
ПРОГЛАС

Издание на Филологическия факултет
при Великотърновския университет “Св. св. Кирил и Методий”

кн. 2, 2007 (год. XVI), ISSN 0861-7902

Елка СИМЕОНОВА

ОБРАЗИ НА ГОЛЕМИЯ ГРАД В ТРИ ПОСТМОДЕРНИ АНГЛИЙСКИ РОМАНА

The paper “IMAGES OF THE METROPOLIS IN THREE POSTMODERN ENGLISH NOVELS” deals with the following texts: Money by Martin Amis, The Child in Time by Ian McEwan, and Ghosts by Eva Fidges. The purpose is to show similarities, as well as differences, in the treatment of some burning issues of the postmodernist urban environment, such as stress, violence, pollution, overpopulation, loneliness, lack of control, poverty, etc. In all three texts, these aspects of postmodernity are closely related to identity problems and the dissolution of the subject to the point of dehumanization or near annihilation. Nevertheless, McEwan and Figes establish some grounds for a more or less optimistic vision of the possibility for reconstruction of the self on the basis of reconciliation. The apocalyptic vision and the sense of inevitability seem to be most insistent in Amis’s novel.

От философска гледна точка човешката идентичност е в пряка зависимост от времето и пространството. С други думи, човекът обитава специфично място във време-пространството. Както всички други физически обекти, хората се движат в относителните измерения на тази среда, затова тяхната идентичност може да се осмисли единствено във връзка с времевата зависимост и условността на субектните позиции. Важно е също така, че всяко тяло е неизменно свързано с други тела, които имат свое специфично разположение във време-пространството. Така човешката идентичност се структурира на пресечната точка между темпорални и пространствени позиции, от което следва, че субектът

никога не е напълно идентичен със самия себе си (Ароновиц 1994: 197). Подобни теории приемат, че времето и пространството са еднакво важни фактори в процеса на идентификация. Те приемат концепцията на Айнщайн за времето като един от компонентите на четириизмерното единство, което наричаме „време-пространство”. При много теоретици обаче възникват натежават в едната или в другата посока, като се дава приоритет или на времето, или на пространството при формирането на човешката идентичност.

Според популярните дефиниции на постмодерното, които свързваме с имената на теоретици като Жан-Франсоа Лиотар и Фредрик Джеймисън, съвременният свят се управлява от логиката на пространството. В мобилната урбанистична среда, характерна за края на XX век, субектността може да се опише като комплекс от точки на свързване (локации), в които субектът преживява окръжаващия го свят. Както казва Джеймисън, човекът обитава едно ново „хиперпространство”. В него е трудно да се картографира огромната мултинационална и децентрирана глобална мрежа за комуникация, в която са затворени човешките индивиди (Джеймисън 1991: 71-84).

Тук ще разгледаме образи на големия град и човека, бродещ из това пространство, представени в три постмодерни английски романа от 80-те години на XX век. Подборът на текстовете цели да се проследят сходствата в трактовките на градската среда, които предлагат Мартин Еймис, Иън Макюън и Ева Фиджис, като същевременно се срещнем с различното светоусещане на тези постмодерни английски автори. Тъй като подбраните текстове не са издавани на български език, ще предложа собствен превод на цитатите. Относно превода на заглавията на романите, нека се има предвид следното: *Пари* е единствено възможната и очевидна българска версия на оригиналното заглавие *Money*; предложеният тук превод на *The Child in Time* като *Дете във времето* според мен отговаря по-точно на многопластовите внушения на романа от вече публикувания в литературния печат вариант *Откраднатото дете*, който отразява само повърхността на част от сюжетната линия; при превода на *Ghosts* предпочетох *Призраци* пред синонимния вариант „Духове”, за да изведе на преден план типичното за постмодерния текст фокусиране върху визуалното с цялата му измамност и липса на съдържателна плътност.

1. Мартин Еймис, *Пари* (1986)

Сред многобройните си постмодерни теми, свързани с човешката идентичност, романът на Мартин Еймис *Пари* се ангажира и с формирането на субектността чрез пространствените ѝ позиции. Конструирането на героя-разказвач Джон Селф следва логиката на субектността по-скоро като пространствено, а не като темпорално определена. Неговото характерно състояние е мобилност, неопределеност, множественост и трансграничност. В този смисъл Джон Селф може да се опише с думите на Хоми Баба като културна граничност, като хибрид без свое собствено пространство (Баба 1996: 53). Съществуването му е в лиминалното пространство, т. е. той или пресича граници, или обитава гранична зона. В постмодерния метрополис, който Джеймисън нарича „най-новата мутация в пространството” (Джеймисън 1991: 83), характерното за героя състояние е пространствената флуидност. Без определена дестинация, чужд навсякъде, където пътува, Джон Селф е типичният постмодерен скитник или бродяга. Той витае из града като самотен номад в един свят, където никога не може да се почувства свой. Поради своята мобилност обаче такъв герой е изключително удобен за своя автор, който го използва като читателски гид през ада на съвременния мегаполис.

Сюжетът на романа *Пари* се състои от четири пресичания на Атлантика, което е една от многобройните англо-американски дихотомии, върху които е изграден разказът на Мартин Еймис. Тук обаче ще се спрем не на контрастите, а на еднаквостите, по-конкретно на натрапчивите прилики между два големи града от двете страни на океана – Лондон и Ню Йорк.

Романът *Пари* рисува картини на двата големи града, които ги представят като странни, почти не-земни. Иронично наричан от някои свои критици „Марсианецът Еймис”, в този, както и в други свои романи, авторът говори сякаш от позицията на чуждоземец, натрапвайки този ракурс и на своя разказвач Джон Селф. Така писателят постига по-силен ефект при извеждането на преден план на някои от най-тревожните проблеми на човечеството в края на ХХ век. Въпреки че *Пари* не представя толкова потресаваща апокалиптична визия за града, каквато е Кризата в друг роман на Еймис (*Лондонски полета*), и тук картината на урбанистичния хаос е достатъчно стряскаща. При все че в Ню Йорк улици и авенюта се пресичат в геометрически перфектна мрежа, съвременният мегаполис не може да служи на човека като

координатна система, по която да ориентира собственото си емоционално и нравствено битие. В пренаселения град човекът губи своята човешка същност. Както отбелязва Дейвид Пънтър, чувствата и емоциите са възможни само ако около човека има достатъчно пространство; в тълпата той се превръща в автомат и е подвластен на тайнственото и неестественото (Пънтър 1998: 16).

Ето как се чувства Джон Селф на нийоркската улица, където хората приличат на машини:

[...] когато се вгледам в тълпата, в задръстената от човеци улица, виждам не трафик, а човешки силови полета – таратайки, кабриолети, полуоткрити автомобили, форсирани машини, човеци-лимузини, които ме фиксират с ярките си фарове. (Еймис 1986: 241.)

И още една илюстрация на това как липсата на лично пространство води до заличаване на човешкото:

Ню Йорк е истинска джунгла. Под колоните на вековната дъждовна гора Девето Авеню, като противна река Лимпопо от разтопен асфалт влачи разбесняло се стадо от крокодили, змии, тигрови акули, бучащи машини, в които седят заклинатели. По ъглите стоят шамани и ловци на човешки глави, вуду магьосници, които ломотят нещо. Това са туземците – тези, които умеят да оцеляват в джунглата. А нощем, под високата екваториална растителност и задушаващия облачен покров, се носят дрезгавите папагалски крясъци и маймунски писъци на сирените, сетне лумват огньове, за да отпъждат чудовищата. Внимание! Улиците са осеяни с ями и мрежи и капани. Наемете си гид. (Еймис 1986: 191.)

В сложната топография на мегаполиса, която съставлява и топографията на романа, няма гидове. Перфектната пространствена организация цели именно загуба на ориентация и невъзможност за пълно познание. А без познание контролът върху собственото биване е илюзорен. В големия град никой не е свой – нито местният, нито чужденецът, какъвто е героят на Еймис. Лондончанинът Джон Селф скита из улиците на Ню Йорк с постоянното съзнание, че няма корени тук, че не му принадлежи: „Чувствам се като празната между нещата” (Еймис 1986: 154).

Обезличаваща, обезчовечаваща – такава среда е модерният град. В него е заличена границата между природа и изкуство, в смисъл на изкуственост. Всъщност природа няма и това поставя под въпрос не само емоционалното, но и чисто физическото оцеляване на градския човек. Тази тема е в центъра на много постмодерни текстове и в този

смисъл апокалиптичните видения на Еймис не са оригинално откритие на един и без това мрачен писателски ум. Подобна екологична тревога изпълва много страници и в романите на Иън Макюън и Ева Фиджис, с които ще се занимаем по-късно.

Вече усетихме знойния дъх на нюйоркската джунгла. Нещата в европейския ѝ еквивалент Лондон не са по-ведри. Тук в края на двадесети век най-английското понятие – времето – е променило своята семантика, защото сезоните вече ги няма, небето вече го няма. „Некрасивият“ Лондон през лятото е като „старец с лош дъх. Ако се заслушаш, ще чуеш уморените хрипове в дробовете му“ (Еймис 1986: 85). Под мокрото небе въздухът е като „стара мивка, пълна със застояла помия“ (Еймис 1986: 159). Природният и човешкият фактор заедно работят за унищожението на човека. И в Лондон, и в Ню Йорк контрол и мениджмънт са само теоретични понятия. Нощем, „в метежните часове“ (Еймис 1986: 89), настъпва истинска вакханалия. Насилието владее улиците, а официалната власт е безсилна или нехае. Престъпността и надвисналата екологична катастрофа са извън контрола на човека. Остава ни само терминологичният апарат, с който можем да дефинираме състоянието на животинския свят, в който човешкият вид е просто един от страдащите. В еkleктичния дискурс на романа медицинските термини се оказват най-директният и затова стъписващ езиков инструментариум, с който се дефинира състоянието на планетата:

Градският живот се случва навсякъде. Осата беше мъртва. [...] Мухите имат световъртеж, а пчелите – проблеми с алкохола. Червеноошияките ги повалят психосоматични язви и висок холестерол. По алеите кучетата направо си изкарват дробовете от кашлица заради цигари и дрога. Повехналите цветя в подгизналите лехи имат болки в гърба и косопад – и нищо чудно, при толкова стрес наоколо. Дори микробите и спорите в средните слоеве на атмосферата са с изопнати нерви. (Еймис 1986: 266.)

Където и да се намира, в Америка или в Англия, Джон Селф се задъхва от темпото, с което индустриалното общество гони успеха и удоволствието: Ню Йорк е „жега, пари, секс и треска“ (49), девизът на Лос Анжелис е „Недей да ходиш. Тичай!“ (168), а нощният лондонски живот е като вилнееща буря (89). Най-тревожно е натрапчивото усещане, че човечеството е на ръба на морална и екологична катастрофа. Това е само един аспект на по-обхватно явление, което авторът счита симптоматично за неизбежния срив на модерната цивилизация. Маргин

Еймис е расъждавал нееднократно за присъщия на писането садизъм към литературния материал и към читателя. Макар и да има склонност към шокираща показност, тук Еймис не е самоцелно садистичен. Ужасът в текста е ехо от ужасяващата реалност. Тя е нездравословна в моралния и физически смисъл на това понятие, а заразата е консуматорската пристрастеност на човека към пари, храна и удоволствия. Това е явление, завладяло целия развит свят и Еймис последователно подчертава именно тази всеобхватност на деструктивните тенденции. Любопитно е обаче, че той намира един морален пункт, по който да даде известно предимство на Стария континент, където все още хората запазват известна критичност:

[...] и това е Ню Йорк, по дяволите, столицата на калориите, Телесоград, където дебелиците се търкалят по гъчканите тротоари като бъчви и никой не ги забелязва, не им се присмива. [...] тук те не правят впечатление. [...] В Лондон, ако една такава планина от мас се покаже на улицата, това би предизвикало истински фурор, смях до бога. Но тук, в голямата мешаница, е истински лукс да сметнеш странното за смешно. В това се корени проблемът с чувството за хумор. (Пак там: 298.)

Звучи като континентален патриотизъм, но само ако пренебрегнем нещо, което Еймис пише доста по-рано в романа: „Лондон страда от разлика във времето. Лондон изпитва културен шок. Тук нещата се правят по погрешния начин в неподходящ момент” (с. 150). Не че добрата стара Европа е убежище на добрите стари нрави – просто пълната американизация и там иска още малко време.

2. Иън Макюън, *Дете във времето* (1988)

Както Мартин Еймис, така и Иън Макюън принадлежат на писателското поколение, родено от бързо изменящия се литературен климат на 70-те години на двадесети век, когато редица млади писатели преодоляват ограниченията на т. нар. традиционен реализъм и се впускат в изследване на фантастичното и гротескното. Макюън има пристрастие към тревожни теми като насилието, зловещото и извратеното у човека. Така той отразява нарастващите тревоги на съвременето. Сред водещите му теми са лудостта, смъртта, екстремностите на фантазията и опорочаването на човешкото в един бързо разпадащ се свят. Накратко, романите на Макюън отразяват напреженията в постмодерната социална

реалност, в реалността на един следвоенен свят, който Ърнест Гелнър описва така:

[...] основните елементи от нашата социална и идеологическа среда не са се променили [...] но небето е някак по-мрачно, надвиснало и заплашително. Чувстваме се така, сякаш цивилизацията, свободата и благоприятието са под обсада, много по-заплашени от когато и да било, по-уязвими, при това по-прогнили и предадени отвътре. (Гелнър 1987: 111.)

Метафората за предадената отвътре крепост е удачно описание на образа на английската столица, който Макюън създава в романа си *Дете във времето*. Макар и лесно разпознаваем като Лондон от 80-те години, т.е. от времето на управлението на Маргарет Тачър, градът от романа на Макюън е същевременно дистопия на едно обзримо и кошмарно бъдеще.

Текстуално романът *Дете във времето* не е така открито ангажиран с градския пейзаж, както са *Пари* и *Призраци*, за който ще стане дума по-долу. Текстът на Макюън не разчита до такава степен на физическото описание и прекия коментар, а на тънкото внушение, чрез което пресъздава специфична атмосфера – неговият Лондон по-скоро се усеща, отколкото се вижда. Повечето събития се случват в обществени сгради, в домове или в провинцията, но въпреки това знаем, че каквото и да преживяват героите на романа, то неминуемо се предопределя от това дали са в големия град или извън него. Лондон е неизменно там – като значещо отсъствие или преднамерено изключване. Коварен и неустоим, това е градът на крайностите и социалните контрасти.

В романа на Макюън Лондон е конкретно място със своите държавни институции и места, назовани с автентичните им имена. Из това наглед реалистично обрисувано място текстът работи като сложна машина на времето, чието движение през настоящето към миналото или бъдещето е сърцевината на сюжета. Създават се множествени време-пространства, които се пресичат и препокриват в настояща реалност и спомени от миналото. Така Макюън използва града като дискретен фон както за обществените проблеми, така и за личните трагедии в живота на героите – общественикът Стивън и съпругата му Джулия, които се мъчат да оцелеят след отвлечането на дъщеря им в един супермаркет, депутатът Дарк и съпругата му Телма, които по различни начини се опитват да преодолеят стреса на съвремението.

За разлика от Мартин Еймис, Иън Макюън не описва директно града като джунгла, но усещането, че тук се води битка за оцеляване на

най-пригодните, е изключително остро. В тази битка Стивън оцелява физически и емоционално, защото съумява да съживи детското у себе си и да преживее катарзиса на просветлението за миналото си. Така успява да се вмести отново в стресовото си настояще, в своя дом, град и осиротяло семейство. Детето у мъжа, оцеляло във и през времето, а по-късно и новото дете, което е на път да се роди в семейството на Стивън и Джулия, придават нов смисъл на материалния свят. За Дарк обаче няма изход от психологическата яма, в която е изпаднал. Самоубийството му показва невъзможността за спасение чрез бягство от реалността. Скрит в къщичката на дървото, Дарк живее с фантазиите, че е дете, и по този начин измества своята идентичност, вместо да търси нейното единение. Неговото бягство от Лондон е симптоматично за депресията, присъща на жителите на големия град. Тук Макюън експлоатира една любима тема за съвременния британски роман – темата за ада на метрополиса и носталгията на градския човек по някаква селска идилия. Както пише Кийт Тестър, „селото е другото на града, затова предоставя една сигурна среда в миналото, служеща за контрапункт на усещането за хода на настоящето в големия град” (Тестър 1993: 65).

Контрастът между селото и града също така помага на Макюън да включи в един текст за лични драми сериозни обществени теми, като например възпитанието на децата, социалната функция на държавата и опазването на околната среда. По отношение на последното, тревогите му са идентични с тези на Мартин Еймис. Панорамата на метрополиса, която той рисува, е заредена с усещането за надвиснало зло, което поставя под въпрос оцеляването на човешкия вид:

Поради ограниченията върху консумацията на вода, градините в предградията на Западен Лондон се бяха превърнали в прах. Безкрайните живи плетове бяха шумолящо кафяви. Единствените цветя, които Стивън видя по дългия път от станцията на метрото, бяха прикритите саксии с мушкато по первазите на прозорците. Малките четвъртити морави представляваха спечена пръст, върху която не беше останала дори изсъхнала трева. Някакъв чешит си беше посадил ред кактуси. Повече приличаха на пасторална картина онези градини, които бяха циментирани и боядисани в зелено. (Макюън 1988: 85.)

Макюън има определена склонност към сатирична репрезентация на патологични състояния, към мистичен символизъм и стъписващ натурализъм. Кулминация на дистопичната визия на бъдещ Лондон е представянето на нова социална система, в която просенето е институ-

ционализирано, а уличните просяци носят специални значки и ползват купички, предоставени им от държавата. Бездомните се подслоняват в изоставени помещения, където мизерията е нечовешка. Ето как Стивън ни води през един от кръговете на ада, където в крайна сметка открива трупа на познато момиче:

Сладникавата воня на непрани дрехи и метилов спирт се усещаше силно дори в мразовития въздух. Една десетметрова вентилационна шахта беше превърната в претърпана спалня. Стивън мина по цялата ѝ дължина. Ако успееш да издържат още около месец, докато се постопли, имаха шанс да преживеят до следващата есен, когато пресяването щеше да започне отново. Тази нощ малцината, които нямаха палта, бяха в беда. (с. 192)

Светът, такъв, какъвто го познаваме, е изправен пред апокалипсис. Спасението, макар и временно и несигурно, е в бягството. Към това прибягва героят Дарк, който преживява кратък период на относително спокойствие на село, където си представя, че е малко момче, а съпругата му Телма е майка му. Градът обаче никога не пуска своите жертви. Скоро Дарк отново е обсебен от мисли за нещата, които се случват в Лондон. Настойчивите призови на Премиера да се върне в столицата го карат да се чувства като в капан, раздвоен между простичката сигурност на живота на село и наркотичната привлекателност на обществения водовъртеж. Ако се върне към предишния си живот в града, старите копнежи ще го теглят обратно към провинцията. В същото време, привидното спокойствие на селския живот засилва у него усещането за собствената му неадекватност в един свят, който започва да приема за истински. Този ефект върху психиката на постмодерния човек Тестър описва така:

[...] постмодерността всъщност не е среда, която няма история, а по-скоро среда, която умишлено отказва да приеме нормите на линейното време. По тази причина в постмодерността носталгията не е нищо повече от стил или в някаква степен неокончателен избор. В крайна сметка, под лустрото на миналото всъщност няма нищо, към което да изпитваме носталгия. (Тестър 1993: 78.)

Един от изводите, до които ни довежда романът на Макюън, е невъзможността да се оцелее извън времето. Най-убедителната илюстрация на тази идея са различните съдби на двамата главни герои: самоубийството на неадекватния Дарк и щастливото завръщане на Стивън към съпругата му с раждането на новото им дете.

3. Ева Фиджис, *Призраци* (1989)

В сравнение с дотук разгледаните текстове неголемият по обем роман на Фиджис изглежда по-малко амбициозен. Той не притежава арогантното многословие на *Пари*, нито политическата задълбоченост на *Дете във времето*. Това не омаловажава сериозността, с която текстът изучава постмодерното съзнание. Едновременно домашен и урбанистичен, романът на феминистката Фиджис изследва разнообразни територии и онтологични проблеми: как се променя с времето светът около и вътре в нас? На кой свят принадлежим – на този, в който дърветата цъфтят и ронят листата си, небесата се променят от сиво в синьо, дъждът вали и се изпарява, а времето следва естествения си ход от сезон в сезон; или на този, който сами конструираме от собствените си спомени, пропуснати възможности, разбити илюзии, потискани страсти и тлееща скръб? И най-сетне – как могат да се помирят тези два свята така, че да бъдем в мир със себе си и да не изгубим ориентация, прескачайки от единия в другия?

Главната героиня и разказвачка в *Призраци* е неназована по име жена на средна възраст, която трудно различава реалността от видеанията, родени във въображението ѝ:

Виждам само подобия: сянка върху сянка, призраците в живите. Усещането ми за реалност се променя. (Фиджис 1989: 133.)

Тази неопределеност е характерна както за постмодерното писане, така и за готическия роман, макар че в готическите текстове тя е „наративна необходимост“ (Смит 1996: 7). За постмодерния роман неопределеността е „интелектуална неизбежност“ (Смит 1996: 7) – утвърждаване на частичното като опозиция на цялостните структури и на противоречащи си дискурси. В постмодерната информационна революция деконструираният субект обитава свят от знаци без определени граници или референти. Така героите в готическите и в постмодерните текстове са в състояние на „сензорно объркване“, те нямат възможност да контролират средата си и това води до параноя (Смит 1996: 15). Постмодерната проза се гради върху схващането, че реалността е нещо неопределено и променливо, тъй като живеем сред конструкти, които не могат да бъдат обяснени с познатите ни емпирични методи. Когато героинята на Фиджис наблюдава отражението си в една витрина, тя вижда „как частиците, които танцуват в своя вакуум, издигат се и падат, са се подредили за миг“ (Фиджис 1989: 23). Човешките сетива градят образи, които са преходни и бързо се разпадат.

В постмодерната градска култура визуалните елементи са от първостепенна важност, а образът е определящият ѝ елемент. Подвластни на естетиката на повърхностното, както готическите, така и постмодерните текстове са повествования за изгнаничество – за „тела, отделени от умовете, за умове без физическо пространство, в което да се вместят” (Пънтър 1998: 17). Ако ги анализираме с езика на деконструктивизма, такива текстове изучават състояния, които могат да се опишат като обвивка с две повърхности, изпълнена с нещо, което прилича на нас, но е различно, в смисъл че е изгнаник от собственото ни тяло. Героинята на Фиджис например усеща себе си като нещо отделно от физическото тяло, което обитава:

Празнината между главата ми, която се носи във въздуха, и отдалечаващата се земя става все по-осезаема с всеки изминал ден, и малко по-тревожна. Изгубих усещането за тяло, което ме държи изправена, за гръбначен мозък, който свързва главата с несигурните ми крака. Сякаш тялото ми се разпада във въздуха. (Фиджис 1989: 11.)

В романа има редица епизоди, в които се говори за физическото отделяне на тялото от неговия дух, който няма никога да се върне в него, но наблюдава действията му от горе. Както други постмодерни текстове, така и този внушава, че преживяното не може да се върне, освен като фантом. Постмодерното се наслаждава на отсъствието и загубата, а пълното присъствие се счита за невъзможно. Ето защо призрачното пространство и обитаваните от духове къщи или градове са сред обичаните постмодерни тропи. Градът като структура е неспокоен, защото из него витаят духове. Затова неговата идентичност никога не може да бъде фиксирана или овладяна. Той може да бъде разбран единствено в неговата призрачност (Улфрис 1998: 139).

Щом метрополисът е призрачен, щом е „мираж от метал и стъкло” (Фиджис 1989:14), то да се движиш из него, е един текстуален акт – произволен прочит на случайни знаци и моментни заключения. Когато субектът изгуби усещането си за местоположение, той губи паметта и идентичността си, тъй като стабилната топологична система е необходима за субекта. Метрополисът обаче е място, което не може да предостави такава стабилност – той няма център и единство и затова не може да бъде притежаван. С разпадането на топоса се разпада и субектът:

Може би и ти започваш да изчезваш, както го прави градът около теб. Топиш се в мъгла, размиваш се в сив облак. Виждам тънки

контури, които избледняват в пространството и след тях остава само сянка. Сянката е в главата ми, образът е в ретината ми, запечатан върху облак. (Фиджис 1989: 11–12.)

Бързи скорости, радикални промени на пейзажа – всичко това прави града нестабилен и лишен от плътност. Човешката маса, която залива тротоарите, е сляпа за белезите от миналото и съществува само тук и сега. Героинята на романа, за разлика от тълпата, при всяко свое излизане от къщи се бори със забравата и се мъчи да запази спомена за това, което е било на мястото на днешните улици и сгради. В нейните представи тук съществуват два града, чиито образи се наслагват като върху неколkokратно експониран филм. В постмодерния град тялото губи своята материалност и така може да бъде навсякъде и никъде. Както пише Боелхауър, „сега и субектът, и обектът са лишени от телесност симулакруми, затова могат да бъдат възпроизвеждани и преповтаряни безброй пъти” (Боелхауър 1987: 131).

Разбирането, че субектността е в пряка зависимост от местоположението, е в унисон с деконструктивизма, който разглежда субекта като конструктор в определена точка във време-пространството. Дерида свързва тази теория с писането:

Когато пишем дневник, ние потвърждаваме датите и собствената си повторяемост чрез маркиране отново и отново на мястото и времето в точката тук-сега. (Цит. по Улфрис 1998: 105.)

Постмодерният роман на Фиджис, който е забързана хроника на един сложен и объркан живот, възприема тази концепция. Авторката подчертава важността на писането, защото чрез него се реконструира преживяното: „Трябва да прочета това, което написах миналата година, за да разбера какво съм правила тогава” (Фиджис 1989: 8). Написаното се оказва единствена форма на контрол над миналото, а по този начин и над изплъзващото се настояще. Проблемът на героинята е в неспособността да се адаптира към динамиката на средата, което води до непрестанна тревога и стрес. Забързаните фигури наоколо се движат из призрачния град също като нея, „знаещи или незнаещи” (Фиджис 1989: 145). На мястото на старите магазинчета има огромни билбордове, а това, което е запазено, изглежда нелепо. Натрапчивата мисъл, че това е и същевременно не е нейният град, измъчва жената не по-малко от страха, че постепенно тялото ѝ се превръща в това на майка ѝ. Това усещане за физическо унищожение се подсилва от неизменните еко-

логични проблеми на градската среда, които са описани със същите средства, както в романите на Еймис и Макюън:

Въздухът вони на отработени газове, тук, където още се издига църквата, неокласическа, търсеща спонсори, които да я поддържат. [...] Всички ще измрем в тази воня, сред облаците газове и ревящите камиони. Как е възможно да продължава това? (Пак там: 24.)

Усещането за безсмислицата на този панаир на бляскавите витрини, комерсиалността и илюзиите докарва героинята до ръба на лудостта.

Като всеки постмодерен текст, *Призраци* разчита за своя психологически ефект на играта между присъствие и отсъствие, между появяване и изчезване. Така текстът конструира героинята си като типичния постмодерен субект, който никога не присъства изцяло, който винаги е на границата на биването, който безкрайно се отлага във времето. За разлика от Еймис, Фиджис обаче предпочита да покаже шанс за оцеляване по начин, подобен на повествователната развръзка на *Дете във времето*. Героинята от *Призраци* в крайна сметка постига баланс вътре в себе си и помирение със средата си, когато целенасочено и последователно разрешава натрупаните конфликти с всички хора, на които държи. Това прави възможен финала на романа, където героинята не се бои да се изправи пред надписа „ИЗХОД“ над вратата в театъра. Намерила отново себе си, тя няма да се бои да се потопи в яркия калейдоскоп на градската улица.

ЛИТЕРАТУРА

Ароновиц 1994: Aronowitz, S. (1994) *Dead Artists Live Theories and Other Cultural Problems*, New York and London: Routledge.

Баба 1996: Bhabha, H. (1996) “Culture’s In-Between”, in Stuart Hall and Paul du Gay, eds., *Questions of Cultural Identity*, London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, pp. 53–60.

Боелхауър 1987: Boelhower, W. (1987) *Through a Glass Darkly: Ethnic Semiosis in American Literature*, New York: Oxford.

Гелнър 1987: Gellner, E. (1987) *Culture, Identity and Politics*, CUP.

Джеймсън 1991: Jameson, F. (1991) *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London and New York: Verso.

Еймис 1986: Amis, M. (1986) *Money*, Harmondsworth: Penguin Books.

Макьюн 1988: McEwan, I. (1988) *The Child in Time*, London: Picador, Pan Books Ltd.

Пънтър 1998: Punter, D. (1998) *Gothic Pathologies: The Text, The Body and The Law*, Houndmills: Macmillan Press Ltd.

Смит 1996: Smith, A. L. (1996) Postmodernism / Gothicism, in Victor Sage and Allan Lloyd Smith, eds., *Modern Gothic*, Manchester University Press, pp. 1–19.

Тестър 1993: Tester, K. (1993) *The Life and Times of Post-modernity*, London and New York: Routledge.

Улфрис 1998: Wolfreys, J. (1998) *Deconstruction. Derrida*, New York: St. Martin's Press.

Фиджис 1989: Figs, E. (1989) *Ghosts*, London: Flamingo.