му Карим обаче ясно осъзнава и личната вина на имигрантите за окаяното им положение и открито говори за нея:

Повечето деца, с които израснах, напуснаха училище на 16 години и сега са вече... механици или продавачи в универсални магазини. Аз самият напуснах колежа, без дори да се замисля за миг, въпреки увещанията на баща ми. В предградията не се гледаше на образованието като на важна придобивка (BS: 177). Гордеехме се, че не сме научили нищо друго освен имената на футболистите и състава на рок групите... Какви глупаци сме били само! Колко невежи! Защо не сме разбирали, че най-нехайно сами сме се обричали да не бъдем нищо повече от прости механици? (ibid: 178).

Съществена роля за интелектуалното израстване на героя изиграва Ива Кей, интелигентната, образована и амбициозна жена от средната класа, която заживява на семейни начала с баща му Харун. Както заявява самият Карим, „Ива разкриваше света пред очите ми. Именно поради нейното въздействие станах по-любознателен, по-умен, способен да изпитвам чувства (BS: 87).

От голямо значение за духовното развитие на Карим е и преместването на новото му семейство от предградията в самия Лондон. До известна степен това води до освобождаване от комплекса за малоценност поради имигрантския му произход, а също и до социално и интелектуално израстване. Както признава самият герой, космополитният многомилionen Лондон „разтвори широко прозорците на собственото ми съзнание” (BS: 126).

Той се превръща за героя в символ на виталността, енергията и сексуалната свобода. Градът е център на културологично и социално разнообразие. В мегаполиса не се усеща напрежението и расизма от предградията, така че Лондон се възприема като истинска Мека за пришълците. Тук Карим започва да съзнава, че всъщност не принадлежи към работническата, а към средната класа.

Най-голяма възможност обаче да се откъсне от средата в предградията и да превъзмогне провинциалния си акцент му предоставя театърът. Както вече се изтъкна, отначало той изпълнява ролята на Маугли в малък театър, а после е поканен в трупата на елитния лондонски режисьор Пайк, където отново изпълнява единствено етнически роли. За читателя обаче става ясно, че постановките на такива „радикални“ левичари като Пайк са просто несъстоятелни фантазии на полуслепи за действителността оксфордски възпитаници. Според критика Фини тези радикали са донякъде позъори, които парадират с класовото си съзнание (Finney 2006: 135).

Пайк демонстрира духовна „извисеност“, като организира в дома си истинска оргия (глава 13). В знак на благодарност за добрите театрални прояви на Карим, той предоставя на младежа съпругата си Марлин за всякакви сексуални игри, като на свой ред обладава приятелката му Елеанор. После и самият Карим става жертва на фриволните сексуални посегателства от страна на Пайк, изтънчения интелектуалец авангардист. В случая сексуалните игри, режисирани от демократа Пайк, са проява на класово надмощие, на желание да се унижи социално слабият.

Неслучайно когато научава за оргията, прозорливата индийка Джамила, приятелка на героя от най-ранното му детство, заявява на Карим: „Ти се отдалечаваш от реалния живот на обикновените хора, както и от тинята, откъдето те трябва да изплуват – безработица, мизерни жилищни условия, монотонен живот“ (BS: 195).

Подобна демонстрация на „висок“ социален статус и материален успех е и садо-мазохистичният сеанс, който Чарли разиграва в Америка, страната на неограничените възможности, пред стреснатия Карим. Самият герой съзнава, че преуспелият музикант го използва като огледало, за да види „величавата“ си фигура в цял ръст (BS: 251).

В романа се обрисуват и множество образи на хора от низините на обществото. Така например актьорът самодеец Тери, член на Британската компартия, е ярък представител на работническата класа в творбата, на „пролетариата от предградията“. Той се откроява като идеалист, който страстно желае „социално равенство и възтържествуване на справедливостта“ (ibid: 149). Тери обаче е защитник на странна теория. Според него положението на работническата класа във Великобритания ще се подобри чак когато извънредно много се влоши (ibid: 149). Поредното ярко противоречие в личността му е, че макар и да е отдаден на каузата за разцветата на човечеството,

в телевизионен сериал той изпълнява ролята на полицаи, т.е. отъждествява се с главното „оръжие“ в ръцете на властващите.

Другият поддръжник на Британската компартия в творбата е Джамила, индийската девойка от предградията. Тя се извява като високо ерудиран, волеви човек, поборник за правата на жените, а кумирите ѝ са Симон дьо Бовоар и Анжела Дейвис. Както заявява Карим, в нея „младостта се съчетава с мъдрост, а красотата с разум“ (ibid: 106). Джамила работи активно в центъра за разследване на расовите и сексуалните посегателства спрямо жените. Карим истински ѝ се възхищава заради „непреклонната воля, неизтощимата ѝ енергия, дълбоката ѝ способност да обича“ (ibid: 216). В края на романа Джамила се установява с бебето си в комуна, основана върху принципите на братството, равенството и свободата.

Извънредно важен детайл в романа е, че финалът му е точно вечерта на 4 май 1979 г. – т.е. в деня на общите избори, когато министър-председател на Великобритания става Маргарет Тачър. В телевизионната версия на творбата (1983) самата „желязна лейди“ се появява на екрана с характерната си прическа и елегантно сако. Подобен финал недвусмислено загатва, че в края на 70-те години настъпва ерата на тачъризма, продължила до 1990 г. Най-ярък представител на тачъристките възгледи в романа е Ива, съумяла да се издигне от обикновена домакиня в предградията до преуспял интериорен дизайнер в Лондон. Тя се извява като поддръжник на тачъризма с гледището си, че не е нужно държавата да е „майка хранилница“ (“nanny state” по думите на самата Тачър), а всеки индивид трябва сам да отговоря за личния си социален статус. В интервю пред журналисти Ива заявява следното:

Залагам на индивидуалната инициатива... за пълноценното развитие на личността... Трябва да се преизпълним със сили. Погледнете само тези хорица, които живеят в мизерни жилищни гета. Очакват другите... правителството да се погрижи изцяло за тях. Те са получовеци, защото не са активни (BS: 263).

В края на романа, на тържествената вечеря, организирана от героя, Карим се чувства раздвоен - едновременно щастлив и нещастен (“happy and miserable at the same time”). Този финал донякъде подсказва, че в следващата си творба Курейши отново ще насочи поглед към класовите и расовите взаимоотношения във Великобритания, но по времето на тачъризма.

Друга важна тема в романа са сексът и любовта, като героят често изтъква разграничението помежду им. „Обичах секса. Подобно на наркотик, той бе игра, замайване... А любовта проникваше дълбоко в тялото ми, в сърдечната клапа, в мускулите и в кръвта, докато сексът, също като пениса, бе нещо външно“ (BS: 188). Що се отнася до откритата бисексуалност на героя, тя е само друго проявление на подчертано хибридна му същност. Героят я приема като нещо естествено и заявява, че да проявява предпочитание към някое от двете си влечения, би било много трудно и равностранно

на това да избира между Битълс и Ролинг Стоунс (BS: 55).

И все пак в хомосексуалното си отношение към някои герои той обикновено влага нещо повече от еротика. Към Чарли например, красивия обаятелен син на Ива, който отрано се изявява като известен музикант, сексуалният интерес на Карим е предизвикан от завист и от усещане за расова малоценност. Героят сам признава пред себе си причината за увлечението си: „Исках да съм като него. Да притежавам таланта, лицето, стила му” (BS: 15). Колкото до сексуалното му посегателство към актьора Тери, Карим осъзнава, че това е опит да го унижи, защото му завижда за непоклатимите убеждения и твърдия характер. Желание за мъст се проявява и в сексуалната му забегка с Хелън, тъй като тя е дъщеря на Косматия гръб, мъжа, отправил към него груби расистки обиди.

Най-дълбока любов Карим храни към Елеанор, красивата, талантлива актриса и интелектуалка, представител на висшето общество, която го въвежда в света на изкуството. Дори в дълбоката му обич обаче отново се долавя силният му комплекс за малоценност:

Ние се захласваме по английските рози, както се захласваме и по Англия. Когато станем притежатели на такива рози, благородни и красиви, една истинска награда, отправяме предизвикателен поглед към гълбините на империята с цялото ѝ дълбоко високомерие (BS: 227).

В случая сексуалното обладаване на „бялата английска роза” до известна степен се превръща едновременно в защита и отмъщение спрямо расизма и империализма на Великобритания.

Всъщност героят не осъзнава, че най-голямата любов в живота му е сънародничката Джамила, волевата, интелигентна индийка, която води достоен живот в бяла Англия. Тя е постоянният съветник на Карим, неговата съвест. Героят неведнъж изтъква, че Джамила хармонично съчетава в себе си „младост и мъдрост, красота и уравновесеност” (BS: 106). Поради факта обаче, че се познават от деца, отношенията им донякъде са банализирани и той се разминава с най-голямата си любов.

Както се спомена, от своя страна Джамила проявява изключителна сила и воля, когато се противопоставя на брака чрез сватосване, наложен от баща ѝ чрез гладна стачка. На бунта тя отговаря с бунт, като макар и да сключва брак, никога не приема натрапения жених за свой съпруг и не го допуска до себе си.

Удивително е, че именно индиецът Чангис, сакатият, комичен, отхвърлен съпруг, е единственият герой в романа, който е способен да изпитва истинска дълбока любов. Той често заявява, че обича Джамила повече от самия себе си (BS: 275), изпитва силна нужда от голяма любов и би дал дори живота си само за една целувка от законната си съпруга. А като наблюдава хомосексуалните взаимоотношения в комуната, Чангис искрено възкликва:

„Нима аз съм единственият нормален човек в цяла Англия?“ (BS: 277).

Успоредно с темите за расизма, класовите сблъсъци и отношенията между двата пола, в романа се разкрива и едно ново явление в британската култура през втората половина на XX век, свързано с отхвърлянето на конформизма и консуматорския дух от младите хора във Великобритания. Поп музиката, която отвсякъде залива Карим в Лондон, предизвиква у него усещане, че се е освободил от сковващите провинциални норми и се е озовал в света на неограничените възможности. Според героя, както и според самия автор, Битълсите сякаш се обръщат директно към всеки индивид поотделно и оказват огромно въздействие върху целия свят.

До голяма степен обаче певци от рода на Чарли Хиро в романа апроприират пънк културата на английската работническа класа, за да се излявят в обществото. Артистичните прояви на Чарли като представител на работническата класа са твърде маниерни. В Ню Йорк например, където певецът се установява, тази музика звучи неавтентично. Както заявява Курейши, „яростта в нея се е превърнала в пародия, загубила е драматизма си след транспортирането ѝ от Англия на безработицата, стачките и класовия антагонизъм“ (BS: 247).

Колкото до основния тон в романа, той е подчертано ироничен, което ясно проличава още в първото изречение на творбата. Както вече се отбеляза, според автора иронията е най-съвременният подход, най-въздействащият начин да се коментират сурови нрави и брутални прояви на жестокост, като се избягва мрачния дидактичен тон. Темите за расизма и класовите взаимоотношения често се представят в творбата чрез карикатурни изображения и директно осмиване. Убедителен пример за това е описанието на героя, наричан от Карим Косматия гръб, който с грубия си расистки език („чернилки“, „негроиди“, „маймуни“) предизвиква смях у читателя.

Някои критици обаче поставят въпроса доколко удачен е фарсът като подход за разглеждане на болезнени расистки проблеми. Според Яго Моррисън например, чрез иронията и комичните изображения, извънредно важни обществени недъзи се омаловажат и се представят със „захарна глазура“ (Morrison 2003: 184). Повечето критици обаче са на мнение, че такъв подход, който предизвиква спонтанен смях, кара читателя да не възприема цветнокожите герои единствено като набелязани жертви, а да долавя тяхната непримиримост към жестокостите и абсурдите на расизма. Именно тънкия, непринуден хумор подтиква читателя да се замисли сериозно върху разглежданите проблеми.

Комичният ефект в романа се подсилва и чрез често употребяваните остроумни сравнения, въведени с фразите *as if*, *as though* или *like*, които се срещат почти на всяка страница. Още в началото на творбата героят казва, че баща му прегърнал него и майка му толкова бурно, като че ли двамата току-що са спасени от земетресение (BS:3). Могат да се посочат още мно-

го подобни хумористични сравнения: „Ива ме хвана с две ръце и така ме огледа, като че съм палто, което тя се кани да пробва” (BS: 9), „тя му задържа силно косата, сякаш скубеше плевели в обрасла градина” (BS: 53) и т.н. Според мнозина критици употребата на подобни комични сравнения са често употребяван похват от Чарлс Дикенс, когото Курейши боготвори (Thomas 2005: 85).

В художествено отношение романът е подчертано фрагментарен. Спойката между отделните епизоди и герои се осъществява единствено чрез присъствието на Карим, както и чрез хронологическата последователност на преживяванията му. Поради това редица критици свързват романа с пикареската, традиция, установена още през XVIII в. от автори като Хенри Филдинг. И все пак, с придвижването на Карим от Бромли в лондонския квартал Уест Кензингтън се загатва не само за движение от периферията към центъра на Великобритания, но и за придвижване от провинциалната монотонност и безделието към разностранното съществуване, изпълнено с творчески успехи. Житейският път на героя ясно е очертан и чрез самите заглавия на двете части – „В предградията” и „В Ситито”. Именно поради професионалното и духовното израстване на Карим *Буда от предградията* се определя и като *Bildungsroman*, т.е. роман за самоопределянето, за намирането на истинското „аз”. Поради тази причина критиците често свързват творбата на Курейши с класическия роман за съзряването *Големите надежди* на Чарлс Дикенс. Самият автор недвусмислено подчертава връзката между двете произведения с възклицанието на героя „Майната ти, Чарлс Дикенс, нищо още не се е променило” (“Fuck you, Charles Dickens, nothing has changed”, BS: 63), едно шеговито топло обръщение към великия викторианец, което подчертава сходството между Пип и съвременния герой – и двамата са неспокойни, неудовлетворени личности, копнеещи да постигнат повече, но са изправени пред множество житейски и класови препятствия. Както вече се подчерта, творбата много задълбочена изследва обществените и расовите проблеми, така че критиците го определят и като социален роман (*Condition-of-England novel*). От друга страна мнозина възприемат реализма на автора като „комичен” (comic realism). Всички тези определения и жанрови етикети ясно показват колко богат и разностранен текст е шедьовърът на Курейши *Буда от предградията*.

Също като *Буда от предградията*, поредният роман на Курейши *Черният албум* (*The Black Album*: 1995) се характеризира с подчертана двойственост: отново се съпоставят бялата и тъмнокожата раса, високата и масовата култура, управлението на торите и местната лейбъристка политика, европейският либерализъм и ислямският фундаментализъм и т.н. Заглавието на романа е всъщност заглавие на албум на чернокожия певец Принс, издаден в знак на предизвикателство към упрека, че е прекъснал връзката си с музикалните корени на чернокожите. То съответно е и косвена препратка към

т. нар. „Бял албум” на Битълсите, за които също се споменава в романа. Според Курейши тези два албума, включващи най-доброто от поп музиката на белите и чернокожите, донякъде характеризират и преживяванията на героя в романа. Той непрекъснато лъкатуши между ценностната система на тъмнокожите си приятели и либерално настроената си любима, преподавателката Дийди Осгуд.

Романът представя първите месеци от обучението на героя пакистанец в лондонски колеж. Шахид дълбоко се интересува от литература и поп музика и е вгълбен в творбата си относно своето детство и ранните си младежки години. В най-общи линии повествованието в *Черният албум* се развива в две посоки. Съществена страна в романа е любовната връзка между героя и белокожата му преподавателка Дийди Осгуд, която дълбоко вярва в силата на образованието и свободата на словото. Тя е първата, която смело се опълчва срещу палежа в университетския двор на *Сатанински строфи* от Салман Рушди. В по-голяма степен от всеки друг роман на Курейши *Черният албум* е поставен в конкретен исторически контекст, непосредствено след обявената от аятолах Хомейни смъртна присъда (fatwa) за автора. Освен това действието се развива малко след падането на Берлинската стена (1989) и краха на левите сили в световен мащаб.

Другата основна страна в романа е отношението на писателя към европейския либерализъм и ислямския фундаментализъм. Повечето критици смятат, че в романа се подчертава предимството на европейския либерализъм. Според тях основното послание в романа е да се даде превес на либералната западна интелектуална нагласа пред фанатичния ислямски анти-интелектуализъм.

И все пак, в романа се дава сериозен отпор и срещу европейската ислямофобия. В отговор на някои остри нападки срещу романа критиците изтъкват, че Курейши представя засилващия се войнстващ ислямизъм донякъде като защитна реакция срещу нарастващия расизъм и маргинализацията на имигрантите в западноевропейското общество. Посещението на героя в лондонска джамия например предизвиква у него усещането за подчертана разнородност сред поклонниците на исляма, разнородност, която опровергава разпространената представа за пълната монолитност на религията в неевропейския ѝ вариант: „Най-различни хора от всякакви националности – тунизийци, индийци, алжирци, шотландци, французи се събираха тук... И сякаш всякакви расови и класови бариери изчезваха” (ВА: 109). До голяма степен Курейши се противопоставя на ширещата се ислямофобия сред всички класи във Великобритания, като изтъква и някои положителни черти на героите от ислямската група на Риас: желание за социална справедливост, критичност към необуздания капитализъм в ерата на тачъризма, чувството за справедлива кауза, обзело безделници като Чад и Страпър. В сравнение с терора на ИРА, за който бегло се споменава в творбата, акт, като подпал-

ването на книжарницата с книгата на Рушди, напълно бледнее. При това палежът има и саморазрушителен характер, защото главният подпалвач Чад е сериозно обгорен.

Освен това, както изтъква и критикът Мур Гилбърт (Thomas 2005: 109-10), до голяма степен англичанката Дийди Огуд действа от позиция на силата спрямо пакистанец Шахид. Тя първа кани студента си на среща в дома си, води го на шумна оргия, предлага му наркотик и всъщност го прелъстява. Преди той самият дълбоко да се увлече, Шахид заявява, че „не иска да се чувства вмъкнат в нейната програма, като че е нает за някаква работа, чиято същност тя вече добре е обмислила” (ВА:102) Неслучайно пакистанката Тахира отбелязва в романа: „Нашите хора винаги са били сексуални обекти за белите” (ВА: 190). Също както в *Буда от предградията*, в *Черният албум* Курейши дава пореден пример за фетишизиране и еротизиране на другостта.

Най-общото впечатление от творбата обаче е, че Курейши едновременно се опълчва срещу негативните страни на тачъризма и срещу фанатизирания ислямизъм. Самата употреба на повествование в трето лице – за разлика от първото лице в *Буда от предградията* – несъмнено показва, че Курейши не се идентифицира с героя си. Намерението на писателя безспорно е да създаде творба, в която авторът не взема ничия страна. И все пак в романа дори не се загатва за почти истеричните антимиюсюлмански настроения след обявяването на т.нар. *fatwa*. В този смисъл авторът имплицитно внушава идеята за предимствата на западните идеологии пред ирационалността на исляма. Също като Салман Рушди, той приветства тезата за хибридацията между расите и културите. И двамата писатели обаче съзнават, че подобна ситуация в един „флуиден” свят застрашава обществената стабилност.

За разлика от *Буда от предградията*, *Черният албум* няма автобиографичен характер и е с далече по-силен политически заряд, защото въздействието отразява сблъсъка между различни идеологии, доктрини и религии. Поради тази причина доста критици го определят като „роман на идеите” (*a novel of ideas*), въпреки че героите съвсем не са едноизмерни, което е същностна черта на подобен тип романи. Заради поредицата приключения и събития, в които героят участва, други критици сравняват романа с пикареската, характерна за английската литература през XIII век. Срещат се и определения на романа като *Künstlerroman*, тъй като героят има писателска дарба – той пренаписва стиховете на Риас и обмисля роман за детството си. И все пак ударението не пада върху творческите занимания на Шахид, а по-скоро върху връзката му с групата на Риас, както и върху любовните му взаимоотношения с Дийди. В този смисъл би могло да се обобщи, че творбата притежава черти от всички изброени по-горе видове романи.

Възникват спорове между критиците и по въпроса дали романът може да се определи като реалистичен или постмодернистичен. Очевидно творбата притежава доста черти на реалистичния роман – силен идеологиче-

ски заряд, детайлно описана околна среда, хронологическа последователност на събитията и линеарна метонимна структура. И все пак основната тема в романа е кризата на личността в съвременния свят и стремежът към стабилна културологична идентичност. Героят не може да възприеме нито непоклатимата мюсюлманска вяра на Риас, нито дълбокия скептицизъм на Дийди Осгуд: „Проблемът му бе, че в присъствието на приятелите си той се впечатляваше от тяхната гледна точка. Ала разделеше ли се с тях, сякаш излизаше от кинозалон и светът му се струваше разностранен и необясним” (ВА: 110). Накрая героят стига до постмодерната максима за флуидността на личността, като заявява: „Няма точно фиксирана същност. Очевидно разностранните ни същности ежедневно се преплитат” (ВА: 228). Тези особености на *Черният албум* му придават и постмодернистичен характер.

Последвалият роман *Интимност* (*Intimacy*: 1998) предизвиква най-противоречиви реакции. Поради това, че е написан като изповед в първо лице, той често се възприема като мемоарна книга, а не като роман. *Интимност* е разказ на мрачния по характер сценарист Джей, който една вечер решава да напусне завинаги дългогодишната си партньорка Сузан и двете си деца, донякъде поради желанието си да се събере с по-младата си любовница Нина. Семейството на самия Курейши реагира с остри нападки, че книгата е открито автобиографична и представя членовете на фамилията в напълно неблагоприятна светлина. Майката на героя например е описана като трудно подвижна тлъста маса от полумъртва плът.

Крайно противоречиви са и реакциите на критиците. Едни възприемат романа като впечатляващо проникателна и болезнена дисекция на мъжката сексуалност. Други заявяват, че да се изрече болезнената истина е извънредно голям риск, но Курейши го поема с подчертано мъжество. Изразяват се и мнения, че романът убедително представя едно „объркано” поколение мъже, оформило се през 60-те години, загубило ориентация през 80-те, ерата на тачъризма, и лишено от лични и политически устои през 90-те.

И все пак негативните отзиви към романа са преобладаващи. Критикът Дейвид Секстън например представя книгата като открито проявление на дълбока омраза към жените (Thomas 2005: 140). Според него творбата е и отявлено предателство към всички мъже, различни от самия автор и героя му, неговото *alter ego*. Секстън изтъква, че героят масово се възприема като обобщаващ портрет на всички мъже. В потвърждение на думите си той цитира критичката Джули Майерсън, която възхвалява книгата и я представя като най-проникателната и смущаваща дисекция на мъжката сексуална обсебесия. Тази реплика подтиква Секстън да заяви, че той не би могъл да се отъждестви с Курейши и героя му (*ibid*: 141).

Всъщност читателите са наясно, че Джей е образ, в който мъжете биха могли да видят отражение на някои свои черти, но героят в никакъв случай не би могъл да се възприеме като събирателен образ на мъжа като цяло.

За отбелязване е, че доста критици от женски пол приемат романа с далече по-голяма толерантност. Джули Майерсън, Сузан Мур и др. дори приветстват романа като героична проява на мъжка откровеност (ibid: 141). Поли Ранс допълва, че романът силно впечатлява читателя не само с откровеността си, но и с описаното пагубно въздействие на ненавистта към самия себе си (ibid: 142). Действително в романа могат да се посочат множество примери на остра самокритика от страна на героя, като и съмнения в собствената си правота. Легнал безучастен до партньорката си, героят горчиво си мисли:

Дали пък положих достатъчни усилия? Защо си въобразявам, че съм лесен за съвместен живот? А може би през цялото време тя е правила героични усилия да съжителства с един мрачен, болезнено чувствителен, самовглъбен глупак? Та нали онзи ден ми каза: „Представи си мъчението да живееш с някого, който часове наред не продумва ни дума.” (*Intimacy* 1998: 80).

Героят често отправя към себе си и открити упреци:

Непрестанно възприемам липсата на любов към Сузан като слабост, провал и лична отговорност. И какъв е смисълът да я напусна, ако продължа да се провалям по този начин с всяка поредна жена? Да не би това да е някаква болест, която непрекъснато се проявява? Нима трябва да държа стегнатия си багаж до всяка врата, зад която се приютя? (ibid: 61-62).

Като разумна и интелигентна жена, Сузан осъзнава и гибелното въздействие на социалната среда върху личните взаимоотношения. Тя смята, че живеем в себична епоха. Говори за „тачъризма” в човешката душа, под чието въздействие хората не зависят един от друг. В днешно време любовта се е превърнала в свободен пазар: избирай и купувай на воля. Вече няма социална и лична сигурност. Всеки сам трябва да се грижи за себе си (ibid: 69). Според Сузан обществото се нуждае от други социални прояви: „дълг, себеотрицание, грижа към ближния, самодисциплина” (ibid: 69).

Героят действително дава напълно отрицателна дефиниция на семейния живот, като заявява: „Бракът е машина, която смазва и осакатява свободните личности” (ibid: 72). Но наред с пълното отрицание на брачната институция, семейството в романа се представя и в положителна светлина от уравновесения разумен Азиф, учител по професия, който заявява на героя: „Бракът е битка, трудно пътуване, но и мощен импулс за живот. За него е необходима подготовка във всички житейски сфери, не само в сексуалната” (ibid: 43). Тези примери показват, че авторът не би могъл да е обвиняван, че е отявлен женомразец, който напълно отхвърля брака като социална институция.

За отбелязване е, че романът *Интимност* предизвиква преди всичко спорове относно авторовото отношение към жените изобщо, както и към съжителството на двата пола, като почти изцяло се пренебрегват художествените

страни на творбата. Най-силната страна на романа обаче е изящният стил, подчертаната поетичност и силно въздействащият лаконичен изказ. Тази кратка лирическа творба за пореден път разкрива поетическата стихия на Курейши.

След песимистичната нагласа и мрачните краски през средния си период, открили се най-вече в *Интимност* (1998), в началото на XXI век Курейши отново се връща към ведрата оптимистична тоналност на ранната си проза. Почти всички критици наблягат на сходството между *Буда от предградията* (1990) и поредния роман на автора *Дарбата на Гейбриъл* (*Gabriel's Gift*: 2001). Освен по общия тон, двете творби си приличат и по сходните теми. Както самият автор заявява в интервю (Thomas 2005: 155), той се интересува най-вече от взаимоотношенията между бащи и синове, от проблеми като раздялата на родителите, способността на хората да променят живота си и да загърбват нерадостното си детство, все теми, които са основа и на двата романа. Самият автор подчертава сходството между тях като в *Дарбата на Гейбриъл* напълно съзнателно – макар и мимоходом – представя ранните си герои Карим Амир и Чарли Хиро вече като зрели и преуспели хора. Също като талантливия герой Карим, героят Гейбриъл притежава творчески заложи. Той има дарбата да рисува и желае да се изяви едновременно като художник, сценарист и режисьор. Както и в *Буда от предградията*, в тази творба отново се утвърждават ценностите на изкуството не само като призвание и средство за самоизява, а също и като начин на общуване и пълноценно съществуване. Героят Лестър, прочут талантлив певец, мигновено долавя дарбите на момчето и уверено заявява: „Ти си талантлив... Аз ти го казвам... и никога не трябва да забравяш това.” А после добавя: „Талантът е дарба, но тя трябва да се доразвива. Въображението е като огън или пещ, които непрекъснато трябва да се зареждат с гориво. От един въглен пламва друг, после трети и така нататък. Никога не изгасвай огъня” (GG: 50). Този съвет, както и картината, която всестранният талант подарява на Гейбриъл, залягат завинаги в съзнанието му и в края на романа недвусмислено се показва, че героят е на път да осъществи всестранните си дарби.

Друга сходна черта между двата романа е, че също като Карим, Гейбриъл се стреми да играе ролята на посредник между разделените си родители, но в тази творба той наистина съумява да ги събере отново. Всъщност действителният повод за помирение между разделените родители са изключителните дарби на сина им.

За отбелязване е, че и в двата романа Лондон се възприема възторжено от героите като средище на различни култури, като място не само за развлечения, но и за успешни професионални изяви. „Какъв страхотен град е Лондон!” възкликва героят. „Тук може да се постигне всичко. Трябва само да имаш амбиции” (ibid: 154).

И все пак *Дарбата на Гейбриъл* не представя такова широко панорамно

платно като *Буда от предградията*. В този роман Курейши сякаш се отдалечава от социалните и расовите проблеми и почти изцяло се насочва към семейните взаимоотношения, както и към психологически затруднения на героя. В тази творба писателят сякаш загубва надеждата, че литературата може да допринесе и за решаването на някои обществени проблеми.

В художествено отношение също се забелязват известни различия. В *Дарбата на Гейбриъл* повествованието не е в първо, а в трето лице, поради което читателят сякаш се дистанцира от личните проблеми на героя, а само го наблюдава отстрани. Освен това у автора като че ли се долавя известна умора от реализма и той съзнателно внася елементи на фантастиката, магическия реализъм и сюрреалистичната проза. Героят например често отбелязва, че нарцисите дружелюбно му намигат, че изобразените на картина ботуши стават истински и т.н. На с. 1 например се споменава за усещането на героя, че изпадалите по земята листа изведнъж отново политат към оголените клони и пак позеленяват. Разбира се, тези възприятия могат да се обяснят с подчертано творческата нагласа на героя и богатото му въображение. Именно с тези негови същностни черти се обясняват и постоянните му разговори с брата близък Арчи, починал още като дете. И все пак по-убедителното обяснение е, че скритата същност на близка в съзнанието му в действителност е проява на творческия потенциал в героя.

За източноевропейските читатели интересен образ е и имигрантката Хана, наета да гледа героя. Нейният образ, твърде непривлекателен и дори комичен във всяко отношение, вероятно донякъде разкрива отношението на западното общество към някои невежи източноевропейски имигранти. Хана е неугледна на вид, облечена с износени евтини дрехи, и е пристигнала в Англия само с един олющен мукавен куфар. Тя не говори английски и е доста тромава, мудна и несръчна. Радва се като дете на лъскавите магазини и често изпраща на роднините си свои снимки до известни старинни туристически обекти в Лондон. Единственото ѝ преимущество е, че е евтина работна ръка. Подобен образ неизбежно предизвиква горчив смях у източноевропейския читател, макар че в никакъв случай не трябва да се възприема като събирателен образ на имигранта от бившия социалистически блок.

Новелата *Тялото* (*The Body*: 2003) бележи ново начало в творчеството на писателя. Както се спомена, повечето критици виждат сходството между *Буда от предградията* и *Дарбата на Гейбриъл*, но по-късната творба *Тялото* съотнасят към средния период на Курейши, когато авторът започва да изпитва ужас от отслабването на телесните способности. Главното събитие в сюжетната линия на новелата е, че мозъкът на възрастния герой Адам се трансплантира в атлетично младо тяло и той отново изживява насладите на младостта. Самото име Адам очевидно загатва, че новелата се отнася до човека изобщо, а не до конкретната личност. Темата за човешката тленност и процеса на стареенето е вечна в световната литература. Неслучайно в но-

велата се правят няколко препратки към романа на Оскар Уайлд *Портретът на Дориън Грей* (1891). Сюжетът на новелата не е особено усложнен. Актьорът Ралф, също преминал през процеса на трансплантация, с огромно въодушевление изпълнява в театрална постановка ролята на Дориън, превърнал се във въплъщение на идеята за вечната младост.

Тялото обаче най-вече разкрива липсата на пълна хармония в човешкото битие. След трансплантацията младият очарователен герой, по когото всички жени лудеят, остро усеща липсата на творческа зрялост и продуктивност, характерни за възрастния Адам. Хедонизмът бързо го отегчава и той иска да се завърне към предишния живот с всичките старчески болестки. По този начин се внушава идеята за присъщата противоречивост в човешкия живот, много ясно и лаконично изразена от поета Йейтс в последните два реда на краткото стихотворение „След дълго мълчание” (“After Long Silence”):

Bodily decrepitude is wisdom; young
We loved each other and were ignorant.
(Телесната немощ е мъдрост; като млади
се обичахме, но бяхме невежи.)

С други думи, човек никога не е съвършен – старостта носи мъдрост, но и болести, докато любовта и красотата обикновено се асоциират със „зелената” младост, когато човек е още незрял. Това е и основното внушение на новелата *Тялото*, изразена от Уейтс само с два реда. Макар картезианската идея за разграничението между тялото и духа вече да се отхвърля, човек продължава да чувства раздвоението си. Още през XVII век в стихотворението си „Диалог между душата и тялото” поетът Андрю Марвел (1621-78) заявява, че душата е окована с белезниците на нозете и ръцете (Thomas: 159). Поради тези вечни проблеми, залегнали в кратката творба на Курейши *Тялото*, новелата и занапред ще предизвиква философски дискусии относно проблемите за идентичността и автентичността в едно постмодерно общество, където границата между изкуственото и естественото често се размива.

Философската страна на творбата недвусмислено се подчертава от автора. На с. 4 например се прави препратка към френския философ и психоаналитик Жак Лакан (1901- 1981). А в глава 3 авторът директно описва т. нар. огледална фаза, в която според Лакан детето осъзнава, че е индивид, различен от околните:

Когато хората са в състояние да съзрат собствените си тела и лица с отпечатъка на чувства върху тях... те започват да се питат кои са и по какъв начин се отличават от околните.

Моите деца на около двегодишна възраст се преизпълниха с възхищение от образите си в огледалото. Помня как по-късно шестгодишният ми син се покатер-

ваше върху столче на масата, за да види лика си в огледалото... а сетне целуваше пръстчетата си (*The Body*: 28).

Именно поради философската страна на творбата тя не би могла да се възприеме единствено като научна фантастика, а по-скоро като алегория и притча за човешкия живот. В стилистично отношение новелата *Тялото* впечатлява с изящното си повествование. Тук отново може да се съзре връзка между Курейши и Уайлд, защото също като великия си предшественик, авторът проявява предпочитание към остроумието и изискания стил вместо към морализаторския тон.

Критическите оценки на романа *Да ти разкаже нещо* (*Something to tell you*, 2008) са твърде противоречиви. Доста критици изтъкват подчертаната панорамност на творбата, неизтощимата жизненост на героите, дълбокия хуманизъм на автора, както и острото му сатирично перо. Не са малко обаче и тези, които заявяват, че романът е прекалено разтеглен, с нескрит интерес към перверзното, пошлото, низкото у човека и го определят едва ли не като „сапунка”. Те изтъкват и тривиалността на заглавието – какво не би могъл да разкаже един автор на читателите. Важното в случая обаче е, че романът предизвиква силния интерес на критиците.

Сюжетът е доста усложнен поради големия брой действащи лица. В най-общи линии това е разказ в първо лице на застаряващия психоаналитик Джамал Хан, разделен с жена си и сина си, когото обожава. Още в първото изречение героят заявява, че се прехранва с тайните на пациентите си, но и самият той крие дълбока тайна. Джамал е обсебен от мисли за голямата си любов в младежките години, индийката Аджита, както и от извършеното от него престъпление, което никога не е признал.

С чувство на дълбока съпричастност авторът представя дълга поредица от ярки образи – ексцентричният режисьор Хенри, поривистата и темпераментна Мириам, както и внушителен брой неудачници, имигранти и други извънредно колоритни личности. Всички те са обсебени от миналото и прегрешенията си, но се стремят да постигнат равновесие в настоящето. Неслучайно първата дума в романа е „тайна” и героят още в самото начало разкрива пред читателя, че е извършил убийство. Поради това ключова фраза в творбата е цитат от Ибсен, който Хенри често повтаря – „всички ние се движим в живота с труп в багажника” (“We travel with a corpse in our cargo”, *STY*: 9). В случая думата „труп” трябва да се разглежда в най-широк смисъл – не всеки е убиец, но почти всеки крие скрита рана в душата си.

Творческият подход в романа отново може да се определи като комически реализъм, защото наред с гротескното и абсурдното в живота на героите авторът се изявява и като един от най-талантливите хроникьори на своето поколение. Курейши убедително представя социалния и политическия климат на няколко десетилетия в Англия – бурните и жизнерадостни 60-те

години, когато осезаемо се долавя „вятърът на промените”, мрачните - 70 години, десетилетие на стачки, икономически кризи и всеобщ упадък, ерата на Тачър, политик, който непоколебимо заявява, че държавата не може да бъде „майка кърмилница”, правителството на Тони Блеър и т.н. Споменават се и редица трагични събития, белязали началото на XXI век – събарянето на кулите в Ню Йорк, войната в Ирак, бомбените атентати в центъра на Лондон и т.н.

Отново централна роля в романа заема и темата за расизма. Героят Джамал Хан също като автора е наполовина британец – с майка англичанка и баща пакистанец – и затова с болка отбелязва:

Повечето англичани възприемаха азиатците като представители на по-низша раса, по-малко интелигентни и изостанали във всяко отношение. Отначало ни наричаха „имигранти”, но по политически причини по-късно станахме просто „чернокожи” (ibid: 55).

Трябва обаче да се отбележи и големият възход на някои „пакита”, които са герои от предишни творби на автора. Героят Карим Амир в *Буда от предградията* е станал световно известна звезда, а Омар Али, скромният пакистански собственик на обществена пералня, е вече милионер и лорд, срещал се лично с кралицата в Камарата на лордовете. Тези примери показват, че все пак талантливите имигранти могат успешно да се включат в обществения и културния живот на Великобритания.

Не би могло обаче да се каже същото и за българския имигрант Валентин. Той е интересен образ, поради това че в съвременната британска литература рядко се описват българи и то в положителна светлина. Валентин е типичен случай на т. нар. невъзвращенец. Първоначално работи като стюард в българските авиолинии, но след поредния полет до Лондон решава да остане завинаги в космополитния град. Представен е като красив, интелигентен и начетен младеж, който обаче никога не намира своето място в многомилionenния Лондон, а пътят му назад към отечеството е завинаги затворен. Дълбоко чувствителен и раним, Валентин завършва живота си със самоубийство. Чрез неговия образ се внушава идеята, че не всеки имигрант може да открие своята ниша в мултиетническия, мултилингвистичния град гигант.

Очевидно, както в почти всички романи на Курейши, основните теми в *Да ти разкажа нещо* отново са проблемите, свързани с расизма, класите и фарсовите ситуации, в които изпадат героите, а не на последно място и разнообразните им сексуални връзки. Поради тази причина друга ключова фраза в творбата са думите на Шопенхауер, че „сексуалната страст е най-яркото проявление у човека на волята му за живот” (ibid: 102). Колкото до фарсовите описания на героите, те се срещат почти на всяка страница. Ето например някои комични описания: шофьорът Буши е човек, който изпитва

голямо „раздвоение между взломатджийството и науката като път на развитие в живота” (ibid: 24). Или описанието на ексцентричната Мириам, която е татуирана от главата до петите и „по тялото ѝ има повече рисунки, отколкото в лондонската галерия „Тейт” (ibid: 27). И все пак вероятно най-ярката черта на романа е способността на автора да проявява съчувствие и разбиране към всички герои. Курейши сякаш потвърждава известната максима, че напълно човешко е да се греши, но способността да простиш на прегрешилия е проява на божественост.

Реакциите към поредния роман на Курейши *Последната дума* (*The Last Word*, 2014) отново са крайно противоречиви. Доста критици определят творбата като провокативна, завладяваща, най-интересната след *Буда от предградията* (1990). Мнозина са обаче и тези, които намират романа за неубедителен, лишен от ярки идеи. Според тях звездният успех на *Буда от предградията* е „катапултирал” автора в пространство, където въздухът е разреден (*The Times Literary Supplement*, 12.2.2014).

Въпреки големия брой колоритни личности, сюжетната линия е сравнително опростена. На Хенри Джонсън, младия биограф с писателски амбиции, е възложена задачата да напише биография на известния възрастен британски романист с индийски произход Мамун Азам, който живее в имението си в Съмърсет заедно с доста по-младата си жена Лиана. Към групата често се присъединява и Алис, младата приятелка, а по-късно и съпруга на Хенри.

Доста са на брой критиците, които възприемат романа като типичен *roman-à-clef*, твърде сходен с биографичната творба на Патрик Френч относно Нобеловия лауреат В. С. Найпол (1935), известен постколониален автор. Самият Курейши обаче категорично отхвърля твърденията за каквото и да е сходство между двете произведения. По този начин, заявявайки, че не визира конкретна личност, Курейши дава пълна свобода на въображението си, като същевременно отстранява и заплахата от съдебни процедури за клевета.

В романа Курейши отново разглежда социалните проблеми във Великобритания, основна тема в почти цялото му творчество. Още на първа страница той описва страната като „пренаселен малък остров, гъмжащ от множество имигранти, наподобяващ корабче, готово да се прекатури”. По-късно, на официалната вечеря в негова чест, героят, имигрант от Индия, оприличава страната на луксозен хотел, разположен на ръба на скала, откъдето се разкрива невероятна гледка, но сред обитателите, натъпкани в сутерена, се намират множество онеправдани пришълци, на които им е наложено горчиво изгнаничество (LW: 129-131). С други думи, героят Мамун говори от позицията на имигранта, но без всякаква омраза, като на места дори се идентифицира с гледната точка на колонизатора (ibid: 183). В имението, своеобразен микромодел на британското общество, се описват и сложните

взаимоотношения между представителите на различните класи. Не липсват и детайлни описания на множество сексуални сцени, характерни за цялото творчество на писателя.

Тъй като в романа се представят двама творци на словото – начинаещият писател Хари и широко известният Мамун – той би могъл да се възприеме и като своеобразен *Künstlerroman*. Донякъде обаче читателят остава разочарован, защото творческият процес е твърде оскъдно осветлен. Искрата у Мамун да напише последната си творба идва от младата Алис. Тя е представена като извънредно одухотворена личност: „замечтана, чувствена, създаване от друга порода, сякаш жена извън времето, винаги различна и стимулираща въображението” (ibid: 171). Старият писател Мамун е силно вдъхновен от нея и започва отново да пише, убеден, че „една личност може коренно да промени друга” (ibid: 331). Единствено пред Алис писателят най-подробно описва творческия си процес, като разказва следното:

Винаги се осланял предимно на интуицията – един проблем неизменно го тласкал към друг – и затова му било много трудно да обяснява творчеството си. Сега се стремял съвсем ясно да осъзнава какво точно вършел. Новият му подход го въодушевявал, което неизбежно би предизвикало тръпка и у читателя. Малката творба, върху която работел, била в съвсем нова посока – просто разговор между поколенията, между млад и възрастен човек (ibid: 302).

Именно поради голямото му вдъхновение, романът на Мамун мигновено се възприема като най-силната творба на писателя, „последната му дума” към поколенията. За съжаление, пасажи като горния се срещат твърде рядко в творбата.

Ако трябва да се оцени художественият подход на белетриста в романа, той отново би се определил като комически реализъм. Отново избилстват комични сравнения като например следното: „той силно се разтрепери също като пенсионер, чиито близки са решили да го изпратят в старчески дом” (ibid: 127). Често се срещат и ярки афористични съждения: „един автор е обичан от читателите, но мразен от семейството” (111), „творческият импулс често се поражда от дълбоката угнетеност” (164) или „бракът е отлична профилактика срещу прекаленото въодушевление” (236) и т.н. Освен комичните съпоставки, диалогът между героите е неизменно жив, забавен и остроумен. Неслучайно авторът се изявява и като талантлив драматург.

Както вече се спомена, в романа *Буда от предградията* героят Пайк, на шумелият театрален режисьор, заявява, че за да е успешна една постановка, тя непременно трябва да третира актуални проблеми, свързани с расите, класите и секса, които обаче се представят комично, дори фарсово, за да не натоварват излишно зрителя. Всъщност с тази реплика героят изразява творческото кредо на самия автор. Почти във всички свои романи Ханиф Курейши задълбочено изследва споменатите съществени проблеми, като

само мени акцентите. В донякъде автобиографичната творба *Буда от предградията* (1990) ударението се поставя върху расовите взаимоотношения в съвременна Великобритания, защото авторът още пази болезнените спомени от детството, когато поне веднъж дневно се е сблъсквал с расистки обиди. В *Черният албум* (1995), както самото заглавие загатва, отново расовите проблеми са в центъра на творбата, макар че се включват и останалите въпроси. В *Интимност* (1998) вече акцентът се поставя върху сексуалните връзки и изобщо взаимоотношенията между двата пола. В *Дарбата на Гейбриъл* (2001), излязъл в началото на новия век, се включват някои елементи на магическия реализъм и фокусът по-малко е върху расите, но достатъчно ярко се открояват всички останали „съставки” в творчеството на автора. В *Тялото* (2003) в центъра се поставят философски въпроси за битието изобщо и творбата се възприема като притча за човешкия живот, макар че сексуалните теми отново са на преден план. В последни две творби писателят пак се връща към ключовите си теми. В *Да ти разкажа нещо* (2008), където героят отново е наполовина британец и трудно намира своя път в расисткото общество, и четирите елемента в авторската първоначална схема се открояват извънредно релефно. Същото може да се каже и за романа *Последна дума* (2014), където авторът отново се придържа към успешната си формула, за да представя в комедиен тон проблеми, свързани с расите, класите и секса.

С ярките си романи Курейши доказва собственото си твърдение в *Да ти кажа нещо*, че азиатците действително имат значим принос за развитието на културата в съвременна Великобритания (STY: 518). Можем само да се надяваме, че последният му роман няма да е „последната дума” на Курейши в областта на белетристиката.

Радостен факт е, че в България Ханиф Курейши е доста добре представен. От седемте романа на автора четири са издадени на български език – *Интимност*, *Дарбата на Гейбриъл*, *Тялото*, а през август 2015 г. излезе и шедьовърът му *Буда от предградията*, една извънредно трудна за превод творба. Основна заслуга за популяризирането на този ярък британски писател има издателство „Прозорец”, както и талантливият преводач Калоян Игнатовски.

Използвана литература

- Childs 2005: Childs, P. *Contemporary Novelists: British Fiction since 1970*. London: Palgrave Macmillan, 2005.
- Finney 2006: Finney, B. *English Fiction since 1984*. London: Palgrave Macmillan, 2006.
- Kureishi 1990: Kureishi, H. *The Buddha of Suburbia*. London: Faber and Faber, 1990.
- Kureishi 1995: Kureishi, H. *The Black Album*. New York: Scribner, 1995.
- Kureishi 1998: Kureishi, H. *Intimacy*. London: Faber and Faber 1998
- Kureishi 2001: Kureishi, H. *Gabriel's Gift*. London: Faber and Faber, 2001.

- Kureishi 2003: Kureishi, H. *The Body*. London: Faber and Faber, 2003.
- Kureishi 2008: Kureishi, H. *Something to Tell You*. London: Faber and Faber, 2008.
- Kureishi 2014: Kureishi, H. *The Last Word*, London: Faber and Faber, 2014.
- Rennison 2005: Rennison N. *Contemporary British Novelists*. London and New York: Routledge, 2005.
- Lane 2003: Lane, R. (ed). *Contemporary British Fiction*, Oxford: Polity Press, 2003.
- Morrison 2003: Morrison J. *Contemporary Fiction*. London and New York: Routledge, 2003.
- Thomas 2005: Thomas S. (ed.). *Hanif Kureishi*. London: Palgrave Macmillan, 2005.