

ДРАГАНА В. ТОДОРЕСКОВ

ФЕНОМЕН ПРЕКАСНОГ СПОЗНАЊА
У РОМАНИМА КАЗУА ИШИГУРА
„ОСТАЦИ ДАНА”, „БЕЗ УТЕХЕ” И „НЕ ДАЈ МИ
НИКАДА ДА ОДЕМ”

Казуо Ишигуро, британски писац и добитник награде *The Booker Prize* за 1989. годину, рођен је у Нагасакију у Јапану 8. новембра 1954. године, само девет година након што је на овај град бачена атомска бомба. Са породицом се доселио у Велику Британију 1960, школовао се на Универзитету у Кенту. Објавио је шест романа: *Бледи обриси брда* (1982); *Сликар непролазног светиња* (1986); *Остаци дана* (1989); *Без утехе* (1995); *Кад смо били сирочад* (2000) и *Не дај ми никада да одем* (2005). Ишигуров невелики прозни опус сведочи да га можемо сврстати у ред оних писаца које шпански аутор Енрике Вила-Матас¹ назива *барџилбијевцима*, писцима који споро, чак тешко пишу и ретко објављују. Међутим, признања која је добио за свој књижевни рад – поред већ поменуте Букерове награде, као и чињенице да је неколико пута био у најужем избору за исту награду, Ишигуро је носиоца Ордена Британског царства за служење књижевности, те именован у Ред витезова уметности и књижевности у Француској – говоре да овај писац, превођен на четрдесетак светских језика, ужива међународну репутацију.

Када сам, брижљиво бирајући добитнике Букерове награде и дела којима ће се бавити темат посвећен истима, те сараднике који ће о истима писати, за себе наменила Ишигуро, било је

¹ Видети: Енрике Вила-Матас, *Барџилби и комјанија*, „Архипелаг”, Београд 2003.

то првенствено јер сам у његовим романима препознала несвакидашњу умешност у преплитању фиктивног и стварног, онај степен субјективног виђења историјских чињеница који га чини репрезентативним представником постмодернизма али истовремено ставља далеко од било какве историјске квалификације и оставља читаоце (били они компетентни за тумачење књижевног дела или не) у дилеми како прићи његовим имагинарним световима у којима се и сама реалност, често доживљена управо као *бледи обриси сећања*² или тек кошмарни сан без краја, опирају књижевној анализи и теоријској опсервацији. Опет, свака његова реченица, свако поглавље, уклапају се у целину звану роман са позамашном дозом реске и самоуверене, готово циничне прецизности, па остајемо збиља запитани нисмо ли заиста, читајући га, дотакли оне врхове пролазног света које управо уметност може да овековечи. Бивајући вршним сликар-портретистом, композитором и режисером својих романа, Ишигуро (п)остаје творац света жеља и могућности, нереализованих чежњи, дубоких кајања и преиспитивања на личном и универзалном фону. Његов неуобичајени третман истинитог и стварног, те цитати рабљени једнако из доба која су прошла (*Сликар пролазног света, Остаци дана, Кад смо били сирочад*) као и из оних која ће можда наступити (*Не дај ми никада да одем*), судар историјских догађаја и „реалних” хронотопа с једне и измаштаних предела с друге стране, постављених напореда и у сталном односу преиспитивања, али не и колизије, стварају специфичне симулакруме који се опирају историјској асертивности једнако колико и жанру фантастике. Та међашка позиција аутора који радо бира сумрак, крај дана или освет зоре да би у њих ситуирао догађаје од пресудне важности за животе јунака, који референцијалну илузију гради тамо где се стварност показује излишном, недовољно или пак исувише провокативном да би се даље на њу реферирало, јесте оно што Ишигура чини представником једне нове егзистенцијалистичке књижевности, која, дубоко свесна апсурда савременог света, не оставља наду нити утеху, али која исти тај свет слика кроз призму и глас појединца, свакидашње а опет одабране јединке, чији је живот у исти апсурд дубоко урођен.

Говорећи о фикционалном појму истине, Кете Хамбургер бележи да „стварност или реалност не треба схватити као спознајнотеоријски проблем, него се њима мисли не друго до природна и повијесно-друштвена, те као таква просторновременска

² Видети: Јелена Спасић, *Бледи обриси сећања, ириводеач и ирича у романима Казау Ишигура*, „Каирос”, Сремски Карловци 2007.

стварност људског живота, насупрот онеме што доживљавамо као представљени свијет фикционалних пјесничких дјела”.³ Тако бисмо даље могли да онтолошкој категорији одређеној као *свeтi* онаквим какав *јeстiе*, *свeтi* *пo* *себи*, или најпосле, онакав каквог га доживљавамо, скуп појава из природе и културе, придодамо и термине: *живоi* (као појединачна датост али и као универзална категорија, феномен); *свакидашњица* као позитивно дејство стварности на сваког понаособ, при чему је свакидашњи живот виђен као „целокупност таквих активности које карактеришу репродукције појединаца и сваки пут стварају могућности за друштвену репродукцију”;⁴ затим *истина* као неприкосновено утврђивање стварности или стања ствари, али и вредносну конотацију према којој је „доминантан смисао истине смисао врло високог, усуђујем се рећи највишег вредносног појма, који води људски живот и поставља му мјеру”;⁵ *историја* као скуп догађаја којима се стварност – пре свега друштвена, али и свака на коју књижевност пре свега и реферише – описује оним редоследом којим се поштује начело истинитости и исто поткрепљује доказима; чији је дискурс, дакле, у основи асертиван, који не зна за негацију;⁶ *време и простор*, као реалије стварности, које, иако имају својство да исту аргументују, истовремено су немерљиве, па тиме и несагледиве и могу се само условно користити за утврђивање чињеничног стања: нпр, ако бисмо покушали да опишемо неки догађај, у чију истинитост желимо да убедимо саговорника или слушаоца, одредили бисмо његов хронотоп и тиме обезбедили да га и перципијент прихвати ако не као истинит онда барем као могућан. Релација између стварног и могућног/могућносног, запретееног низом околности, више или мање егзогених, остаје доминантном одликом прозе Казау Ишигура, која доприноси да га ми можемо интерпретирати са аспекта наратолошке анализе, или из угла неког од доминантних идеолошких дискурса, понајпре можда као критику глобализације, британског империјализма или технологизације, али да смо тада свакако остали на рубу спознајнотеоријске приче. Естетска функција – оличена у суспрегнутости реченице приповедача, у мимикријама, метафорама, дигресијама и непоузданостима, прећуткивањима, те лингвистичким маскама,⁷

³ Кете Хамбургер, *Истина и естетска истина*, превео Ранко Сладојевић, „Свјетлост”, Сарајево 1982.

⁴ Ангес Хелер, *Свакодневни живои*, превела Олга Кострешевић, Нолит, Београд 1972.

⁵ Кете Хауббургер, нав. д., 23.

⁶ Видети: Ролан Барт, „Дискурс историје”. *Тхт*, 9/10, 2005, 38–44.

⁷ Термин који Јелена Спасић користи позивајући се на студију Берија

које служе дочаравању „неуравнотежености између његовог језика и понашања”⁸ – остаје оно што остале функције, биле оне нужно идеолошке или не – држи у сигурној равнотежи.

Не дај ми никада да одем... у Корнвол

Средином педесетих година XX века стари батлер Стивенс, користећи слободне дане које је добио од новог власника Дарлингтон хола, господина Фарадеја, Американца, одлази на путовање излазећи по први пут из дома где је годинама служио покојном лорду Дарлингтону, у Корнвол, како би пронашао госпођицу Кентон (сада госпођу Бен), некадашњу домаћицу Дарлингтон хола и приволео је да се врати свом старом занимању. Примећено је да на том путовању Стивенс води дневник,⁹ који уредно ажурира местима кроз која је прошао и данима који су минули. Сматрам да постоје докази који иду у прилог чињеници да је реч пре свега о покушају да се успостави дијалог са читаоцем, кроз непосредне апеле које Стивенс упућује исказима типа *верујем да ћете се сложити са мном* и др., те о једној врсти непосредног приповедања у првом лицу, као и да је код Ишигура аутобиографичност дискурса оно што надасве диктира приповедачки темпо и указује на потребу ослоњавања главног јунака. Дакле, непосредност казивања је и те како важна јер доприноси да се уживимо у лик старог батлера, баш као што ћемо се касније уживети у лик Рајдера, пијанисте, или Кети, клониране девојке. Ова субјективност у излагању свакако је јемац да се потврди теза Злате Лукић о субјективном, у основи постмодернистичком приступу историјском дискурсу,¹⁰ те да се истакне произвољност истог. Наиме, у роману *Осџаџи дана* историјски догађаји из тридесетих година, у време јачања фашизма, као и историјске личности – посетиоци Дарлингтон хола и сарадници лорда Дарлингтона у незваничним политичким програмима чији је циљ враћање економске моћи и пољуљаног међународног угледа Немачкој, пораженој у Првом светском рату – све време су проблематизовани фингираним догађајима и ликовима, који такође преузимају у роману већу или мању друштвену одговорност за оно што се одиграло током Другог светског рата.

Луиса Kazuo Ishiguro, Manchester University Press, Manchester – New York, 2000.

⁸ Ј. Спасић, нав. д., 90–91.

⁹ Злата Лукић, „Постмодернистичко проблематизовање историје у роману *Осџаџи дана* Казуа Ишигура”, *Комуникација и култура online*, IV, 4, 2013.

¹⁰ Исто, 232.

Бивајући у исти мах и сведоком тих бурних политичких превирања – захваљујући свом послодавцу са којим се у неколико случајева идентификује али кога се, као апостол Петар Исуса Христа, како луцидно примећује Јелена Спасић, три пута одриче, свестан његове не мале улоге у афирмацији фашистичке идеологије у Великој Британији, али и несагледивих последица његове марионетске улоге, улоге изманипулисаног политичара-аматера – али и актером једне допола испрличане и исто толико догођене/одгођене љубавне сторије, Стивенс креће на пут ношен сећањима која конкуришу стварним и измаштаним пределима кроз које пролази. Као да је само путовање тек маска за евокацију успомена које навиру, за елаборације о дужности батлера коју Стивенс настоји да претвори у перфекцију, готово у уметност, о одговорности која јавно претпоставља интимном, а човека идентификује са његовим занимањем, да би се као круцијалан тренутак у роману, који би могао, само да то главни јунак одистински жели и може, да се претвори у животну прекретницу, одиграло пресвлачење из униформе са којом је срастао у такорећи цивилно одело које Стивенсу омогућује да напусти затворени простор и отисне се диљем Енглеске. Али, јунаци Казуа Ишигура не би били оно што јесу када би успели да своје трауме, сећања и патње, своје запретене снове и жеље оставе за собом: тако и Стивенс, релативно равнодушан спрема околиша који је, условно речено, само декор, остаје да се бори са аветима своје прошлости коју непрекидно преиспитује и коју механизмима самоодбране истовремено трансформише.

Љубавна сторија чије заметке пратимо захваљујући његовим, пре свега непоузданим сећањима, остаје нереализована чак и при дугоочекиваном сусрету, а однос између њега и госпођице Кентон не еволуира у виши стадијум, што читаоцу кроз цео роман бива наговештавано. Јасно је, емоције постоје, али свет Ишигурових јунака – Стивенса који се поноси што је Британац који уме да своје емоције држи под контролом и да ничим не угрози свој професионализам, сликара Масуђија Она (*Сликарић пролазног светла*) који је као Јапанац такође постигао завидан ниво самоконтроле, Рајдера који је често поразно индиферентан јер је странац у граду у којем се обрео и Кети која је, будући клон, стекла оскудно интернатско васпитање прилагођено продукцији своје врсте – јесте свет једне само до пола осветљене интимае, чија друга половина остаје замрачена, сва у наговештајима, слутњама и нереализованим жељама. Ако су то уопште и биле жеље. Стивенс, чини се, одлази по госпођицу Кентон пре да би потврдио своју супремацију у погледу посла који је, по сопственом мишљењу, обављао

савесније него она, непрекидно доказујући како није дозволио да га у *байлеризму* ометају емоције, како је до краја остао лојалан свом политички искомпромитованом послодавцу и коначно како покушава да се прилагоди новом, американизованом стилу живота у старом дворцу. Будући странац у стварним и измаштаним пределима кроз које пролази, Стивенс, чије лично име не сазнајемо, странац је и у свету властитих емоција и начина њихове реализације, иако му управо позиција дислоцирања омогућава да, додуше, непоуздано и сфуматично, изнад свега *ипрекасно*, ипак донекле сагледа догађаје из бурног политичког живота Дарлингтон хола и из свог личног живота.

Остаци дана у Рајдеровој дислоцијацији

Главни јунак и приповедач романа *Без уиџехе* је такође неко чије лично име и порекло не знамо. Он је Рајдер, дакле, путник-јахач који незнано одакле долази у неименовану провинцију. Сви догађаји који га опхватају, који га сустижу и претичу, личе на кошмар и читалац се непрекидно пита јесте ли или није учинак магичног реализма несумњив када је реч о овом роману, али је неоспорно да је радња добрим делом провоцирана управо из најтамнијег кутка Рајдеревог подсвести. Рајдер се, попут Стивенса, сећа, или боље рећи присећа, али су његова сећања магловита и нејасна, а док слуша одређене гласове и гледа одређене људе, односно више или мање типично проблематичне односе, доживљава *déjà vu* ефекат. Поред тога што је странац, Рајдер је и врстан уметник, пијаниста светског гласа. Даље, он има мисију да помаже људима у невољи и уређује односе и прилике како би град у којем се затиче доживео културни препород. С друге стране, Рајдер је под утицајем властитог осећања одговорности према породици, како примарној, тако и секундарној, које перманентно запоставља, чак на њих и заборавља, те бисмо могли рећи да и он, попут Стивенса, своје јавно *ја* надређује приватном.

У роману *Без уиџехе*, писаним техником кратких резова, у ком се јунак буквално баца из једне сцене у другу и то захваљујући брзом и лако савладавању простора – што несумњиво јесте одлика фантастичне књижевности, баш као што то јесте и извесна линеарна перцепција времена свих осталих протагониста изузев њега, те њихов недостатак луминозног страха пред непознатим што је одлика бајковитости – Ишигуро развија неколико перцептивних хоризоната те читалац, ма којим од њих да крене, неће добити чврсте одговоре да је на сигурном интерпретативном путу, јер таквог пута у ствари и нема, али то никако неће умањити

квалитет који и почива на слојевитости и вишезначности: Ишигуро овде најпре предочава драму људског отуђења, јунака који је, попут Јофеза К., осуђен и критикован, бачен у простор у којем мора, не знајући како, да оствари своју мисију и пред чијом волуминизношћу га хвата паника. Он као да долази из другог дискурса, из поља једне књижевне баштине у којој нема јунака какви су житељи провинције о којој је реч: апсурд се овде немо, грчевито хвата у коштац са дистопијом јер је заједница коју Рајдер затиче у исти мах и нехомогена, препуна међусобних зађевица и раздора, али и неспремна да тај малограђански миље обоји истинским квалитетима. Све оно што нагиње просперитету и промени и што треба да буде обнародовано са Рајдеровим доласком на крају романа постаје неважно: одсуство дугоочекиваног и планираног, такорећи изрежираног од стране многобројних суфлера, говора који треба да покрене мртво море, као да се подразумева. Рајдер је ту да потврди дистопијски карактер једне мале заједнице и, срећом по њега, његов долазак је привремен. Као неко ко би могао бити његов алтер-его, јавља се остарели диригент Бродски, који треба да доживи васкрснуће и самим тим одреди културну политику градића, али његово гротескно појављивање након ампутације ноге (која је, узгред буди речено, и сама вештачка) са даском за пеглање уместо штале на сцени, које је уједно и кулминација радње романа, показује да су карте одавно подељене и да је сваки вид промене унапред осујећен а филистарство и ђифтизам оличени у носиоцима власти и угледним личностима зацементирани, неоспориви.

Међутим, Рајдеров свет не своди се само на оно што види и доживљава: у њему се непрестано, баш као код јунака егзистенцијалистичке литературе, јавља снажан осећај кривице, промашености и неостварености, које он потискује упадајући из једне спознајне сфере у другу. Емоционално готово хендикепиран, кадар да решава минорна питања али и да остане равнодушан спрам најдубљих људских патњи – што доказује завршна сцена у којој безбрижно једе кобасице у аутобусу – Рајдер је у исти мах и апсурдно изгубљен у времену које га преплављује, а које није кадро да у уметности препозна ишта више до робу изнету на тржиште а у уметнику пропагатора и конзумента, али и постмодернистички јунак који са егалистичком помиреношћу прихвата властиту сувишност, не чинећи суштински ништа да би је променио. Неуспех властите мисије он не третира као властити пораз, напротив – напуштајући Софију и Бориса, два бића са којима је могао уистину пронаћи утеху и која је и сам могао утешити, он јаше даље у непознатом правцу, где га можда чекају слична

искушења јавне и личне природе. Тако роман добија циклични карактер и преноси универзалистичку поруку о томе да је за промене *прекасно*.

Клонови без утџехе

Свакако да је Казуо Ишигуро померио тематске оквире светске књижевности објавивши роман *Не дај ми никада да одем*. За разлику од Стивенса и Рајдера, јунака-приповедача, којима не знамо лична имена, Кети, нараторка овог романа, нема презиме, јер је клон, сурогат, мешавина настала генетским инжењерингом и спознајом да је ничеански човек коначно победио Бога преузимајући на себе његову улогу – творбу људских ентитета, али нажалост, не оних који би наставили или успоставили хуманистички прогрес својим квалитетима, већ онима који се заиста свODE на ресурсе расположивих органа намењених донаторству.

Иако је на лиминалној позицији – будући да још увек није донаторка већ неговатељица клонова – између природног и вештачког друштва, са клоновима је везује заједнички начин живота, дилеме и страхови са којима се суочава и сама свесна своје коначности, тачније – рока употребе, у овом смислу изражене кроз број донација које сваки клон може дати. С друге стране, она је – што, апсурдно, доказује измишљена песма *Never let me go* измишљене певачице Џуди Брицвотер – људско биће које жели да оствари своју биолошку функцију – да се репродукује али и да се веже и изгради породицу у правом смислу речи. За разлику од Стивенса, који остаје запретен властитим професионализмом и потребом да служи историји, те Рајдера који своју јавну сферу надређује личној, Кети, као жена, жели да се афирмише пре свега на пољу љубави. Њена љубав наилази прекасно, али у једином могућном тренутку – када схвата да је живот оних које воли, пре свега Рут и Томија, угрожен и да је остало још само мало времена и нешто мало утџехе. Међутим, егзогени фактори више него у претходна два романа онемогућавају је у томе – њена предодређеност да буде оно и само оно што се од ње очекује одређује даљи ток ове потресне приче, коју Кети, са свим прагматизмом и офанзивношћу које поседује – није кадра да промени. Тако, ако бисмо *Осџајџке дана* могли довести у везу са новозаветном причом служења другоме (послодавцу, историји) као милости божје, а роман *Без утџехе* са *Књигом љроповедниковом* у којој је свака ситуација већ препозната и „ничег новог нема под сунцем”, провокативни роман *Не дај ми никада да одем* могли бисмо да читамо и као својеврсну, женску *Књигу о Јову* и његовим искушењима кроз

која пролази на путу да постане човек и да остане верник. Кажем, женску, јер је јасно да о хришћанском моделу поимања света из перспективе једне вештачке жене нема ни говора. Постоји ли, дакле, поента Кетиног сазревања када она остаје без свега што је за њу од суштинске важности, пре свега без љубави Томија, који представља неку врсту њеног антипода, побуњеника оквалификованог као неко ко „често губи контролу”, тачније, испољава емоције? Кети остаје у животу, даривана, ако би се тако могло рећи, могућношћу спознања, али је то спознање у исти мах и оно које је инволутивно, које кастрира њену женскост и њену хуману мисију, остављајући јој болну утеху да је можда, као реплика особе квалитетног генетског материјала способна макар за оно за шта Рајдер и Стивенс нису – да пружа утеху, да негује и бодри.

Тако долазимо до заједничког именитеља за сва три наведена романа: прилога *Ирекасно*, који одјекује страницама Ишигурових прича, који уједно објашњава и суштински одређује онај однос појединца спрам историје виђен као постмодернистички, а који је у својој суштини дубоко поражавајући и апсурдан, на трагу Ишигурових несумњивих узора – потписника безнађа – Кафке, Набокова, Булгакова, а који пак, о чему говори Кети на крају романа *Не дај ми никада да одем*, не дозвољава да се изгуби контрола над осећањима јунака и јунакиња који, бивајући свесни одсуства моћи да креирају властиту стварност, ма колико она била субјективна, конзервирају своје страсти и људске пориве, јер би се у противном и сам ланац безнађа и апсурда, па тиме и *circulus vitiosus* једне велике, историјски диктиране и лично (пр)оживљене драме, уистину прекинуо.