

Весела Кацарова  
(Софийски университет)  
katsarova2000@yahoo.com

## **„Малкият човек на фона на голямата история” в романите на Греъм Суифт**

Vesela Katsarova  
(Sofia University)  
katsarova2000@yahoo.com

### **“A Small Man at Big History” in Graham Swift’s Novels**

#### **Abstract**

The focus in this study is laid upon the problems of the individual in the catastrophic 20<sup>th</sup> century which are actually the recurrent issues in Swift’s novels. As the author says, his major theme is to depict “a small man at big history”. Next to the experiences mainly during WW II the author is further interested in family relations and conflicts, usually characterized by acts of subordination or passive submission. Usually, Swift’s typical protagonists are vulnerable human beings in a state of crisis who are pressed by the urgent need to relate their own stories. Therefore, the author usually employs first-person narration. Next to the social and ethical dimensions in Swift’s fiction, his impressive artistic achievements are further studied.

The purpose of this study is to present all novels by Swift with a particular emphasis on his masterpiece *Waterland*.

*Keywords:* war, history, fate, trauma, alienation, family, love

През 1983 г. престижното литературно списание „Гранта” обявява Греъм Суифт за един от най-значимите британски писатели редом с бележити творци като Мартин Еймис, Джулиън Барнс, Уилям Бойд, Иън Макюън и Салман Рушди. По това време вече е излязъл забележителният роман на автора

Тресавище (*Wateland*, 1983), но блестящите му по-късни творби все още принадлежат на бъдещето.

Греъм Суифт е роден на 4 май 1949 г. в Лондон в семейство на държавен служител. През 1970 г. завършва колежа „Куин“ в Кеймбриджкия университет с бакалавърска степен, а през 1973 г. получава и магистърска степен в Йоркския университет. В периода 1974-1983 Суифт работи като учител по английски език в различни лондонски колежи. По-късно авторът печели няколко престижни литературни награди и става член на Кралското общество за литература. Ранната му творба Совалката (*Shuttlecock*, 1981) е отличена с наградата „Джефри Фейбър“, широко известният му роман Тресавище е удостоен с наградата на „Гардиън“ за белетристика, а Последни заръки (*Last Orders*, 1996) получава „Букър“, най-значимата британска награда.

Критическите коментари относно творчеството на Суифт обикновено се фокусират върху две насоки в белетристиката на автора. Едната група критици, сред които най-ярко се откроява Линда Хътчън, се насочват предимно към романа му Тресавище, който веднага след излизането му е окачествен като типичен пример на „историографска метафикция“ - термин, въведен от самата Хътчън. Според този тип интерпретации романът е постмодерен текст, който фактически подрива и подлага на преосмисляне стереотипните представи за историята. Чрез подобно донякъде едностранчиво тълкуване обаче до известна степен се пренебрегва високо художествената страна на романа. Според другия тип анализи творчеството на автора се възприема в неговата цялост и се окачествява като белетристика, в която меланхолията и скръбта на героите са обрисувани на мащабния фон на нацията, империята и епохата.

Всъщност би могло да се обобщи, че в основата на всички белетристични творби на автора е залегнал проблемът за участването на индивида в изпълнението с трусове ХХ век. Или както самият Суифт заявява в романа си Последни заръки, целта му е да представи „малкия човек на фона на голямата история“ (“A small man at big history”, с. 90). Повтарящи се мотиви в творчеството му са различните преживявания на героите през Втората световна война, а също и конфликтите в семейството, постоянният стремеж да се вникне в същината на ограждащите ни явления и съответната болка, които те ни причиняват, както и взаимодействието между прояви на господство и подчинение и т.н. В този смисъл белетристиката на Суифт би могла да се разглежда най-вече от гледна точка на етическите ѝ измерения, като в никакъв случай не се пренебрегват значимите художествени достижения в творчеството му.

Подчертаният интерес на автора към болезнено уязвими герои с разбит живот се проявява още в първия му роман Собственикът на сладкарница (*The Sweet Shop Owner*, 1980). До голяма степен тази творба би могла да се определи като матрица за цялото творчество на писателя. В нея най-подробно се описва последният ден в живота на героя, горещ юлски петък през 1974

г. Докато извършва служебните си задължения, Уили Чапман, собственик на сладкарница, непрекъснато се връща в спомените си към важни събития в трудния си житейски път. С голяма горчивина си припомня за сложните взаимоотношения с най-близките си хора – с красивата си съпруга Айрин и с високо интелигентната и образована дъщеря Дороти. Жена му Айрин Харисън, впечатляващо хубава и богата млада жена, му закупува сладкарница и му ражда дъщеря с уговорката никога да не очаква от нея любов и дори да не я огражда с любов. Точно година след смъртта на Айрин Уили получава писмо от дъщеря си, в което тя му благодари за изпратената голяма сума пари, но изключва възможността за съвместно съжителство, дори и за нови срещи. Почувствал се безкрайно самотен и отритнат, след 4 дни Уили се самоубива чрез напълно умишлено претоварване на болното си сърце.

Романът впечатлява читателя с интригуващите, на пръв поглед неразгадаеми герои. В началото животът на красивата богата Айрин буди силно недоумение у читателя. Подобно на мис Хавишам от романа на Дикенс Големите надежди (*Great Expectations*, 1861) тя не излиза от къщи и не е в състояние да изпитва каквито и да е чувства. Бракът ѝ с Уили Чапман е в истинския смисъл търговска сделка, както многократно се изтъква в творбата. След изпълнените обещания относно къщата, сладкарницата и дъщерята, Айрин често прави изявления като следното: „Готово, платих ти. Това е моето задължение в сделката” (с. 10). Оттам нататък тя нищо повече не предлага и не очаква от живота. Ключови фрази в романа са думите ѝ: „Нека нищо не се случва” или съждението, превърнало се едва ли не в рефрен на романа: „Нищо не те докосва, не докосваш нищо” (“Nothing touches you, you touch nothing”, с. 44). Всъщност в по-свободен превод това също означава: нищо не те вълнува (трогва), не вълнуваш (трогваш) никого. Посланието несъмнено е, че хората са безчувствени, с притъпени сетива, неспособни да обичат. Едва в 7 глава, където се представя гледната точка на Айрин в първо лице, става ясно какво точно я е превърнало в жив труп още в девическа възраст – жестокото изнасилване на 14-годишното момиче от семеен приятел. Айрин се осмелява да спомене пред майка си за сполетялата я беда с много общи и мъгливи думи: „Франк се държа зле с мене”, на което майката отговаря: „Глупости!”. Месеци след случката девойката получава силни пристъпи на астма, които продължават през целия ѝ живот. Години по-късно единствено лекарят ѝ разбира, че смъртта ѝ не е от астмата, а от разбитото ѝ сърце. Уили обаче никога не научава истинската причина за пълното отчуждение на съпругата си от живота и хората, като приема безропотно съдбата си и многократно заявява: Така да бъде (“So be it!”, с. 189).

Твърде сложен е и образът на дъщерята Дороти. В романа често се подчертава значението на името ѝ (дар от Бога), но всъщност, както се спомена, тя е подаръкът за Уили, с който жена му компенсира липсата на любов към него: „Дороти е твоя, дарих ти я” (с. 17). Дъщерята, красива като майка си,

се проявява като извънредно интелигентна и любознателна. Отначало се проявява като бунтарка срещу застоя и инертността в живота на родителите си. Възмущава се от пълната им незаинтересованост към външния свят. По време на Карибската криза през 1962 г., кулминацията на Студената война, когато светът се изправя пред опасността от ядрена катастрофа, тя яростно възкликва: „Вие двамата изобщо не се вълнувате! Защо четете вестници, след като не ви интересува какво става наоколо?“ (с. 141). Критикът Крапс (Craps 2015: 41) уместно изтъква, че бунтът на дъщерята към родителите ѝ символично се представя в романа чрез избора на Дори да изпълнява ролята на Джесика в училищното представление на Венецианският търговец от Шекспир. Както е известно, за разлика от героинята Порция, която изцяло се подчинява на бащината си воля, Джесика, дъщерята на търговеца евреин Шейлок, е свободолюбива бунтарка. Тя напуска дома си, за да последва своя любим, като приема християнската вяра, залегнала върху принципите на милосърдието, любовта и саможертвата.

И все пак в романа недвусмислено се показва, че до голяма степен Дороти е усвоила принципите на майка си. Също като нея тя свежда взаимоотношенията с баща си до финансово споразумение, приключило с изплащането му на сумата от 15000 лири. Както вече се спомена, романът започва именно с лаконичното ѝ писмо, където тя сухо му благодари за изпратените пари и недвусмислено подсказва, че взаимоотношенията им свършват дотук. Именно това писмо, което Уили носи във вътрешния джоб на самото си до последния миг, го подтиква към самоубийство. Не по-малко показателна е и сцената, когато Дороти се връща в семейния дом в отсъствието на баща си, за да ограби всички бижута и скъпи кожи на майка си. Баща ѝ, случайно заварил я по време на деянието, е изцяло съкрушен и не вижда смисъл в съществуването си.

В романа особено силно въздействащ е образът на Уили Чапман, собственика на сладкарница. Макар и да е въплъщение на „малкия“ човек, чрез героя си Суифт показва колко сложна е човешката природа. Ако трябва да се изтъкне една-единствена черта на героя, това е невероятната му способност да обича. През целия си живот той изцяло се раздава на хората. Въпреки че не получава никаква топлина от съпругата си, Уили докрай изпитва пламенна любов към нея и всеотдайно се грижи за болната. Съвсем сам отглежда дъщеря си, като още от бебе я къпе, повива и храни. Той проявява великодушие към всички хора около себе си – ежедневно черпи с бонбони децата, посетили сладкарницата му, а в деня преди смъртта си оставя пари и на двете си помощнички в магазина. Макар и осакатен при падане от стълба, Уили работи неуморно всеки ден от седмицата до последния си миг. И все пак, въпреки че е изпълнен с нежна обич към дъщеря си, в последния ден от живота си той горчиво я осъжда за поведението ѝ. Уили знае, че Дороти работи върху дисертация, озаглавена „Поезията на Романтизма и ролята на историята“ и в края на живота си горестно се обръща мислено към нея: „Какво си научила

от историята, Дори? Нима историята те подтикна да плячкосаш всичко от родния си дом?” (с. 216)

Въпреки че акцентът в романа се поставя върху вътрешния свят на героя, животът му е обрисован на фона на важни политически събития. Многократно се изтъква обстоятелството, че тримата чичовци на Айрин са убити през Първата световна война. Поради тази причина майка ѝ получава голямо наследство, което предава на Айрин. Този факт подтиква Ули да отправи горчив упрек към дъщеря си: „Парите не принадлежат на майка ти, а на бронзовите фигури в гробищата. Какво ще си купиш с тях? История ли?” (с. 216)

В романа осезателно се долавя и угнетяващата атмосфера в Англия по време на Втората световна война. Поради недъга си Ули не отива на бойното поле, а работи като снабдител на армията. Двамата братя на Айрин обаче заминават за фронта, като единият от тях загива. Това обстоятелство допълнително увеличава наследството на Айрин. В горчивия упрек на Уили към дъщеря се прокрадва идеята, че отгъннатите от нея скъпоценности са обагрени с кръв.

Макар и лаконично, Суифт въздействащо представя и атмосферата на следвоенните години, оскъдицата през 50-те, голямото оживление и икономическия бум през 60-те (“the affluent” 60’s), както и угнетяващата атмосфера на 70-те година на ХХ в. – години на лишения, стачки и безработица.

Тази първа творба на Суифт оказва голямо въздействие. Основното послание в романа е, че хората губят своята душевност, поради което се представят като марионетки, каменни статуи, същества, поставени в калъп. Фразата „втърдяваш се, замръзваш в калъпа си” е често повтаряна в творбата. Неслучайно героят е сакат, куц, с вдървени крака и гръбнак. Тази физическа вдървеност отразява психологическата нагласа на Чапман. Освен това, чрез накъсаните, ударни, кратки изречения сякаш се предава и неговото учестено, неравномерно дишане: „Не още. Не сега. Тя ще дойде. Тя няма да дойде”. А често повтаряните думи „Дори! Трябва да поговорим! Ще разрешим нещата”, както и други фрази от този род, многократно изречени, са сякаш свредел в съзнанието на героя. Всъщност голяма част от творбата предава вътрешния монолог на героя, отправен към дъщеря му.

Макар романът да е първата творба на автора, в нея той проявява изключителна виртуозност в употребата на различни повествователни техники. Суифт умело влиза в съзнанието на мнозина от героите, като по този начин представя различни гледни точки. Вече се изтъкна, че Уили никога не научава истината за необяснимата безчувственост на съпругата му към света и самия него. Читателят обаче е наясно с причината, защото още в 7 глава сцената на изнасилването се описва от самата Айрин в първо лице. Освен това героят докрай не узнава, че всъщност Айрин изпитва към него топли чувства на благодарност и привързаност, които се разкриват с фрази като „Седни, Уили. Изпий чая си. Положи глава в скута ми, ако желаш... Хайде, отпусни се... Колко малко ме познаваш, Уили. Колко малко познаваш онова девойче,

ненавършило още 14” (с. 49).

За да обрисова достоверно героя си, Суифт го представя не само чрез вътрешните му монолози в първо лице, но и през погледа на хората, с които общува в онзи горещ юлски ден. Отстрани те забелязват силно зачервеното му и изпотено лице, долавят неравномерното му учестено дишане, като всички тези външни наблюдения подсказват неизбежната гибел на героя. Макар този факт да не е изречен недвусмислено от автора, читателят безпогрешно усеща по действията на Уили, че той неудържимо се стреми към смъртта – не пие хапчетата си, пуши, въпреки забраната на лекарите, и предприема дълго пътуване из Лондон в жаркия юлски ден. Героят се стреми сам да определи мига на смъртта си. През целия ден многократно повтаря фразите „не още”, „не сега”, а когато вечерта сядва в креслото си, прошепва: „Добре. Добре – сега”. Това е последното изречение в романа.

Рязката смяна на гледните точки, редуването на повествования в 1 и 3 лице, откъслечните двусмислени фрази и т.н. придават голяма фрагментарност на романа, която донякъде затруднява читателя, но същевременно това е и голямо предизвикателство за него. Най-общо казано, още с първия си роман Суифт се проявява като извънредно умел и талантлив повествовател. Неслучайно критици като Стеф Крапс (Craps: 26) сравняват творбата му с Одисей (*Ulysses*, 1922 ) на Джойс и Мисис Далъуей (*Mrs Dalloway*, 1925) на Улф. В случая се набляга най-вече на обстоятелството, че действието се развива в един-единствен ден. Общото с Джойс обаче е умението на Суифт да представи поетичното и в най-прозаичния и твърде трагичен живот. И все пак, най-съществените прилики между тримата автори са честата смяна на повествователните гледни точки, както и словесната им виртуозност.

Общата черта между първия и следващия роман на Суифт Совалката (*Shuttlecock*, 1981) е, че писателят отново представя герой, изпълнен с тревожни, болезнени мисли. За разлика от Уили Чапман обаче Прентис успява да преодолее травмата си и в края на романа достига истинско душевно равновесие. Другото различие между двете творби е, че поредният роман е преди всичко разказ в първо лице на героя Прентис, макар да се включват и дълги пасажии от автобиографичната книга на баща му отново в първо лице, докато в Собственикът на сладкарница авторът редува повествования в първо и трето лице, като същевременно доста често предава и субективната гледна точка на други герои.

Совалката представя предимно вътрешния монолог на около трийсетгодишния Прентис, висш служител в лондонския отдел за изследване на полицейските архиви. Той е семеен, с двама синове. Две години преди описаните събития бащата на Прентис, герой от Втората световна война, преживява психически срив, след който остава напълно безмълвен, и е настанен в психиатрична болница. В семейството си Прентис се изживява като извънредно тираничен. В службата влиза в остър конфликт с шефа си Куин, който му възлага неразрешени-

ми задачи, базиращи се върху твърде оскъдна информация. Освен това героят е измъчван и от силно чувство на малоценност, породено от съпоставката с прочутия му баща. Възрастният човек е издал значима книга за подвизите си във Франция като таен агент, действащ под псевдонима Совалката. В края на романа героизмът на бащата се подлага на съмнения. Силното чувство на малоценност, както и отчуждението на Прентис от околния свят постепенно се преодоляват и хармонията в семейния му живот се възстановява.

В романа умело са вмъкнати дълги пасажии от автобиографичната книга на бащата, които предизвикват силното възхищение на сина. Главите 25 и 31 почти изцяло представят преживяванията на тайния агент с кодовото наименование Совалката, който е затворен от Гестапо в старинен френски замък. Мъченията там са нечовешки. Затворниците, заключени съвсем голи на тъмно в килиите си, са лишавани от храна, ако издадат и най-малкия шум. А когато канчетата за чая не достигат, се убиват съответният брой хора. Бащата издържа на всички мъчения, без да издаде никого. По-късно той успява да се измъкне от килията, но гестаповците бързо попадат на дирите му. Малко преди да го заловят, той е спасен от американската армия.

Прентис непрекъснато препрочита автобиографичната книга на баща си и силно се възхищава от героизма му. Той открито заявява: „Исках да вляза в кожата му. Сега, когато паметта му го напусна, искам да изпитам предишните му чувства. За да съм равен с него (с. 71). Неспособността да бъде „равен” с баща си слага болезнен отпечатък върху целия му живот. И все пак понякога, след многобройните си препрочитания на книгата Прентис долавя някои „празноти” и „мъгляви пасажии” в автобиографията. Съзира и известни неточности, както и противоречиви мисли. Също така усеща, че баща му набляга преди всичко на фактите, без явно да изразява чувствата, които е изпитвал по време на преживяванията си.

Отношенията на героя с Куин, началника на отдела за изследване на полицейските архиви, са доста сложни. Прентис смята, че Куин е извънредно зъл по характер и съзнателно крие документи, за да затруднява подчинения си в работата му. Всъщност Прентис изпитва дълбока завист към началника си и мечтае да го замести на поста му и да седне в голямото му удобно кожено кресло. В края на романа развръзката е напълно неочаквана за читателя. Куин кани Прентис на гости в дома си и му разкрива причината за иззетия документ Е - той се оказва полицейското досие на Совалката, героя от Втората световна война. В него има достатъчно данни, според които бащата е освободен от нацисткия затвор в резултат на предателство. Преданият син се чувства потресен от информацията. И тогава началникът му предлага досието да се изгори. На пръв поглед аргументите му изглеждат високо хуманни:

Човек не може да забрави фактите. Аз обаче осъзнах, че мога. Вярвах, че съм в състояние да отстраня факти, преди да достигнат до

потърпевшите... И тогава започнах да унищожавам документи... Мислех си следното – ето например този човек... само едно име в папка... но той никога няма да научи за съществуващите гибелни сведения относно личността си. Както и никога няма да узнае името на доброжелателя си... (с. 178).

В изречените откровения обаче ясно проличава и стремежът на Куин да влезе едва ли не в ролята на Бог, предопределящ човешките съдби. Както сам заявява в разговора си с Прентис накрая, главният мотив в действията му е било желанието да властва над хората.

Изгарянето на документа обаче, който не е стопроцентово достоверен, оказва силно благотворно въздействие върху Прентис. Самото подозрение, че прославеният герой вероятно е бил предател, напълно го освобождава от чувството за малоценност спрямо баща му. Появилото се съмнение донякъде обяснява и болестното състояние на баща му, както и внезапно настъпилото му пълно безмъвие – то може да се изтълкува като своеобразна защитна реакция на „предателя“.

След срещата с шефа си и направените разкрития Прентис коренно се променя. Поради силното чувство на малоценност, предизвиквано от съпоставките с великия му баща, той дълго време се е държал в семейството си като истински тиранин и често е изливал гнева си пред синовете си. Прентис сам признава пред себе си: „Когато ги ругая и пердаша, те съзнават, че го правя, защото съм слабохарактерен... Цялото това съзнателно демонстриране на сила всъщност не означава нищо“ (с. 11). Героят коренно променя и отношението към съпругата си. Радикалната промяна много ясно е изразена в заключителната глава. Вместо да отиде на посещение при баща си в почивния ден, както дълго време е правил, той предприема пътуване с цялото си семейство до морския бряг. Излетът му напомня за детството, наситено с подобни преживявания. Докато синовете му играят на брега, двамата съпрузи намират уединено място сред дюните и се любят страстно, както са правили на младини. Над главите им прелитат чайки и бели облачета. Пълното сливане с природата безспорно означава истинско прераждане за героя. В този смисъл творбата може категорично да се определи като роман на развитието, на духовното израстване (*Bildungsroman*). По такъв начин се установява тясна връзка между повествованията на сина и бащата, тъй като до голяма степен и двете описват бягство от затвор – в случая с бащата става дума за действителен затвор, докато при сина той е чисто психологически.

Често употребявано художествено средство в творбата е антропоморфизмът (*pathetic fallacy*), придаването на човешки качества на природни явления или неодушевени предмети. Авторът сам подчертава тази своя характерна черта в романа, като вмъква съвсем кратка отделна глава (34), която се състои само от три реда. Докато съпругата на Прентис говори непрекъснато на

растенията си при поливането им, той я пита: „Мериън, ... ти вярваш ли в антропоморфизма? Туй, което вършиш, всъщност не е ли точно това?” (с. 215). Друг ярък пример на антропоморфизъм се откроява и в мемоарната книга на бащата. Когато голият затворник бяга от гестаповците сред гъстата гора, той мислено си казва, че горите и дърветата неизменно помагат на беглеца, а не на преследвачите. В този случай терминът *pathetic fallacy* отново се споменава от автора (с. 164).

Най-голямото художествено предизвикателство към читателя е, че романът се състои от две повествования в първо лице (на сина и на бащата), в които до голяма степен разказвачите се открояват като „неблагонадеждни” (*unreliable*). Както вече се спомена, изпълнен донякъде със съмнения относно достоверността на бащиния си разказ, Прентис отбелязва, че там се описват само конкретни събития, без да се изразяват каквито и да е чувства. Това обстоятелство предизвиква у героя множество въпроси. Разтърсван от силни чувства, Прентис изпитва непреодолимото желание да ги излее на хартия, което проличава от следните му думи: „Обладан бях от силен подтик да дам израз на вътрешните си усещания, като се опитам сам да си ги обясня” (с. 39). Този подход на автора определено може да се възприеме като голямо достойнство на творбата, защото подтиква читателя към размисли, както и към стремеж сам да отсее истината и да долови недостоверните твърдения. Поради тази причина романът определено се възприема като извънредно успешен и интригуващ.

През 1983 г. излиза поредният роман на Суифт (*Waterland*), който почти мигновено се определя от критиците не само като най-забележителния в творчеството на автора, но и като истински шедьовър в британската литература през последните десетилетия на ХХ век. Само шест години по-късно творбата се издава и в България от издателство „Народна култура” в превод на Борис Стоянов. Преводачът, вероятно воден от желанието да изясни абстрактното заглавие, го предава като Земя от водата. В случая пояснителната фраза замъглява основното внушение на романа, че светът е застрашен от опасността да се превърне в мочурище, тресавище, което хората трябва неуморно да отводняват и пресушават, за да стане то плодоносна почва. В настоящето изследване творбата ще се разглежда под заглавието Тресавище.

На пръв поглед сюжетната линия изглежда доста опростена. Том Крик, 52 годишният главен герой в романа, преподава история в продължение на близо 30 години в гимназия близо до обсерваторията Гринуич в Лондон. Съпругата му Мери, почти негова връстница, отначало работи в хоспис за възрастни хора, но след време напуска работата си. Героят, изпаднал в житейска криза поради предстоящото му принудително пенсиониране, както и тежкото психическо състояние на жена му, пренебрегва училищната програма, за да разказва в час различни истории относно висотите и падовете в развитието на човечеството.

Учениците на Том и по-специално будният младеж Прайс проявяват силен интерес към историята и най-вече към начина, чрез който учителят я онагледява чрез разкази за собствените си два рода по майчина и бащина линия, фамилията Аткинсън и Крик. Директорът на гимназията не одобрява подхода на историка и както вече се спомена, планира предсрочното му пенсиониране. След като арестуват съпругата на учителя поради отвличане на бебе от супермаркет, Крик е принуден да приеме заповедта на директора.

Романът ярко отразява съществена тенденция в британската литература през последните две десетилетия на ХХ – т.н. помирение на стиловете, хармоничното сливане на реалистичния и модернистичния модус в съвременната белетристика на Обединеното кралство. Установеният диалог между традицията и експеримента води до нов вид хибриден роман, а критиците метафорично определят процеса като „брак“ между двете основни направления. Тази ясно очертала се тенденция се възприема също и като „естетика на компромиса“.

В най-общи линии Тресавище се характеризира с редица черти, които неизбежно се асоциират с реалистичния роман. Така например той задълбочено отразява различни класови проблеми, а критичното отношение към някои социални проявления го доближават до „индустриалния“ роман (a condition-of-England novel) или поне до съвременния му вариант. Освен това обхватът на романа е забележително широк и панорамен, като включва и противопоставя една на друга четири различни исторически епохи: 1790-те години, т.е. периода след Френската революция, викторианската епоха през ХІХ в., 40-те години на ХХ в., както и по-късните десетилетия, т.е. настоящето. Като в типичен реалистичен роман в някои глави повествованието тече гладко и ясно, а социалната среда е представена детайлно и убедително. В това отношение творбата може да се разглежда и като регионален роман, тъй като задълбочено представя историята и развитието на т.н. блатни области в Англия (the Fens). Идеята за прогреса, така характерна за реалистичния роман, убедително е представена чрез възхода на фамилията Аткинсън и активното им взаимодействие с околната среда. Целият род се откроява като символ на прогреса, постигнат от едрата буржоазия в социалния и политическия живот на викторианска Англия. Напълно в стила на реалистите Суифт правдиво обрисова различни социални прослойки със съответните им представители. В най-общи линии Суифт представя внушителна галерия от герои, представители на различни класи. И не на последно място авторът споделя възгледа на реалистите за ясен, изчистен, прозрачен стил.

И все пак, въпреки че използва редица характерни черти на реализма, главната цел на автора е да ги постави на преосмисляне, като най-систематично ги подре. На първо място, макар че привидно споделя дълбокия интерес на реалистите към историята, той всъщност значително се отдалечава от техните възгледи относно историческия процес. Крик категорично не може да бъде причислен към позитивистките историографи, защото не възприема историята

като нескончаем прогрес. Представата му за хода на историята се свежда до скептичната идея за постепенна, но неотменима деградация, както личи от следните думи: „Съществува нещо, наричано прогрес. Ала то не прогресира. Не води доникъде, защото докато прогресът прогресира, светът може да изчезне.” (*Waterland* 1983: 291). Най-консервативната страна на възгледа му за историята е цикличната представа за нея. В часовете си по история той заявява на учениците следното относно Френската революция: „Как историята само се повтаря, как се извива назад, макар че се опитваме да я изправим. Как се усуква, обръща. Как се движи кръгообразно и ни връща отново към началото” (*ibid*: 123). Вместо хегелианската и марксистката диалектическа представа за хода на историята като спираловидно движение напред, историкът Крик изразява твърде песимистичен възглед за историческите процеси. Според този възглед историята изобщо не предлага утешителни митове, които донякъде разкрояват ужасяващата действителност, а единствено разтърсващи факти.

Героят изцяло е загубил илюзиите си относно историческите процеси, защото историята като наука не може да му предложи т. н. грандиозен обяснителен наратив (*the Grand Explanatory Narrative*), сиреч метанаратива, към който той се стреми. И тъкмо поради тази причина професионалният историк Том Крик се чувства объркан от хода на историята: „Отначало очаквах историята да ми даде Обяснение. Ала усърдните ми занимания разкриха много повече загадки, чудатости, странни неща и изумяващи обстоятелства, отколкото откривах в началото” (*ibid* : 53).

Именно поради това, че синтезиращото всеобхватно представяне на историята, така характерно за реалистичния роман, е невъзможно, постмодерният писател представя поредица от кратки наративи, така наречените *petit recipts* според терминологията на френския критик Франсоа Лиотар. Множеството подобни наративи разкриват твърде относителния характер на историческите оценки. По този начин се откроява и коренно различната представа на героя за историята. Всъщност самият Суифт поставя под съмнение радикалното въздействие на значимите исторически събития и се дистанцира от тях, като насочва поглед към ежедневието и преживяванията на обикновените хора. Поради тези обстоятелства романът Тресавище се свежда до множество разтърсващи повествования на външно обикновени хора. С други думи, като отхвърля големия всеобхватен наратив Суифт осезателно подрива традиционния реализъм.

В съответствие с представата му за историята и прогреса историкът Крик проявява дълбок песимизъм и относно цивилизацията като цяло, както проличава от следните думи: „Деца, съществува нещо, наричано цивилизация. Тя се гради върху надежди и мечти... Но много лесно се чупи. Никой не дръзва да твърди, че тя не може да се разпадне на части (*ibid*: 291).

И все пак историкът Крик е напълно уверен, че независимо колко крехка е цивилизацията, тя е безкрайно ценна. Според неговите убеждения цивилизация-

та може да бъде спасена единствено чрез укрепване на дигите и пресушаване на мочурливите области, а именно чрез превръщане на мочурището в плодородна земя. В този смисъл основната метафора в романа е представянето на цивилизацията и въобще на света като застрашени от нарастващо тресавище, истинска заплаха за човечеството. И затова Крик убедено заявява: „За мене прогресът се свежда до усилията да се спре подриването на света. Скромната ми представа за прогрес води до възвръщане на сушата, като неуморно, непрестанно се възстановяват наводнените площи (*ibid*: 291). По този начин историкът Крик заменя вярата си в прогреса с призив за укрепване на света.

Освен това представата на Крик за историята се характеризира и с подчертана двойственост, която е в съответствие с възгледите на постмодерните критици и културологичните теоретици. Както изтъква Гашорек, от една страна Крик определя историята като изследване на миналото, т.е. съвкупност от определени факти, поради което тя се разглежда като академична дисциплина, базираща се върху конкретни обстоятелства. От друга страна обаче за героя тя е едно повествование, една „измислица”, сиреч изкуство, породено от въображението. В романа осезаемо съществува постоянно напрежение между достъпната основа на миналото, свеждаща се до конкретни факти, и недостъпната основа на миналото, представена като сказание.

Двойственият характер на историята се проявява чрез две коренно различни реакции на героите към обективната действителност в живота им. Съществуването в мочурливите области на Англия означава да се обърнеш към огромната, равнинна монотонност на действителността. Неугледният пейзаж (the ‘nothing landscape’) на мочурищата предизвиква две реакции: 1) желание да се изправиш лице в лице с действителността и 2) желание да избягаш по някакъв начин от нея. Или както обобщава Гашорек, равнинната монотонност на действителността предизвиква два вида реакции – едната е да контролираш живота си чрез активна деятелност, а другата е да избягаш от безсмислието на съществуването си чрез въображението (Gasiorek: 153).

Тези противоположни реакции към действителността се възплъщават в двете различни фамилии в рода на Крик по майчина и бащина линия. Импулсът да се изправиш лице в лице с действителността е характерен за фамилията Аткинсън. Те се енергични, предприемчиви, трудолюбиви хора, които чрез пресушаване успяват да преобразят мочурливите области в плодородни земи. После превръщат преработената богата реколта от овес в пиво, прочуло се надлъж и шир. Освен това улавят в корито местната река и я превръщат в плавателна, като по този начин стоката им стига надалеч.

Склонността към бягство от действителността е характерна за другия род, фамилията Крик. Те са съдържани хора с богато въображение, които се стремят да се откъснат от околния свят, като намират утеха в сказанията и богатото въображение. С други думи, докато фамилията Аткинсън твори история, родът Крик създава митове.

Тъй като героят на романа Том Крик е преди всичко представител на семейство Крик, той се отдава на историята и митологията, залегнали дълбоко в целия роман. Разказването на истории обаче няма за цел единствено да придвижва повествованието напред. В това свое занимание героят намира най-вече утеха, дори цял за душата. Тъкмо по този начин той иска да преодолее травмата, предизвикана от семейните драми, произтекли главно от кръвосмешението между дядо му и майка му. Както самият той заявява, разказването на приказки помага да се прогонят страховете. „Все ми е едно как точно ще го наречете – пояснение, заобикаляне на фактите, внасяне на нов смисъл, поглед в перспектива, отдалечаване от настоящето, обучение, история, детски приказки – то ти помага да прогониш страха.“ (*Waterland*: 208)

Всъщност разказването на приказки служи като средство, чрез което екзистенциалните страхове могат да се потиснат и разсеят.

Тъй като Крик непрекъснато се обръща към миналото или пък мисли с тревога за предстоящите неприятни събития, повествованието не би могло да се придвижва праволинейно напред, а се движи зигзагообразно назад и напред. В романа Тресавище много успешно се използва повествователната техника на флуидното боравене с времето, тъй като целта на автора е преди всичко да осветли индивидуалното съзнание, като изгласка всички социални събития на по-задан план. Именно това акцентирание върху човешкото съзнание отдалечава автора от традиционния реализъм, като до голяма степен го доближава до творчеството на модернистите и изобщо до новаторски настроените творци. Очевидно той е превърнал прочутия повик на Вирджиния Улф да се осветли съзнанието вместо външния свят ('illumine the mind within rather than the world around') в свое творческо кредо. По този начин също като в типичен експериментален роман контрастът между хронологическото време ('time on the clock') и чисто субективното време ('time in the mind') ярко се откроява чрез употребата на субективната ограничена гледна точка. Романът отразява експерименталното придвижване от обекта към субекта и неговата същност.

Поради това обстоятелство именно природата на разказвача е от най-голямо значение в анализа на романа. Очевидно героят не е „всезнаещ“ като в традиционен реалистичен роман, защото повествованието му е напълно субективно. Очевидно той донякъде е и „неблагонадежден“ (unreliable) понеже познанието му за отдалечените от него събития е твърде ограничено. Разказът му до голяма степен се основава на смътни далечни спомени. Доста често читателят не може да съзре границата между действителните събития и фантазията, защото тя е замъглена, тъй като паметта обикновено подбира събитията, омаловажава едни факти, придава голямо значение на други и в края на краищата създава своя собствена реалност.

Наред с изброеното дотук Суифт придава и други отличителни черти на разказвача. Освен че е неблагонадежден и субективен като в типичен модернистичен роман, той непрекъснато се проявява и като твърде съдържан, често

отклоняващ се от разискваната тема (*reluctant, digressive*). Тези му проявления произтичат от обстоятелството, че в семейния си живот често се е сблъсквал с твърде травматични събития като кръвосмешение, самоубийство, убийство, прояви на лудост и т.н. Именно поради тези причини в повествованието си разказвачът прибегва към подчертана недоизказаност, чести премълчавания и т.н. Понякога обаче той се откроява като разпален, извънредно приказлив повествовател, защото за него представянето на фактите се превръща в утешителен мит, в истинска легенда, която прогонва страха и тревожните мисли. Поради тези причини критиците често изтъкват, че в постмодерния роман се е появил нов тип разказвач – сдържан, често проявяващ неохота да говори, но понякога разпален, извънредно приказлив. Този тип разказвач е характерен и за творчеството на Джулиън Барнс, Питър Акройд, Салман Рушди и други.

Всички тези отклонения от традиционния реализъм в романа Тресавище в никакъв случай не са произволни, а конкретно обусловени. Те се определят от различните цели, които си поставя писателят. Докато главната цел за реалиста е да създаде достоверно подобие на действителността, като изтъкне недъзите в нея, стремежът на Суифт е да разкрие неподозирани дълбини в човешката същност. До голяма степен романът може да се окачестви като стремеж да се разкрие смисъла на човешкия живот, цел, която обикновено се асоциира с модернистичния роман. И действително като в типична творба на модернизма в Тресавище преобладава човешкият песимизъм, произтичащ от мисълта за смъртта. Тази нагласа се предопределя от различната представа за историята.

Отклоненията на автора от особеностите на реалистичния роман безспорно се обуславят и от различната визия на Суифт за живота като цяло. До известна степен той е възприел гледната точка на реалистите, според която битието се определя от човешките дела и поради това героите се представят главно в социалния им живот. Тази страна от позицията на автора е убедително представена чрез активната дейност на фамилията Аткинсън във взаимодействието ѝ с околната среда. И все пак Суифт внася ново измерение към подобна представа за битието. Той същевременно възприема живота и като нещо неуловимо, сложно, озадачаващо, почти като определението на Улф за полупрозрачното було (*a semi-transparent envelope*). Всъщност именно по този начин възприемат живота представителите на фамилията Крик в Тресавище. С други думи, възгледът на Суифт за битието съчетава както реалистичната, така и модернистичната представа за него. По този начин ясно се откроява същността на т.н. естетика на компромиса, възприета от редица британски автори в последните десетилетия на XX век.

Изниква проблемът как да се назове подобна хибридна форма на романа, характерна за творби като Папагалът на Флобер и История на света в 10 и половина глави на Джулиън Барнс, Среднощни деца на Салман Рушди и др. Критичката Линда Хътчън изковава термина „историографска метафикция” (*historiographic metafiction*). Според нея в този тип хибриден роман се разми-

ват границите между действителното и измисленото, като по този начин се разкрива конструираният характер на историческия дискурс, който си служи с наративните методи на белетристиката (Gasiorek 1995: 149).

Следващият роман на Суифт Извън този свят (*Out of this World*, 1988) е донякъде различен от Тресавище – той далече не е толкова мащабен, не въвежда голям брой действащи лица и се фокусира главно върху историческите събития през XX в. И все пак в новата творба отново се откроява интересът на автора към герои, които се лутат между два свята – единият вече отминал, но постоянно възпроизвеждан в съзнанието, а другият предизвиква големи очаквания, но все още е предстоящ. Чрез редуващите се повествования в 1 лице на Хари Бийч, известен британски военен фотожурналист, и дъщеря му Софи, установила се със семейството си в САЩ, се разкрива добре известната история за отчуждението, както и надеждата за евентуално помирение в бъдещето. Бащата и дъщерята са се отчуждили след смъртта на дядото Робърт Бийч, известен оръжеен магнат, загинал след терористично нападение на ИРА през 1972 г. В професионалната си кариера Хари е тласкан от желанието да покаже на света съвременните размирни точки на планетата. Той е убеден, че когато хората видят бедствията с очите си, ще повярват. Без окото на камерата светът може да се преизпълни с недоверие. Затова героят непрестанно „държи отворен обектива си, когато светът иска да затвори очи” (с. 92). Той желае снимките му да бъдат съвестта на човечеството. Не случайно мотото на романа е „Сърцето не скърби за това, което очите не виждат” (“What the eye sees not, the heart rues not”).

И все пак оптимизмът в романа е твърде приглушен. Самият герой, представен изцяло чрез вътрешни монолози, често се изпълва със съмнения относно ползата и въздействието на фотографията, както личи от следния цитат:

Някога смятах, че живеем в епоха, когато ще кажем сбогом на митовете и легендите... и ще се видим ясно какво представляваме всъщност. Смятах, че камерата е ключ към прогреса. Ала светът не може да понесе да види истинския си лик. Той неизменно се нуждае от друг свят, от сянка, от ехо, от негов модел. (с. 187).

Както изтъква критикът Крапс (Craps 2005: 106), вместо да почувстваме непосредствена близост със света, множеството визуални образи, които ежедневно прииждат отвсякъде, ни карат да възприемаме реалния свят като мираж (*hyperreality*). Въпреки че привидно фотографията претендира за достоверност, тя донякъде замъглява представата за реалността. По този начин сякаш изпълнява същата замъгляваща действителността функция, каквато имат митовете и легендите, въпреки очакванията автентичните фотоси да ги разсейват.

Като потвърждение на твърдението си Крапс цитира Зонтаг, която намира

нещо хищническо (predatory) в самия акт на фотографирането:

Да фотографираш хора означава да извършиш посегателство спрямо тях, тъй като предлагаш поглед отстрани, какъвто те нямат за себе си. По този начин хората се превръщат в обекти, в прицел. Също както камерата е сублимация на пистолета, да снимаш някого е сублимация на убийството (Craps 2005: 107).

Твърдението на Крапс и на Зонтаг убедително се потвърждава в романа чрез честите аналогии между фотообектива и пистолета. Дъщерята Софи например прави същата съпоставка: „Можеш да стреляш и с двете. И в двата случая определяш своята мишена, а всичко наоколо се замъглява” (с. 77). Подобно сравнение прави Софи и относно фотографите, присъстващи на погребението на дядо ѝ – определя ги като „снайперисти”, които дебнат от засада (с. 84-85).

До чести съпоставки между фотообектива и огнестрелното оръжие стига и фоторепортерът Хари Бийч. По време на участието му във Втората световна война например му обясняват устройството на фотокамерата по такъв начин, сякаш го обучават как да ползва огнестрелно оръжие. Самият Хари изтъква приликите между фотообектива и пистолета, когато го заобикалят група фотографи, отразяващи погребението на баща му. „Камерите щракаха като пищови наоколо” (с. 93), заявява той. Наред с това Хари често има усещането, че когато се озовава в извънредно опасна ситуация, фотокамерата му придава недосегаемост, безтегловност, подобно на „безсмъртните богове и богини, прелитащи недосегаеми над Троя” (с. 121).

Също като баща си Хари, дъщерята Софи изцяло е представена чрез вътрешни монолози, насочени към психоаналитика д-р Клейн, който я лекува. От накъсаните нехронологично представени спомени става ясно какво е породило дълбоката ѝ травма. Майка ѝ, гъркинята Анна, е загинала в самолетна катастрофа на път за Гърция, когато дъщерята е била едва петгодишна. Детето почти изцяло е отгледано от дядото Робърт Бийч, оръжейния магнат, тъй като баща ѝ Хари Бийч непрекъснато пътува по света като фоторепортер. По време на дългия си престой в Гърция Софи среща англичанина Джо, за когото се омъжва, и двамата се преместват да живеят в Ню Йорк. Въпреки радостта, която ѝ носят двамата синове близнаци, Софи не се чувства щастлива в САЩ, защото не може да забрави поредицата трагични обстоятелства в живота си. Често в съзнанието ѝ се връща сцената от покушението на дядо ѝ, извършено пред очите ѝ. Американският начин на живот също не ѝ се нрави. Тя възприема Манхатън като мираж, изцяло сътворен от човешка ръка, но лишен от топлота. В мъката си тя проплаква пред д-р Клейн: „Няма къде да ида. Нямам дом (с. 181). И все пак тя предприема пътуване към родния си дом със самолет, като същевременно и баща ѝ Хари си представя подобен

полет. Романът завършва, когато и двамата са във въздуха, „извън този свят”.

Критикът Крапс нееднократно изтъква, че романът е подчертано реалистичен, с традиционна сюжетна линия и герои (Craps 2005: 106). По моя преценка творбата притежава и редица черти на постмодернизма. Безспорно романът има допирни точки с реализма. На първо място, също както и в шедьовъра си Тресавище, авторът извънредно много се интересува от всички значими социални събития през XX в. Поради непрестанните пътувания на фотожурналиста Хари до най-горещите точки на планетата, както и поради представените спомени на баща му романът улавя във фокус съществени повратни точки в историята на XX в. като двете световни войни, Нюрнбергския процес, войната във Виетнам, кацането на луната от американския астронавт Армстронг, военния преврат в Гърция, терористичните атаки на ИРА, а също и конфликтите на Фолклендските острови през 1982 г., точно по време на основното действие в романа.

И все пак, най-характерната черта на романа е подчертаната фрагментарност, характерна за постмодернизма. Поради фокусирането предимно върху съзнанието на героите посочените по-горе исторически събития се споменават съвсем хаотично, без всякакъв хронологичен ред. Всъщност творбата има изцяло мозаечен характер и се състои от отделни „малки разкази” (*petit recites* по определението на Лиотар). Сюжетната линия съвсем не е линейна, каквато е в традиционния реалистичен роман, а зигзагообразна, с внезапни обрати, също както спомените възникват спонтанно в съзнанието на героите. На читателя сякаш му е необходим втори прочит на книгата, за да подреди като пъзел разглобената на отделни части картина. Така например Джени, новата любима на героя, се споменава още в началото, далече преди да стане ясна семейната драма в живота на героя, както и значимата роля на съпругата му Ана. Любовната история между съпрузите се описва едва към края на романа, малко преди описаните обстоятелства за смъртта на Анна. С други думи, резките темпорални обрати, така характерни за постмодернизма, са голямо предизвикателство за читателя, който трябва сам да подреди събитията в хронологичен ред.

Освен това напълно в духа на постмодернизма творбата предлага различна представа за историята. Тя е описана не като възходяща спирала, а като омагьосан кръг, в който един исторически крах води към друг. Не случайно се споменава Суецката криза през 1956 г., след която стремглаво започва разпадът на Британската империя. Освен това главното действие в романа се развива по време на Фолклендската криза през 1982 г., когато кухата победа само потвърждава упадъка на някогашното британско величие. Ето как Софи вижда в представите си Великобритания през 1982 г.:

Да погледнем географската карта. Англия е също като някоя дребна изгърбена старица сред моретата, обърнала гръб към останалата

част на Европа, потопила върха на краката си в Атлантическия океан, повдигнала пола около съсухреното си тяло. Тя е приседнала, защото вече не я държат краката...

Кой ще повярва, че някога е била едра, закръглена, властна Императрица. Трудно е за вярване, че дори сега, през 1982 г. нейна флотилия е потеглила напред, за да воюва в името на тази дребна старица за някакви си още по-малки островчета на другия край на света (с. 191).

Подобен песимистичен поглед към историческите процеси е извънредно характерен за постмодернистите и особено за Греъм Суифт.

Друга характерна черта на постмодернизма, открояваща се в романа, е новият възглед за индивида не като интегрирана, кохерентна личност, а като конструктор от различни социални роли. Не случайно Софи изцяло е представена чрез откровенията си пред психоаналитика д-р Клайн. Чрез сеансите тя очевидно се опитва да се „сглоби“ като цялостна личност, като съчетае ролите едновременно на дъщеря, внучка, съпруга, майка, гъркиня/англичанка/американка. От своя страна баща ѝ Хари също се стреми да обедини в завършена личност ролите си на военен фотожурналист, син, бивш съпруг, настоящ любим, баща, дядо. И двамата вярват, че чрез предстоящата среща помежду им те ще постигнат разбирателство и цялостност в живота си.

Заглавието обаче внушава известен песимизъм. Може би не е случайно, че срещата им предстои в бъдещето, а на финала двамата са представени на борда на самолет, „извън този свят“. При това последното изречение във вътрешния монолог на Софи е, че ѝ предстоят „още само шест часа“ (с. 202). Тези думи биха могли да означават, че тя се страхува от самолетния полет, както сама признава, защото е възможно той да завърши трагично като този на майка ѝ. С други думи финалът на романа остава донякъде отворен, което е характерна черта на постмодернизма – авторът оставя читателят сам да си представи съответния финал.

Следващият сравнително малък по обем роман Завинаги вече (*Ever After*, 1992) – само с 260 страници – всъщност е впечатляващо мащабна творба, която убедително представя две епохи: средновикторианския период, както и няколко десетилетия след Втората световна война. Романът включва разказите на двама герои – повествование в първо лице на оксфордския преподавател Бил Ънуин, а също и дневника на неговия далечен сродник от XIX в. Матю Пиърс. Бил Ънуин, както и самото му фамилно име подсказва (Unwin - несретник, неудачник) има тежка съдба. Загубва баща си в ранна възраст, а майка му, омъжила се след това за доста по-младия Сам, американец, производител на пластмасови изделия, е твърде равнодушна към сина си. Героят намира пълно щастие в брака си с талантливата актриса Рут, която обаче твърде рано се самоубива поради тежко раково заболяване.

В дневника на далечния си працядо, който Бил съвсем случайно открива сред вещите на починалата си майка, се описват душевните терзания на землемера и геодезиста Матю Пиърс, оксфордски възпитаник, който в резултат на натрупаните в ежедневната си работа впечатления напълно губи вярата си в Бога, като търси упование в издадения от Дарвин мащабен труд за произхода на видовете (1859). Общото между двете части на романа е, че и двамата герои са мислещи, дълбоко чувствителни личности, които се терзаят от проблемите на епохата, в която живеят.

Както и другите творби на автора, романът Завинаги вече отново се характеризира с редица черти на постмодернизма. На първо място най-ярко се откроява подчертаната фрагментация – размишленията на героя Бил Ънуин умело се редуват с откъси от дневника на далечния му родственик, които обаче са представени с по-дребен шрифт, за да се различават от основния текст. Чрез това редуване читателят неизбежно прави съпоставка между двата исторически периода. Както вече се спомена, публикуваният през 1859 г. труд на Чарлс Дарвин (1809-92) относно произхода на видовете и естествения им подбор се възприема като истински взрив, който разклаща основите на викторианското общество. Землемерът и геодезистът Матю Пиърс заявява, че човек, който ежедневно прониква в дълбоките земни пластове, неизбежно променя възгледите си за земята. Първоначално той се натъква на скелета на ихтиозавър от праисторическата епоха и тази находка е първата, която разклаща вярата му в Бога. По-късно наблюденията му върху пчелите в кошера, които умело се приспособяват към промените в природата, утвърждават новите му възгледи. И тогава излиза монументалният труд на Чарлс Дарвин, който окончателно разсейва съмненията му. Загубил стабилна почва под краката си, Матю Пиърс изоставя семейството си и „добрата стара” Англия и се отправя към Новия свят.

Животът на героя от ХХ в. Бил Ънуин също е изпълнен с катаклизми и епохални събития. Роден през 1936 г., героят има ярки спомени за Втората световна война, за първата употреба на атомната бомба през 1945 г., за началото на Студената война и т.н. С други думи, ударението в романа пада не върху историческия прогрес, а върху всеобщия упадък в света, което е също характерна черта на постмодернизма.

В частта относно съвременния герой ударението доста отчетливо се поставя върху научните му занимания. С други думи, в творбата се наблюдава и умело примесване на жанровете чрез съпоставката между историческия и академичния дискурс, една стратегия, същностна за постмодернизма.

Друга постмодерна черта в романа е подчертаната интертекстуалност (според терминологията на Юлия Кръстева), сиреч откритите препратки към други литературни творби. Така например при описанието на героя се правят чести паралели с Шекспировата пиеса Хамлет. Бил Ънуин изцяло съпоставя семейното си положение с драмата на ренесансовия герой. Той възприема

Сам, американския производител на пластмасови изделия, като един съвременен Клавдий, предизвикал смъртта на баща му, а майка си вижда в ролята на невярната Гертруда, като самият той влиза в ролята на датския принц и замисля отмъщението си. Ето какво съвсем директно заявява героят още в самото начало на романа: „Аз се виждах в ролята на Хамлет... вглъбеният в себе си принц не излизаше от съзнанието ми... и хвърляше сянка върху ежедневието ми” (с. 4-5). Този паралел се подсилва още повече от обстоятелството, че съпругата на героя, талантливата актриса Рут, често изпълнява ролята на Офелия. И все пак, коронната роля на Рут е тази на Клеопатра от Шекпировата пиеса „Антоний и Клеоптра”, като обръщението на прислужницата към царицата на Египет директно се цитира в романа: „Сияйният ни ден завършва вече. За мрака да се стягаме!”<sup>1</sup>\* Както се подчертава в романа, именно тази реплика подтиква Рут да погълне отровата. Всички посочени по-горе примери разкриват съзнателно търсената от автора интертекстуалност, свойствена за постмодерния роман.

Поредната особеност на романа, също твърде характерна за постмодернизма, е, че в Завинаги вече героят убедително се представя като конструкт от различни социални роли – на син, съпруг, научен изследовател, а също и автор на творбата. Освен това, в най-общи линии Суифт по-скоро представя упадъка на героя си вместо развитието му, което обикновено се асоциира с т. нар. реалистичен *Bildungsroman*. И затова последното изречение на творбата – *He took his life. He took his life.* (с. 261) - се възприема от критиците като твърде двусмислено. То едновременно би могло да означава Той отне живота си, както и Той пое живота си (в свои ръце). С други думи, също както и в Извън този свят писателят оставя правото на читателя да прецени кой финал е по-убедителен за творбата. Тази съзнателно проявена неяснота отново е свойствена за постмодерния роман – на читателя се предоставя пълната свобода за противоположни тълкувания. В заключение трябва да се отбележи, че Завинаги вече е поредната силно въздействаща творба на автора, която разкрива огромния му талант.

Както отбелязват критиците, в следващия роман Последни заръки (*Last Orders*, 1996), удостоен с престижната награда „Букър”, Греъм Суифт се отклонява от предишното си предпочитание да описва преди всичко живота на представители от т.нар. средна класа във Великобритания като архивар, учител по история, фоторепортер, оксфордски преподавател. В новия му роман героите - бакалин, погребален агент, продавач на стари коли, месар и пенсиониран застрахователен агент – са обикновени хора от простолюдието, чиято реч е подчертано диалектна. В интервю, публикувано непосредствено преди излизането на новия му роман, Суифт заявява, че мисията на писателя е дълбоко нравствена, тъй като главната му цел е да буди съвестта на хората.

---

<sup>1</sup> Преводът е на Валери Петров в пълния му превод на Шекспировите пиеси (Захарий Стоянов, 2010, с. 782).

Според автора емпатията поражда симпатия, симпатията поражда съчувствие, а от съчувствието произтича нравствеността (Craps, Stef, 2005: 148). Писателят често изтъква, че основната задача на литературата е да ни накара да вникнем дълбоко в чуждите преживявания. Когато го питат в интервю дали му е било трудно да премине от езика на средната класа, характерен за него в предишните му творби, към просторечието на обикновените труженици, които се смятат за „солта на живота”, Суифт отговаря следното: „Аз изобщо не мисля за класи и класов произход. Героите ми са човешки същества и основната задача на писателя е максимално да се приближи до тях. Това е истината, независимо какво твърди социологията” (ibid: 149). Всъщност в романа класовите проблеми изцяло отстъпват назад, тъй като основната цел на писателя е да изрази силата на човешкото съчувствие и дълбоката съпричастност, така че творбата се откроява с въздействащото си етическо измерение.

В интервю през 1988 г. авторът изтъква предпочитанието си да използва повествовател в първо лице вместо в трето, като заявява следното: „Предпочитам да съм долу сред самите герои, вместо да ги наблюдавам отгоре като шахматни фигури” (ibid: 149). По този начин Суифт се отдалечава осезаемо от т. нар. традиционен роман, където авторът се проявява като „всезнаещ” (omniscient) и всемогъщ. Той много умело осъществява намеренията си в Последни заръки, където героите живеят свой собствен живот и излагат различните си гледни точки, а гласът на автора изчезва напълно.

В най-общи линии романът описва пътешествието на четирима жители от Бермондси, работнически квартал в югоизточен Лондон, които предприемат пътешествие с кола до Мардейт, курортно селище на югоизточния бряг, на 2 април 1990 г. Основната им цел е да изпълнят последните заръки на приятеля си Джек Додс, месар, неотдавна починал и съответно кремиран, като разпръснат праха му в морето. Подобно на други известни романи като Одисей (1922) на Джеймс Джойс, Мисис Далауей (1925) на Вирджиния Улф и Под вулкана (1947) на Малкълм Лаури, творбата на Греъм Суифт описва само един-единствен ден в живота на героите, който води до просветление в съзнанието им и съответно до ново начало в живота им. Повече от всяка друга творба на Суифт романът представя обикновени хора в обикновени ситуации, макар че мислите в цялата им съвкупност далече да надхвърлят делничното и прозаичното. Всъщност според автора не съществуват „обикновени” хора, защото всеки човек е по своему сложен, уникален, всеки носи у себе си нещо специфично (Finney 2006: 202). Като цяло в романа се долавя тънко преплитане на носталгични настроения с описания на прозаичното ежедневие, както и чести съпоставки между действителния и желания начин на живот.

Структурата на романа е доста сложна. Той се състои от 75 монолога на общо седем герои. Рей, пенсионираният застрахователен агент, е разказвачът в 17 глави, чиито заглавия са наименования на определени селища и местности, а 22 глави са озаглавени с неговото име. С други думи, Рей е главният

повествовател в романа. Съзнанието на Винс, собственикът на фирма за ремонт и продажба на ползвани коли, който е осиновен от починалия месар Джак, се осветлява в 12 глави. На бакалина Лени и на погребалния агент Вик съответно са отредени по 8 глави. Размишленията на Ейми, съпругата на покойника, са представени в 5 глави, а мислите на Манди, снахата на починалия Джак, както и на самия Джак, са предоставени съответно само с една глава. Общата черта между мъжете е, че всички са участвали във военни действия – Джак, Рей и Лени в Северна Африка по време на Втората световна война, Вик във флотата, а Винс е бил войник в Аден в средата на 60-те. От своя страна жените, макар и вкъщи, също са изпитали въздействието на войната. Поради тази причина всеки един от героите се чувства като дребна фигура в широката рамка на историята.

Основното внушение на романа е, че погребалният ритуал подтиква героите да осъзнаят доколко непълноценен е бил животът им в миналото, като това ново усещане ги стимулира да преодолеят жизнения си застои. В края на романа те вече са способни да си простят един на друг за предишни грехове и да постигнат помирение, да проявят великодушие, да изпълнят живота си с обич и хармония. Така например Рей, най-добрият приятел на починалия, преодолява първоначалния си импулс да задържи парите, дадени му от Джак, и изразява готовност да ги върне на сина му Винс. Успешното превъзможване на егоистичните инстинкти представлява пречистващ душата акт. Именно поради тази промяна у героите романът се възприема като творба за обновлението в живота, за пречистването и извисяването на човешката природа.

Поначало Последни заръки се възприема от критиците като най-сложния творчески експеримент на автора. В художествено отношение най-характерната особеност на романа е подчертаната фрагментация. Както вече многократно се спомена, повествованието в Последни заръки се представя от няколко герои, като всеки един от тях описва събития в сегашно време, най-вече свързани с пътуването до Маргейт, или пък си припомня мигове от миналото, когато жизнените пътища на съответните герои са се пресичали. Поради тези резки обрати в съзнанието на героите структурата на творбата е анахронична, тъй като линията на настоящето непрестанно се нарушава от спомени за миналото. Посредством този художествен похват Суифт създава усещане за пряк контакт с героите. Читателят донякъде изпитва чувството, че не съществува художествен текст, а само действия в суров вид, без всякаква чужда намеса или интерпретация. Според самия автор нелинейната форма на повествованието обикновено се обуславя от спонтанността на чувствата, както и от неспирния поток на възприятията от околната среда. Както заявява Суифт, ако подобен похват е доста объркващ, това е така, защото и самият живот е доста объркващ (Finney 2006: 2001). Според критиците би могло да се каже, че също като множество модернистични и постмодернистични творби романът Последни заръки впечатлява с повествователната си същност, със

сложната, преплитаща се белетристична тъкан, изпълнена с внезапни времеви промени, а също и с пространствени и наративни отклонения.

Езикът във вътрешните монолози на героите се основава предимно на разговорната реч сред работническата класа в южната част на Лондон. Той се характеризира с повторения, клишета и чести недовършени изречения. Суифт заявява, че оставя героите си да изразяват мисли, които неизбежно изпълват съзнанието им, макар самите те да не са в състояние да ги изразят свързано и гладко. Авторът определя подобно съзнание като „безсловесно”, като заявява, че самият той съвсем съзнателно „прави по-малко, за да постигне повече” (ibid: 203). Въпреки че в някои пасажии езикът на героите е доста несвързан, общата траектория на творбата клони към помирение, прошка и взаимопомощ. Цялостното внушение на творбата е, че макар в началото между отделните герои да има стълкновения и неразбирателство, постепенно всеки един от тях изпитва усещане за близост помежду им. Със смъртта си Джек компенсира неизпълнените си задължения към околните (и най-вече към семейството си) като подтиква живите към положителни промени.

Критиците са единодушни във високите си оценки относно виртуозното умение на Суифт да улавя чужди гласове, което неизменно предизвиква силно усещане за съпричастност към героите. Авторът категорично поставя фокуса върху вроденото добросърдечие на обикновените хора. Романът се възприема като призив за човешко великодушие и съпричастност, изразен в често повтаряната фраза на Рей „ние всички представляваме едно цяло”. Суифт напълно целенасочено се стреми да изследва необикновеното в делничното, малките чудеса в ежедневието. Този постоянен стремеж ясно проличава в собствените му думи: „Винаги пиша за т. нар. обикновени неща и обикновени хора, ... защото според мене не съществуват обикновени хора” (Shaffer: 195).

Стремежът към пречистване и духовно обновление, водеща тема в Последни заръки (1996), е главният фокус и в поредния роман на Суифт Светлината на деня (*The Light of Day*, 2003), издаден седем години след Последни заръки.

В основата на новия роман е залегнало убийство, в което косвено е въввлечен и героят Джордж Уеб, частен детектив, някогашен полицаи, отдавна отпаднал от системата поради нарушения на правилата. В един ноемврийски ден през 1997 г. Джордж най-подробно си припомня събитията през изтеклите две години, последвали кървавото деяние, когато клиентката му Сара Наш, изтъкнат преводач и преподавател по чужди езици, от ревност е наръгала с нож съпруга си Боб Наш, виден гинеколог. Престъплението се извършва непосредствено след като съпругът е изпратил на летището любовницата си Кристина Лазич, хърватска имигрантка, временно приютена в дома им, която обаче сега се е отправила към родната си страна след приключилата сърбо-хърватска война. В подробно описания ден Джордж потегля от кантората си в Уимбълдън към гробищата, за да положи по заръките на Сара цветя на гроба на убития, след което се отправя към затвора да посети и

самата нея. За Джордж Уеб тези действия са се превърнали в ритуал, който той най-добросъвестно е изпълнявал два пъти месечно през изтеклите две години. Героят изпитва дълбоки любовни чувства към Сара, поради което с огромно търпение очаква изтичането на присъдата ѝ след около осем години. Докато извършва всичко това в този ден, Джордж непрекъснато размишлява за всички важни събития в живота си – за тайните изневери на баща му, причините за отнемането на полицейския му пост, внезапното решение на съпругата му Рейчъл да го напусне завинаги, както и възстановените му взаимоотношения с дъщеря му Хелън, чиято дълбока съпричастност го сгрява и теши след раздялата с жена му.

Въпреки че в основата на романа е залегнало убийство, той се възприема от критиците като напълно оптимистичен поради надеждите за истинско обновление. Самият автор заявява следното:

Безспорно това е най-позитивният ми роман, защото е доста оптимистичен въпреки някои мрачни епизоди. Не случайно заглавието му е Светлината на деня, тъй като творбата е заредена със светлина, с топлота... В нея се описват благородни постъпки и жестове, макар на пръв поглед тази страна на романа да не се откроява напълно отчетливо (Craps 2005: 167).

Критици като Крапс например извънредно много наблягат на религиозните послания в романа, но самият творец подчертава, че тъй като самият той никога не е бил религиозен, категорично не е имал намеренията да придава религиозни внушения на творбата си (*ibid*: 178).

Основната черта на романа е, че размишляващият възрастен разказвач Джордж Уеб, потънал в спомени за отминали тежки преживявания, преплита различни периоди и обстоятелства в живота си, което донякъде затруднява читателя да подреди събитията чисто хронологически. И все пак в творбата най-отчетливо се открояват надеждата на героя за просветление в живота му. Не случайно последната фраза в романа е „ясната светлина на деня” (*the clear light of day*).

И в този роман на Суифт отново проличават някои характерни черти, които обикновено се свързват с постмодернизма. На първо място се открояват резките темпорални обрати. Повествованието непрекъснато лъкатуши между детството, юношеството, младостта, както и настоящето на героя. Освен това то има подчертано фрагментарен характер поради включването на множество отделни „малки истории” (*petit recits* по определението на Лиотар). Най-ярката сред тях е историята за Наполеон III (1808-1873), племенник на всеизвестния Наполеон Бонапарт. Наследникът е заточен в Англия и умира там в изгнание. Затворничката Сара превежда зад решетките книга за съпругата му Евгения, надживяла мъжа си с няколко десетилетия. По време на посещенията на

Джордж тя му разказва любопитни подробности от книгата, които събуждат у него дълбока любознателност и желание за самообразование.

И все пак най-характерната черта на постмодернизма в романа е новата представа за субекта не като интегрирана личност, а като съвкупност от най-различни социални роли – на син, съпруг, баща, бивш полицай и настоящ частен детектив, влюбен мъж и т.н. Поради редуващите се описания на събития, при които той се проявява в различните си роли, творбата едновременно разкрива черти на детективския, психологическия и любовния роман. И не на последно място, тя се характеризира и с всички особености на т. нар. роман за формирането на личността (*Bildungsroman*), тъй като се представят всички фази в битието на героя, преди той да достигне житейската си зрялост.

Следващият роман на автора Утре (*Tomorrow*, 2007) изцяло се фокусира върху дълго потисканото разкритие на семейна тайна. Вътрешният монолог на 49-годишната майка Пола Хук, виден изкуствовед и галерист, мислено е насочен към спящите ѝ деца тийнейджъри, шестнадесетгодишните близнаци Ник и Кейт. Творбата обхваща разностранните нощни размишления на напълно будната героиня, които се нижат в рамките на няколко часа – малко преди полунощ до ранното зазоряване. Пола се стреми да подреди мислите си и да намери точните думи относно това, което двамата със съпруга ѝ се канят да съобщят на следващата сутрин. Съществената част от романа обаче са именно пространните разсъждения на героинята, които разкриват семейната история както на самата Пола, така и на съпруга ѝ Майк Хук (виден изследовател биолог, главен редактор на престижно научно списание) през дълъг период от време - от 1944 г. до този съдбовен ден, 16 юни 1995 г. Разказът на майката приключва в първите часове на 17 юни 1995 г., преди останалите членове на фамилията да са се събудили. Както изтъкват критиците, в рамките на една нощ авторът съумява да представи сгъстено, но убедително половин век – от Втората световна война почти до края на ХХ век.

Очевидно основната цел на автора е дълго да поддържа у читателя напрежението (*suspense*) относно добре прикриваната тайна. Още във второто изречение на романа се заявява, че бащата спи дълбоко в нощта преди ексекцията си. А на втора страница се отбелязва, че наскоро близнаците са празнували последния рожден ден от предишния си живот. Творбата изобилства от недомлъвки в този дух – „на осъдения на смърт (Майк) се предоставя възможността сам да избира вечерята си” (с. 36), „колко различен ще е утрешният ден”, „трябва да се изправите пред утрешния ден и да разберете истината”, „сега спите дълбоко, но утре много силно ще се стреснете” (139) и т.н. Очевидно „утре” е ключова дума в романа, така че читателят напрегнато очаква развързката, изпълнен с догадки – дали не става дума за изневяра, за надвиснал развод, нелечима болест и т.н. Едва в 20 глава от общо 31 тайната се разбулва – поради стерилността на бащата децата са заченати посредством оперативна инсеминация чрез непознат донор. Читателят донякъде

е разочарован от разкритието, защото процедурите ин витро са вече доста широко разпространени в края на ХХ в. Освен това изниква въпросът, често разглеждан от философите - дали зачатие или отглеждането е по-важно за едно дете (“nature or nurture“). Още почти в средата на ХІХ в. Джордж Елиът дава недвусмислен отговор на този въпрос в романа си Сайлъс Марнър (1861). В него героинята Епи категорично предпочита всеотдайния Сайлъс, отгледал я с дълбока обич и бащинска преданост, пред богатия земевладелец, отхвърлил я категорично още в най-ранното ѝ детство. В този смисъл дълго отлаганата развръзка в романа Утре донякъде губи силата си.

По моя преценка съвсем не е случайно обстоятелството, че денят на размислите е точно определен – 16 юни. По този начин се прави косвена препратка към т. нар. Блумсдей (Bloomsday) – ден, детайлно описан от Джеймс Джойс в знаменития му роман Одисей (*Ulysses*, 1904), където Леополд Блум е главният герой. Както е известно, датата 16 юни официално се празнува в Ирландия като се устройват „маратони“ в четенето на най-дръзката творба на ХХ век. Друга очевидна препратка към Джойсовата творба е, че в своя роман Суифт определя описания ден през юни като Думсдей (Tomorrow: 227). Това наименование е поредна фонетична алюзия към Джойсовата творба, макар да е заредено с друг смисъл. В случая не става дума за собствено име, а със значението си наименованието внушава идеята за участ, присъда, гибел (doom). По този начин отново недвусмислено се загатва, че настъпващият ден е съдбоносен за героя.

Не е случайно и обстоятелството, че на много места в романа се набляга на факта, че денят е юнски. По този начин се насочва вниманието и към друг юнски ден, описан от Вирджиния Улф в творбата ѝ Мисис Далауй (1925). Тези очевидни препратки към големите модернисти разкриват отношението на Суифт към творческите дръзновения на двамата големи новатори. Би могло да се каже, че стилът на Суифт до голяма степен се доближава до т.нар. поток на съзнанието. Размишленията на героинята се изливат спонтанно, без всякаква хронологическа последователност, със силно изразена поетичност. И все пак смисълът неизменно е напълно ясен, а общите внушения са достъпни за по-широк кръг читатели. Тези различия подсказват, че Грeъм Суифт е автор от друга епоха.

Следващият роман на Суифт Искам да си тук (*Wish you were here*, 2011), предизвиква много по-голям интерес от Утре. В него чрез спомените на главния герой Джеф в един есенен ден през 2006 г. се представя животът на фермерите в графството Девън. Нашествието на гражданите, закупили имоти в околността, напълно е нарушило ритъма и традициите в спокойния селски живот. В романа се долавя дълбоката носталгия по един изчезнал бит. Поради тази причина някои критици намират известно сходство с белетристичния свят на Томас Харди.

В заключение би могло да се обобщи, че героите на Суифт обикновено

се изправят пред трагични обстоятелства като войни, убийства, тероризъм, надвиснала ядрена заплаха, самоубийства, смърт, лудост, кръвосмешение, изнасилване и други дълго потискани трагични обстоятелства, които предизвикват дълбоки травми. Голямото предизвикателство пред тях е да успеят да преодолеят тези травми. И затова повествованието в романите на Суифт обикновено е в първо лице поради огромната нужда на съответните герои да разкрият личната си драма пред друг човек. Напълно закономерно авторът заявява следното в свое интервю:

Когато човек се озове в бедствена ситуация, той изпитва нуждата да говори за случилото се. И започва да се пита: как стигнах до тук? Къде сбърках? А това обстоятелство непременно налага да се обърнеш назад... И затова моите герои, изпаднали в едно или друго кризисно състояние, разказват историите си с голяма откровеност (Craps: 2).

Поради изложената от самия автор причина основната тема в творчеството му е дълбокото обсебване на героя от травматичното му минало или някоя дълго прикривана тайна. Както заявява критикът Харис (ibid: 3), сюжетите се менят, героите са различни, но романите на Греъм Суифт представят сходни ситуации, в които мисълта за миналото непрестанно кръжи около повествователя.

Несъмнено Греъм Суифт е ярка фигура в съвременната британска литература. Жалко е, че засега той е представен в българската книжнина единствено с превода на шедьовъра му Тресавище с преводач Борис Стоянов (Земя от водата, издателство „Народна култура”, 1989).

## Библиография

- Craps, Stef. *Trauma and Ethics in the Novels of Graham Swift*, Sussex Academic Press, 2005
- Finney, Brian. *English Fiction since 1984: Narrating a Nation*, Palgrave Macmillan, 2006
- Gasiorek, Andrzej. *Postwar British Fiction: Realism and After*, Edward Arnold, 1995
- Shaffer, Brian. *Reading the Novel in English 1950-2000*, Blackwell Publishing, 2006
- Swift, Graham. *The Sweet Shop Owner*, Picador, 1980
- Swift, Graham. *Shuttlecock*, Penguin Books, 1982
- Swift, Graham. *Waterland*, Picador, 1984
- Swift, Graham. *Out of This World*, Penguin Books, 1988
- Swift, Graham. *Ever After*, Picador, 1992
- Swift, Graham. *Last Orders*, Picador, 1996

Swift, Graham. *The Light of Day*, Hamish Hamilton, 2003  
Swift, Graham. *Tomorrow*, Picador, 2007  
Swift, Graham. *Wish You Were Here*, Picador, 2011