

GRAHAM SWIFT  
(1949-)

Stef CRAPS

In de werkelijkheid die Graham Swift ons presenteert in zijn romans en verhalen, is het niet goed toeven. Zij is een steen waaraan de personages zich stoten, een onbeheersbare realiteit die zij niet kunnen verdragen. Zij is onherbergzaam, niet assumeerbaar of verwerkbaar. Om ze leefbaar en hanteerbaar te maken, trachten Swifts figuren ze te omzwachtelen, toe te dekken, met een weefsel van verhalen. Het liefst van al zouden ze vergeten dat er achter die door de taal gekende werkelijkheid nog een werkelijkheid *an sich* ligt, die in haar sublieme, onherleidbare vreemdheid ontsnapt aan elke poging tot domesticatie en appropriatie. De miskennis van deze traumatische realiteit, die meedogenloos al hun zekerheden, overtuigingen en verwachtingen teniet doet, blijkt echter steevast desastreuze gevolgen te hebben. De uitdaging waarvoor de personages zich geplaatst zien, is om een relatie met de werkelijkheid tot stand te brengen die bescherming biedt tegen de brute, destructieve kracht van het trauma zonder ze evenwel te willen neutraliseren of elimineren.

Swifts protagonisten, die in de meeste gevallen ook als verteller optreden, zijn doorgaans kleine, onheroïsche, kwetsbare oude mannen, werkzaam als (amateur-)historicus, archivaris, fotojournalist of detective, die door een crisissituatie in hun persoonlijke leven worden gedwongen de confrontatie met een traumatisch individueel en collectief verleden aan te gaan. Typische ingrediënten van dat verleden zijn oorlog, terrorisme, abortus, moord, zelfmoord, dood, waanzin, incest en verkrachting. De hoofdfiguren voelen de fundamenten allengs onder zich wegglijden waarop zij, en de gemeenschap waartoe ze behoren, hun bestaan hebben gebouwd, en met behulp waarvan ze het trauma hebben trachten te bezweren. Wat zij aanzagen voor vaste grond, blijkt slechts moerasland – *waterland*. De vraag die hen

bezighoudt, is hoe het nu verder moet: valt er te leven met de afwezigheid van fundamentele betekenismodellen en verklaringsgronden?

De moeizame omgang met de ervaring van verlies, hetzij van een reëel hetzij van een symbolisch goed, vormt een constante in Swifts oeuvre. De auteur is gefascineerd door personages die tussen twee werelden zweven, in het niemandsland tussen een teloorgegangene en gediscredeerde traditionele wereld en een nieuwe, onzekere maar hopelijk betere toekomst, waarvan de contouren evenwel nog niet duidelijk zijn (en dat voor sommige personages ook nooit worden). De problematiek van rouw en melancholie, die Swift behandelt met betrekking tot het leven van een of hooguit enkele individuen, kan steeds worden gerelateerd aan de ruimere culturele conditie van een natie of zelfs een tijdperk. Het belang van zijn werk ligt precies in de originele wijze waarop het de problematische verwezenlijking van het project van de moderniteit verbindt met onwil of onvermogen om in het reine te komen met geleden verliezen. Swift analyseert de excessen van het verleden veelal als symptomen van een nefast melancholisch streven naar een illusoir ideaal van heelheid en verlossing. Hij insisteert op de noodzaak om die fatale fixatie te doorbreken en gezonde vormen van rouw te ontwikkelen gebaseerd op erkenning eerder dan ontkenning van een traumatisch verlies. Slechts op die manier kan een waarlijk nieuwe toekomst ontstaan, een authentieke (post)moderniteit waarin openheid en respect voor alteriteit geen loze woorden meer zijn.

Dit ambitieuze programma brengt de auteur ten uitvoer in een oeuvre dat inmiddels meer dan twee decennia bestrijkt. Swift behoort tot een generatie van getalenteerde romanschrijvers die op de voorgrond trad omtrent het begin van de jaren tachtig. Zijn naam wordt vaak in een adem genoemd met die van schrijvers als Peter Ackroyd, Martin Amis, Julian Barnes, Kazuo Ishiguro en Salman Rushdie: samen met nog enkele anderen zouden zij een 'nieuwe golf' vertegenwoordigen in de Britse letteren. Hun gezamenlijke literaire productie, die dikwijls als postmodern wordt bestempeld, wordt gekenmerkt door zelfbewustzijn, raffinement, eclecticisme en een kritische ingesteldheid tegenover allerhande traditionele categorieën. Hun romans ondermijnen literaire conventies, maken veelvuldig gebruik van intertekstualiteit en mengen zich in het contemporaine literair-theoretische debat. Allen problematiseren zij in meerdere of mindere

mate de relatie tussen representatie en werkelijkheid. De gebruikelijke epistemologische benadering van deze kwestie wordt in Swifts oeuvre evenwel omgebogen naar een eerder ethische vraagstelling. De vraag naar de mogelijkheidsvoorwaarden van kennis lijkt er ondergeschikt te zijn aan de vraag hoe een traumatische werkelijkheid verwerkt kan worden. Belangrijker dan het waarheidsgehalte van de historische representatie is het performatieve, therapeutische en ethisch-politieke effect dat zij sorteert of zou kunnen sorteren.

Ondanks een duidelijke tendens tot zelfreflexiviteit, blijft het Britse postmodernisme dat Swift en zijn generatiegenoten geacht worden te belichamen, stevig verankerd in de historische werkelijkheid. Dat is bij uitstek het geval in het oeuvre van Swift, dat ontegensprekelijk getuigt van een laat-twintigste-eeuwse sensibiliteit, maar tegelijk weigert om de traditionele preoccupaties van de Engelse roman zonder slag of stoot op te geven. Zijn romans en verhalen dienen zich aan als subtiele psychologische portretten, waarin veel aandacht gaat naar de tekening van de personages en naar de evocatie van de omgeving. Die gehechtheid aan de notie van referentialiteit verklaart wellicht waarom de auteur soms wordt gerecupereerd als een goede ouderwetse realist, die klassieke humanistische waarden propageert en zich verre houdt van de bloedeloze vormexperimenten en de futiele Spielesreien waaraan de postmoderneren zich zouden overgeven. Die vermeende ouderwetsheid wordt hem echter ook wel eens ten euvel geduid: enkele critici verwijten Swift een nostalgische of zelfs ronduit reactionaire ingesteldheid, die vooral zou moeten blijken uit het feit dat hij in *Last Orders* (1996), een geïnspireerde herschrijving van William Faulkners *As I Lay Dying*, een traditionele Londense gemeenschap portretteert die weinig of geen uitstaans heeft met de multiculturele realiteit van de hedendaagse grootstad.

Deze nogal gratuite kritiek werd geuit naar aanleiding van de toekenning van de prestigieuze Booker Prize aan *Last Orders* in 1996. Hoewel hij inmiddels zeven romans en ongeveer dubbel zoveel verhalen op zijn actief heeft, is Swift vooral bekend als de auteur van die succesroman én van één andere bestseller: het magistrale *Waterland* (1983), dat algemeen wordt aanzien als een van de hoogtepunten uit de naoorlogse Engelse literatuur. Beide romans zijn ook verfilmd: *Waterland* in 1992 door Stephen Gyllenhaal, die Jeremy Irons en Ethan Hawke wist te strikken; *Last Orders* in 2001 door Fred Schepisi,

die zich liet omringen door het kruim van het Britse acteursgild (onder anderen Michael Caine, Bob Hoskins en David Hemmings). Behalve in de erkenning die hij krijgt van de literaire kritiek, die hem beschouwt als een van de belangrijkste hedendaagse Engelse auteurs, mag Swift zich ook verheugen in de belangstelling van een ruim lezerspubliek: zijn werk is vertaald in meer dan twintig talen, waaronder het Nederlands. In wat volgt, zal ik een beknopt overzicht bieden van Swifts carrière, waarbij ik iets uitvoeriger zal ingaan op de twee genoemde werken en op de wat onderschatte roman *Ever After* (1992), een persoonlijke favoriet.

#### WATERLAND, OF DE WERKELIJKHEID ALS TRAUMA

Swifts literaire ster begon te rijzen in 1983, het jaar waarin *Waterland* uitkwam en waarin hij in een profetische, legendarisch geworden aflevering van het tijdschrift *Granta* werd uitgeroepen tot een van de twintig beste jonge Britse auteurs. Op dat moment had hij al twee romans en een verhalenbundel gepubliceerd. In zijn veelbelovende debuutroman, *The Sweet Shop Owner* (1980), evocert Swift de laatste dag uit het leven van een vereenzaamde winkelier wiens vrouw is overleden en die vervreemd is van zijn dochter. Het is een somber verhaal over de noodlottige gevolgen van onverwerkte trauma's uit het verleden, dat eindigt met de zelfmoord van de protagonist. Hoewel *The Sweet Shop Owner* op velerlei wijzen de toon zet voor Swifts latere werk, is het zijn enige roman die gebruik maakt van een derde-persoonsverteller. *Shuttlecock* (1981), zijn tweede roman, is een psychologische thriller waarin de hoofdpersoon, die als ambtenaar in een Londens politiearchief verbanden probeert te leggen tussen verschillende dossiers, de waarheid tracht te achterhalen omtrent zijn vaders wederwaardigheden als Brits spion in het door de Nazi's bezette Frankrijk. De voornaamste thema's die erin behandeld worden, zijn macht, kennis, wreedheid en obsessie. In 1982 verscheen *Learning to Swim and Other Stories*, een bundel van elf verhalen, het merendeel daterend uit het prille begin van Swifts schrijverscarrière. Het zijn voornamelijk "slices of life", verhalen met een vrij minimale plot die erin slagen een personage ten voeten uit te tekenen of de essentie van een complexe situatie te vatten door in te zoomen op een paar pregnante

momenten. De bundel als geheel heeft een uitgesproken experimentele *feel*, en veel van de motieven en technieken die in de individuele verhalen aan bod komen, zien we op een meer geïntegreerde manier terugkeren in Swifts romans.

Het succes van *Waterland*, zijn volgende boek, stelde hem ertoe in staat voltijds schrijver te worden. Tot dan toe had hij de eindjes aan elkaar geknoopt als leraar Engels (in Londen en gedurende een jaar in Griekenland), en tijdelijk ook als veiligheidsagent en als verpleeghulp in een instelling voor mentaal gehandicapten. Die ervaringen hebben duidelijke sporen nagelaten in zijn werk, bijvoorbeeld de vele zwakzinnigen(gestichten), de onderwijssituatie in *Waterland* en de deels Griekse setting van *Out of this World* (1988). Tot verbazing van veel lezers, die hem spontaan associëren met de Fens, het ingepolderde veengebied ten noorden van Cambridge dat hij zo indringend beschrijft in *Waterland*, is Swift in feite afkomstig uit Londen, waar hij nu nog altijd woont en waar veel van zijn romans zich ook afspeelen. De Fens leerde hij kennen tijdens zijn studies Engelse literatuur in Cambridge – een locatie die we op haar beurt terugvinden in *Ever After*.

Het verhaal dat Swift in de Fens situeert, draait rond een aantal traumatische gebeurtenissen uit de jeugd van Tom Crick, een geschiedenisleraar die een persoonlijke en professionele crisis doormaakt. Zijn echtgenote is gearresteerd door de politie en naar een psychiatrische inrichting overgebracht wegens de kidnapping van een baby, een gebeurtenis met diepe wortels in de familiegeschiedenis. Daarbovenop wordt hijzelf gedwongen met pensioen te gaan, en dreigt het vak geschiedenis op zijn school geschrapt te worden tengevolge van een rationaliseringsoperatie. Crick laat het officiële leerplan links liggen en begint verhalen te vertellen tijdens zijn lessen, onder meer over zijn voorouders, die betrokken waren bij de drooglegging van de Fens, en over zijn jeugd, die werd overschaduwd door de gewelddadige dood van een speelkameraad, de abortus van zijn toenmalige vriendin en latere echtgenote, en de zelfmoord van zijn achterlijke broer.

Bovenal echter bezint hij zich over het statuut van de geschiedenis. Bijna talloos zijn de analyses van de roman waarin wordt gewezen op de manier waarop de tekst het klassieke onderscheid tussen geschiedenis en verhaal, waarheid en fictie, op de helling zet. Het metaforische potentieel van het hybride landschap uit de titel, dat de

overschrijding van categorieën als het ware incarneert, wordt ten volle aangewend om deze en andere vastgeroeste opposities te deconstrueren. De tekst ondergraaft de waarheidsclaims van de traditionele geschiedschrijving door haar te herleiden tot een conglomeraat van fictionele verhalen, die geen andere functie hebben dan verhaaltjes voor het slapengaan: ze zijn bedoeld om onze angst voor het donker te sussen. *Waterland* insisteert op de nood die mensen hebben aan verhalen om de werkelijkheid, die wordt afgeschilderd als fundamenteel ondraaglijk, aan te kunnen. De verteller huldigt een theorie volgens welke de werkelijkheid in essentie uit een serie catastrofale gebeurtenissen bestaat. Ze zou een aaneenschakeling zijn van traumatische confrontaties met het “Hier en Nu”, dat wordt voorgesteld als een mes dat het dunne weefsel van de geschiedenis openrijt (*Waterland*, p. 36). Het Hier en Nu komt steeds onaangekondigd en is altijd anders dan de voorstelling die we ons ervan maken. “Gehuld in terreur” voert het “verrassingsaanvallen” uit die ons leven grondig door elkaar schudden (pp. 51, 61). Behalve met het Hier en Nu associeert Crick het reële ook met de verwante notie van het niets, dat wordt belichaamd door het desolate veenlandschap: “De realiteit staat gelijk aan de afwezigheid van voorvallen, aan leegte, vlakheid. De realiteit is dat er niets gebeurt” (p. 40). Het vertellen van verhalen – die orde scheppen en betekenis stichten – wordt gepresenteerd als een noodzakelijke vorm van verweer tegen de onleefbare chaos en de radicale afwezigheid van zin en betekenis die de essentie van de werkelijkheid uitmaken. Crick definieert de mens zelfs als “het dier dat verhalen vertelt”:

Waar hij ook gaat, hij wil geen chaotisch kielzog achterlaten, geen lege ruimte, maar de geruststellende markeringsboeien en spoortekens van verhalen. Hij moet verhalen blijven vertellen. Hij moet voortdurend nieuwe verzinnen. Zolang er een verhaal is, is het goed. (pp. 62-63)

En toch is *Waterland* geen onversneden lofzang op de werkelijkheidsverhullende en levengevende kracht van verhalen. Hoewel dat aspect inderdaad sterk wordt benadrukt, vestigt de tekst anderzijds de aandacht van de lezer telkenmale op de rampzalige gevolgen van een naïef geloof in de verlossende werking van verhalen. De verteller poneert een cyclische geschiedenisopvatting die suggereert dat verhalen ons nooit definitief kunnen beschermen tegen de dodelijke absurditeit van

het reële. Elke vooruitgang die wordt geboekt in de loop van de geschiedenis brengt volgens hem weer nieuwe verschrikkingen met zich mee. De mens lijkt wel gedoemd tot een periodieke terugval in de afgrond van het niets. De verhalen waarmee wij ons leven zin en richting trachten te geven, leiden paradoxaal genoeg slechts tot een hernieuwde confrontatie met de terreur en de zinloosheid van het reële. “Waarom vereist de geschiedenis van tijd tot tijd een bloedbad, een holocaust, een armageddon?” (p. 141), vraagt Crick zich af. De kern van het probleem lijkt te zijn dat het narratieve streven naar vastomlijnde betekenis en finale zekerheid de kwalijke neiging vertoont om al datgene te elimineren wat niet conform is met het gezochte antwoord. De algemeen menselijke zucht naar betekenis verwordt al gauw tot een minder onschuldig verlangen naar een monopolie op de definitie van de wereld dat geen enkele vorm van kritiek of tegenstand duldt. Wie er aanspraak op maakt het enige juiste verhaal te kennen, gaat makkelijk over tot uitsluitingen en zuiveringsacties, die in het uiterste geval soms apocalyptische proporties kunnen aannemen.

De tendens tot totalisering van narratieve constructies en het eruit resulterende bloedvergieten kunnen we tegengaan, zo stelt de verteller, door onze aangeboren nieuwsgierigheid te cultiveren. Nieuwsgierigheid is immers hetgeen ons ertoe aanzet om nooit vrede te nemen met het status quo maar telkens weer op zoek te gaan naar nieuwe en betere antwoorden. Deze subversieve eigenschap wordt volgens Crick miskend door alle ideologieën die zich de pretentie aanmeten de wereld definitief en exhaustief te kunnen verklaren. Op die manier delven zij in feite hun eigen graf:

Heb je er ooit bij stilgestaan dat de reden waarom zoveel historische bewegingen, en niet alleen revolutionaire, mislukken, in de kern mislukken, is dat ze verzuimen rekening te houden met de complexe, onvoorspelbare vormen van onze nieuwsgierigheid? Die niet per se vooruit wil, die altijd wil zeggen: Hé, dat is interessant, laten we even stoppen, laten we een kijkje nemen, laten we nog even teruggaan – laten we een andere richting in slaan? Waarom die haast? Waarom dat geren? Laten we *onderzoeken*. (p. 194)

Om bloederige excessen te voorkomen, zou de geschiedenis de vrije loop moeten laten aan de gave van de nieuwsgierigheid, die wars van gevestigde waarheden tracht door te dringen tot de traumatische kern van de werkelijkheid. Een context waarin nieuwsgierigheid kan

gedijen, is volgens Crick een basisvoorwaarde voor beschaving, een fragiel maar onontbeerlijk goed dat nooit definitief is verworven maar blijvend moet worden bevochten. Om de fatale herhalingsdwang van de geschiedenis te doorbreken, is het dus van het grootste belang dat we ons voortdurend kritisch bezinnen over de dreigende verstarring van de verhalen waarmee wij de werkelijkheid leefbaar trachten te maken.

*EVER AFTER, OF DE VAL VAN DE MELANCHOLIE*

Veel van de bekommernissen die in *Waterland* naar voren worden gebracht, resoneren ook in de rest van Swifts oeuvre, dat in 1988 werd uitgebreid met de roman *Out of this World*. Zoals enigszins te verwachten was na het fenomenale succes dat *Waterland* te beurt was gevallen, werd *Out of this World* door de band genomen minder enthousiast ontvangen dan zijn illustere voorganger. In deze roman, die afwisselend wordt verteld door een gewezen fotojournalist en diens vervreemde dochter, passeren zowat alle belangrijke gebeurtenissen van de twintigste eeuw de revue, waaronder de twee wereldoorlogen, de processen van Nuremberg, de oorlog in Vietnam, de maanlanding en het Falklandconflict. De tekst brengt niet alleen verslag uit van een – wat clichématige – dubbele poging tot verwerking van een traumatisch verleden, maar mediteert ook uitgebreid over de ethiek van de fotografie en over de relatie tussen werkelijkheid en representatie, woord en beeld, tonen en vertellen.

In 1992 liet Swift opnieuw van zich horen met de knappe roman *Ever After*, over een literatuurprof, Bill Unwin, die op korte tijd drie naasten heeft verloren en herstellende is van een mislukte zelfmoordpoging. Anderhalf jaar voor het begin van het verhaal beroofde Unwins terminaal zieke vrouw Ruth zich van het leven. Zij was een gevierde actrice, wier carrière Unwin als manager had begeleid. Enige tijd later stierf Unwins flamboyante moeder, en haar overlijden werd gevolgd door dat van “Uncle Sam”, zijn karikaturaal geportretteerde Amerikaanse stiefvader. Na de onopgehelderde zelfmoord van zijn vader, die een abrupt einde stelde aan Unwins paradijselijke kindertijd in het pas bevrijde Parijs, was zijn moeder namelijk hertrouwd met haar toenmalige minnaar. Die stiefvader, die fortuin heeft gemaakt als

plasticfabrikant, heeft kort na Ruths dood de leerstoel bekostigd die Unwin als eerste bekleedt, ondanks zijn schamele academische palmares. Unwin gebruikt zijn professoraat voornamelijk om onderzoek te verrichten naar ene Matthew Pearce, een Victoriaanse voorouder wiens dagboek hij heeft ontdekt in de nalatenschap van zijn moeder. Deze landmeter en amateur-bioloog, die de geloofscrisis van de negentiende eeuw aan den lijve heeft meegemaakt, oefent een bijzondere fascinatie uit op zijn verre nazaat, die zelf ook alle houvast kwijt is.

Het wordt de lezer al snel duidelijk dat Unwins ontredde veel zonet alles te maken heeft met zijn levenslange radicale weigering om geleden verliezen onder ogen te zien. In psychopathologische termen gesteld, lijdt Unwin aan melancholie, een aandoening die volgens Freud dient onderscheiden te worden van het echte rouwen. Waar het rouwproces toewerkt naar de uiteindelijke aanvaarding van een verlies, impliceert melancholie een feitelijke ontkenning ervan. De melancholicus zoekt zijn toevlucht in narcistische fantasieën over volkomenheid en integriteit die het verlies trachten toe te dekken en daardoor een zware hypotheek leggen op de mogelijkheid van persoonlijke vernieuwing. Dat is precies de toestand waarin Unwin zich bevindt: de zelfmoord van zijn vader, die hem als kind overviel, heeft hij nooit kunnen verwerken, met als gevolg dat hij zich zijn hele leven lang op allerlei verlossingsideologieën heeft gestort die hem hebben toegelaten de dimensie van verlies en afwezigheid, die inherent is aan het leven, te negeren. Uiteindelijk wordt Unwin echter gedwongen het failliet van elk van die ideologieën in te zien, met zijn eigen zelfmoordpoging tot gevolg.

De eerste ideologie die Unwin tot de zijne maakt, en die hij krampachtig blijft verdedigen, is die van de Literatuur, die hij een bijna religieuze status toedicht:

[...] de woorden houden ons in hun greep met hun stabiliteit, hun zwaarte – hun schoonheid. Ze boeien ons en spreken tot ons met hun eloquentie en hun evenwicht, en heel even [...] krijgt het vanzelfsprekende een heldere glans, evenaart het licht de duisternis, en verzoent het leven zich met de dood. (*Ever After*, p. 71)

De aantrekkingskracht van de literatuur schuilt in haar belofte het evenwicht te herstellen dat ruw is verstoord door het plotse overlijden van Unwins vader. Zij wordt er zonder meer toe in staat geacht

de duisternis en de dood te overwinnen waarin zijn jeugdige leven is ondergedompeld. Het literaire werk waar Unwin zich het sterkst door aangesproken voelt, is *Hamlet*, niet toevallig een stuk waarin de verlossingsgedachte prominent aanwezig is. Unwin identificeert zich volledig met de Deense prins, en voert gedurende vele jaren een wat halfslachtige vendetta tegen zijn nietsvermoedende stiefvader. Tot zijn verbijstering blijkt die geruststellende identificatie, die altijd al problematisch was, uiteindelijk compleet onhoudbaar. Een ander meta-verhaal waaraan Unwin zich vastklampt, is dat van de romantische liefde. Hij is er vast van overtuigd dat de ware liefde, die hij meent te beleven in zijn relatie met Ruth, redding brengt: "En ze leefden nog lang en gelukkig." Gaandeweg wordt hij er zich echter van bewust dat die notie slechts een culturele constructie is, een fictief scenario dat geen enkele basis heeft in de realiteit. In een ultieme poging om de paradijselijke staat van ongerepte heelheid te herwinnen, wendt Unwin zich tot de geschiedenis. Hij koestert de hoop het verleden als fundering voor een stabiele persoonlijke identiteit te kunnen gebruiken door zijn negentiende-eeuwse voorouder al schrijvende tot leven te wekken. Ook dit streven blijkt echter tot mislukken gedoemd: hoewel hij de hele trukendoos van de realistische roman opentrekt, slaagt Unwin er maar niet in Matthew op een bevredigende wijze aanwezig te stellen in de tekst. Het besef dringt zich aan hem op dat zijn representatie maar een artificiële constructie is die de verleden werkelijkheid onmogelijk exact kan reproduceren, met als gevolg dat dat verleden dus niet als bron van betekenis kan fungeren voor het heden.

De tekst suggereert dat Unwin het over een andere boeg tracht te gooien na zijn mislukte zelfmoordpoging, die de finale onleefbaarheid van zijn narcistische dromen lijkt te symboliseren. Tijdens zijn herstel gaat hij aarzelend op zoek naar een nieuwe *modus vivendi*, een vorm van authentieke rouw die breekt met de sinistere solipsistische fantasieën waarin hij zich placht te vermeien, en een ethische, niet-totaliserende relatie met de wereld nastreeft. Die voorzichtig optimistische noot, die zo goed als afwezig was in Swifts vroegste werk, klinkt nog veel luider door in zijn meest recente romans, *Last Orders* en *The Light of Day* (2003), waarin de personages een tweede kans wordt aangeboden nadat zij een tragisch verleden te boven zijn gekomen.

*LAST ORDERS*, OF HET EINDE VAN DE TUNNEL

Behalve naar de gewijde woorden waarmee een pub-houder zijn cliënteel attent maakt op het naderende sluitingsuur, verwijst de titel van *Last Orders* ook naar de laatste wens van de aan maagkanker overleden slager Jack Dodds, namelijk dat zijn as verstrooid zou worden in de zee bij Margate (een armtierig plaatsje aan de Kentse kust). Zijn vrienden – Ray, een gepensioneerd verzekeringsagent, Vic, begrafenisondernemer, Lenny, kruidenier, en Vince, handelaar in tweedehandsauto's en Jacks geadopteerde zoon – besluiten de taak op zich te nemen. De roman, die het verslag is van hun meanderende autotocht van hun stamkroeg in de Londense arbeiderswijk Bermondsey naar de pier van Margate, beslaat een tijdsspanne van nauwelijks één dag. Aan de hand van de herinneringen van de diverse personages, wier leven innig verweven was met dat van de overledene, wordt echter een periode van ruim vijftig jaar in beeld gebracht.

Een typisch stijlkenmerk van Swift, dat zich bij uitstek in *Last Orders* laat opmerken, is de aposiopese. Het boek staat bol van onafgemaakte zinnen, die de lezer geacht wordt in gedachten zelf aan te vullen. Een groot deel van die zinnen gaat over de dood, een gespreksthema waar de personages van deze funeraire roman uiteraard moeilijk omheen kunnen, maar waar ze zich niettemin allesbehalve comfortabel bij voelen: "Een paar dagen voor hij-"; "Zou die volgens jou komen, als jij op- Ik bedoel, denk je dat die op zou komen dagen?"; "Daar gaan mensen heen als" (*Last Orders*, pp. 13, 47, 124). Deze weigering om de dood uit te spreken, die lijkt ingegeven te zijn door de ijdele hoop het lot op die manier te kunnen bezweren, stelt haar paradoxaal genoeg op heel directe wijze aanwezig in de tekst. Een zin die plots afbreekt, imiteert immers perfect de impact van de dood, die de levenslijn brutaal afsnijdt. In Swifts werk wordt een traumatische ervaring overigens wel vaker voorgesteld als een onaangekondigde vrije val in het niets of als een bodemloos gat dat wordt geslagen in de normaliteit: "Hij voelt iets opengaan van binnen, waardoor hij wijder en leger is dan hij zich ooit had voorgesteld, en hij voelt hoe hij in zichzelf omlaag valt" (*Ever After*, p. 101); "Er gebeurt iets met de normaliteit. Daar wordt een gat in geblazen. Een gat dat geen bodem heeft" (*Out of this World*, p. 109). Het stokkende spreken, het gat dat

valt in de tekst, fungeert dus als mimetische reproductie van een traumatisch gebeuren.

De aposiopese confronteert de lezer of toehoorder echter niet alleen met een onvoorziën semantisch gemis, maar daagt hem of haar ook uit om de afgebroken zin voort te zetten. Zo functioneert ook de dood van Jack in *Last Orders*: enerzijds is zij een abrupt, betekenisloos einde dat het gewone reilen en zeilen van de lokale gemeenschap doorkruist, anderzijds roept zij de nabestaanden via Jacks laatste wilsbeschikking op om de draad van het leven, die zij in zekere zin ook zelf kwijt zijn, weer op te nemen. Uit de monologen van de personages, die elk beurtelings een deel van het verhaal vertellen, kunnen we opmaken dat er heel wat is misgelopen in hun leven, en dat veel familie- en vriendschapsrelaties grondig zijn verziekt door rancune, jaloezie, bedrog en verraad. Die onderhuidse spanningen komen allemaal aan de oppervlakte tijdens de rit naar Margate, die een ware catharsis lijkt te bewerkstelligen. In de loop van het verhaal verwerven alle personages, ook Jacks opvallend afwezige echtgenote, inzicht in de fouten die ze hebben gemaakt in het verleden en nemen ze zich voor om de conflicten op te lossen die hun leven hebben vergald: "Volgens mij heeft hij spijt, dat is het. Volgens mij probeert hij wat goed te maken. Dat hebben we allemaal wel als je over de jaren terugkijkt" (*Last Orders*, p. 203). Het is alsof ze een collectief rouwproces doormaken dat hen toelaat de inertie en stilstand van het verleden te overwinnen, de verbroken banden te herstellen en nieuwe mensen te worden: "Het lijkt wel of we niet dezelfde mensen zijn die vanochtend uit Bermondsey weg zijn gegaan, vier man met een bijzondere bestelling. Het lijkt wel of we ergens onderweg zomaar reizigers zijn geworden" (pp. 193-94).

De kans op persoonlijke vernieuwing, iets waar zowat al Swifts getourmenteerde personages naar snakken, werd nooit eerder zo positief ingeschat als in *Last Orders*. *The Light of Day*, Swifts jongste roman, die op vele punten terugverwijst naar zijn debuut, bouwt voort op het optimisme van zijn directe voorganger. Ook al heeft de roman zeker zijn donkere kanten en ook al is hij eerder ingetogen en elegisch van toon, toch overheerst duidelijk het positieve. Nadat hij is ontslagen uit het Londense politiekorps en zijn vrouw hem heeft verlaten, krijgt de hoofdpersoon een tweede kans. Zijn vervreemde dochter keert terug en helpt hem er weer bovenop. Hij begint een succesvolle praktijk als privé-detective, en beleeft zelfs een nieuwe liefdesrelatie,

met een voormalige cliënte die een gevangenisstraf uitzit wegens moord op haar overspelige echtgenoot. Waar *The Sweet Shop Owner* nog eindigde in volstrekte duisternis, troosteloze verlatenheid en zelfmoord, loopt *The Light of Day* uit op een hoopgevende droom waarin de verteller zijn geliefde het volle daglicht ziet tegemoet treden vanuit de duisternis van de gevangenis.

Van het duister naar het licht: zulks is het traject dat Swifts werk lijkt te volgen. Niet alleen de globale evolutie van zijn droefgeestige debuut tot zijn meer optimistische recente romans laat zich in dergelijke termen vatten, maar ook de dynamiek die zich ontwikkelt in elke afzonderlijke tekst. Keer op keer voert de auteur personages ten tonele die verlamd zijn door de confrontatie met een traumatische werkelijkheid of die opgesloten zitten in de al even wrede gevangenis van ontkenning en verdrukking. De verlossing waar zij met zijn allen verwijfeld naar op zoek zijn, veronderstelt een kritisch, diepgaand engagement met de trauma's die hun leven hebben gedetermineerd. In dat rouwproces ligt de kans op authentieke persoonlijke en maatschappelijke vernieuwing besloten. De bijzondere relevantie van Swifts indringende rouwverhalen voor een tijd die dermate is bepaald door historische catastrofes als de onze, behoeft wellicht geen verder betoog.

## BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

*Primaire literatuur*

- The Sweet Shop Owner*, London: Allen Lane, 1980.  
*Shuttlecock*, London: Allen Lane, 1981. (*Vederbal: Een psychologische thriller*, vert. Rien Verhoef, Amsterdam: De Bezige Bij, 1985.)  
*Learning to Swim and Other Stories*, Londen: London Magazine Editions, 1982.  
*Waterland*, London: Heinemann, 1983. (*Waterland*, vert. Rien Verhoef, Amsterdam: De Bezige Bij, 1984.)  
 & David Profumo (red.), *The Magic Wheel: An Anthology of Fishing in Literature*, London: Picador/Heinemann, 1985.  
*Out of this World*, London: Viking, 1988. (*De wereld uit*, vert. Rien Verhoef, Amsterdam: De Bezige Bij, 1988.)  
*Ever After*, London: Picador, 1992. (*Lang en gelukkig*, vert. Gerrit de Blaauw, Amsterdam: De Bezige Bij, 1992.)  
*Last Orders*, London: Picador, 1996. (*Laatste ronde*, vert. Rien Verhoef, Amsterdam: De Bezige Bij, 1997.)  
*The Light of Day*, London: Hamish Hamilton, 2003. (*Het volle daglicht*, vert. Else Hoog, Amsterdam: De Bezige Bij, 2002.)

*Secundaire literatuur*

- BÉNYEI, Tamás. "The Novels of Graham Swift: Family Photos", in: Richard J. Lane, Rod Mengham en Philip Tew (red.), *Contemporary British Fiction*, Cambridge: Polity Press, 2003, pp. 40-55.  
 BERNARD, Catherine. *Graham Swift: La parole chronique*, Univers anglo-américain, Nancy: Presses universitaires de Nancy, 1991.  
 COOPER, Pamela. *Graham Swift's Last Orders: A Reader's Guide*, New York: Continuum, 2002.  
 DECOSTE, Damon Marcel. "Question and Apocalypse: The Endlessness of *Historia* in Graham Swift's *Waterland*", *Contemporary Literature* 43,2 (2002), pp. 377-99.  
 MECKLENBURG, Susanne. *Martin Amis und Graham Swift: Erfolg durch bodenlosen Moralismus im zeitgenössischen britischen Roman*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2000.  
 MOREL, Michel (red.). *Graham Swift ou le temps du récit*, Paris: Ed. Messene, 1996.  
 POOLE, Adrian. "Graham Swift and the Mourning After", in: Rod Mengham (red.), *An Introduction to Contemporary Fiction: International Writing in English since 1970*, Cambridge: Polity Press, 1999, pp. 150-67.

- WHEELER, Wendy. "Melancholic Modernity and Contemporary Grief: The Novels of Graham Swift", in: Roger Luckhurst en Peter Marks (red.), *Literature and the Contemporary: Fictions and Theories of the Present*, Harlow: Pearson, 1999, pp. 63-79.