

---

## КАЗУО ИШИГУРО

### Стара разгледница Јапана у Ишигуровим романима

Казуо Ишигуро (Казуо Исхигуро) је почео да пише осамдесетих година прошлог века у Енглеској. Од почетка Ишигуро ствара истовремено у два културна, књижевна и историјска универзума: Енглеске у којој живи и Јапана у ком је рођен. Иако су енглеска и јапанска традиција заступљене готово равноправно у Ишигуровом тексту, стварни простор у коме Ишигуро ствара није у потпуности ни енглески ни јапански. То је простор “изван” како га назива постколонијални теоретичар Хоми Баба (Homi Bhabha) у Ишигуровом случају “изван” културног и друштвеног простора Јапана и Енглеске. Свој особени књижевни универзум Ишигуро је представио и дефинисао у прва три романа, *Бледи обриси брда* (*A Pale View of Hills*, 1982), *Слика пролазног света* (*An Artist of the Floating World*, 1986) и *Остаци дана* (*The Remains of the Day*, 1989). Радња првог одвија се у Јапану и Енглеској, другог у Јапану, а трећег у Енглеској. А њихове приче су те које су “изван” и “изнад” друштвених система и језика.

Казуо Ишигуро је рођен у Јапану, у Нагасакију, 1954.године. Породица се преселила и настанила у Енглеској кад је Ишигуру било пет година. Боравак је испрва изгледао привремен, због очевог учешћа у једном од пројеката британске владе. Много година касније у интервјуу јапанском писцу, нобеловцу Кензабуру Оеу (Kenzaburo Oe) Ишигуро каже да је породица испрва намеравала да у Енглеској остане око годину

дана. Како се боравак непрестано продужавао, настојао је да слику Јапана што боље чува у сећању како би се припремио за повратак. Стога је, касније у романима, иако далеко од земље у којој је рођен, успео да “детаљно исрцта пејзаж и карактер Јапана” (Ое 1991: 110). Породица је непрестано продужавала тај боравак тако да је млади Ишигуро у Енглеској завршио школу, затим универзитет у Кенту и дипломирао енглеску књижевност и филозофију. Похађао је чувени курс Креативног писања на Универзитету Ист Англија. За први роман *Бледи обриси брда* (*A pale View of Hills*), 1982. године добио је Награду краљевског књижевног друштва, а за други роман, *Слика пролазног света* (*The Artist of the Floating World*), 1986. године, добио је награду “Вајт-бред” за роман године. Трећи роман *Остаци дана* (*The Remains of the Day*) освојио је Букерову награду, британску најпрестижнију књижевну награду 1989.

Ишигуро је од почетка прихваћен и слављен као значајан писац: поред бројних награда два пута, 1982. и 1993. проглашен је за најбољег младог писца у Енглеској, а 2006. за једног од педесет најбољих британских писаца од Другог светског рата. Добио је титулу витеза за заслуге у књижевности (“Order of the British Empire”) 1995. која је још увек једна од најпрестижнијих награда за заслуге које додељује краљица, без обзира на чињеницу да у својој књижевности преиспитује концепт *Englishness* - енглеске националне изузетности.

Ишигурови рани романи представљају покушај приповедача да опише свет који је створио у машти, по сећању или према некој својој идеји. Односно, садашњост и прошлост Јапана и Енглеске.

Ишигуро често истиче у интервјуима своје оскудно познавање истинског Јапана и његове традиције и историје, као и своју везаност за енглеску традицију. Каже да му је у најмању руку смешно када новинари желе да га повежу са јапанским писцима за које су једва

чули, док за себе каже да је одрастао читајући енглеске писце, Дикенса, Шекспира, Бронте и светске класике, Достојевског, Чехова, Камија, и др. Наиме, иако је његово рођење и најраније детињство везано за Јапан, образован је у европској културној традицији.

У време када Ишигуро почиње да ствара, књижевну сцену у Енглеској обликовали су писци-досељеници из разних делова света. Осим Ишигура, ту су били Салман Ружди (Salman Rushdie), В. С. Најпол (V.S. Naipaul), Бен Окри (Ben Okri), Пико Ајер (Pico Iyer), који је пореклом из Индије, Ханиф Куреиши (Hanif Kureishi), пореклом из Пакистана и многи други. Ружди је рођен у Индији, Најпол на Тринидаду, Бен Окри у Нигерији, а сви су постали део лондонског књижевног миљеа са краја двадесетог века и добитници су важних књижевних признања. В. С. Најпол је 2002. добио Нобелову награду за књижевност. Иако су рођени ван Енглеске, сви ови писци образовани су у систему англосаксонске културе и књижевности. Писцима који су се населили у Енглеској, или су одрасли у породицама прве генерације досељеника у Енглеску, углавном је заједничко што у својим делима преиспитују нарације енглеског националног идентитета, историје и империје. Пишу јасно и бритко, са изоштреним погледом досељеника, који су истовремено и изван и унутра, како би рекао Ружди. Пико Ајер их назива “привилегованим бескућницима” (1997: 32) због урођености у два културна и друштвена система и преимућстава које им та ситуација може донети у делу. Ајер о Ишигуру каже да је “онолико Јапанац колико би се то могло закључити по његовом имену, а онолико Енглез колико је беспрекоран језик којим пише књижевност”<sup>1</sup> (1991: 586).

Писци који су се доселили у Енглеску пишу често о земљи порекла, стварајући је у машти, пишући

---

<sup>1</sup> ...as Japanese as his name, and as English as the flawless prose he writes.

на основу сећања. Стварају фиктивне светове. Овај поступак описао је Салман Ружди у есеју “Imaginary Homelands” (Имагинарне домовине). Ружди пише како у својим делима ствара “имагинарну Индију, “по сећању и о сећању”. Стога је, наставља Ружди, “моја Индија је управо то: ‘моја’ Индија, једна верзија и само једна од стотине милиона могућих верзија”<sup>2</sup> (1991: 10).

Слично осећање у односу на *своју* домовину има Ишигуро и открива у интервјуу: “Чини ми се да је Јапан који постоји у мојим књигама, мој лични, имагинарни Јапан”<sup>3</sup> (Ое 1991: 110). Истражујући порекло слике “имагинарног Јапана” у Ишигуровом делу професор Росио Дејвис (Rocio G. Davis) пише да је Ишигуро своје знање о Јапану црпео из сећања на своје детињство у Јапану, “васпитања, чињеница и ставова из разних уџбеника и приручника и јапанских филмова из педесетих.”<sup>4</sup> (Davis 1994: 141). У интервјуу, професору Грегорију Мејсону, 1989. Ишигуро каже да је Јапан “стварао у складу са потребама текста. Стварао сам га од исечака стварности, сећања, спекулација, маште”<sup>5</sup> (Mason 1989: 341). Ишигуро додаје, “Мислим да је то оно што писац треба да чини, да створи сопствени свет, а не да копира догађаје са површине стварности”<sup>6</sup> (Mason 1989: 341).

Жеља да што верније дочара јапански пејзаж, архитектуру, културу, навике и начин живота у енглеском

<sup>2</sup> What I was actually doing was a novel of memory, so that my India was just that; my India, a version, and no more than one version of all the hundreds of millions of possible versions.

<sup>3</sup> I think the Japan that exists in that book is very much my own personal, imaginary Japan

<sup>4</sup> ... his early childhood recollections, his family upbringing, textbook facts and the Japanese films of the fifties.

<sup>5</sup> I just invent a Japan which serves my needs. And I put that Japan together out of little scraps, out of memories, out of speculation, out of imagination

<sup>6</sup> I very much feel that as a writer of fiction that is what I'm supposed to do-I'm supposed to invent my own world, rather than copying things down from the surface of reality.

тексту допринела је стварању специфичног стила Ишигурове прозе. Наиме, енглески текст у Ишигуровим делима обележен је многим одликама јапанске уметности, посебно сликарства и поезије. Критичари су писали о мешавини јапанског и енглеског манира, наглашавајући да је Ишигурово текст, по угледу на јапански традиционални стил у ликовним уметностима, сведен, једноставан и да су значења у њему приказана “као у одсуству”, “као да изнад његових речи лежи тишина”<sup>7</sup>) додајући да “отмена сведеност подсећа на јапанско сликарство”<sup>8</sup> (Annap 1989: 3). Резултат је сликовит текст као једна од кључних одлика Ишигуровог стила писања. Писац објашњава свој стил, “Слике Јапана урезане су ми дубоко у свести”<sup>9</sup> (Mason 1989: 336).

У Ишигуровој прози описи визуелних утисака имају посебно значење. Многобројни су примери у којима приповедачи у описима пејзажа саопштавају потпуно другачија значења тако да бисмо могли рећи да је код Ишигура пејзаж не неки начин учесник радње.

У Ишигуровом првом роману, *Бледи обриси брда* главна јунакиња, Ецуко, која је уједно и приповедач у већем делу романа седи у свом енглеском дому загледа на пејзаж испред себе.

Изнад супротне обале реке, назирали су се испод облака бледи обриси брда. То је био пријатан приказ који би ми понекад донео тренутну *утеху* и попунио *празнину* коју сам осећала у дугим поподневима.<sup>10</sup> (Ishiguro 1982: 99)<sup>11</sup>

<sup>7</sup> A hush seems to lie over [his words].

<sup>8</sup> The elegant bareness inevitably reminds one of Japanese painting.

<sup>9</sup> The visual images of Japan have a great poignancy for me.

<sup>10</sup> I could see far beyond the trees on the opposite bank of the river, a pale outline of hills against the clouds. It was not an unpleasant view, and on occasions it brought me a rare sense of relief from the emptiness of those long afternoons I spent in that apartment

<sup>11</sup> Све цитате у овом тексту превео је аутор.

Не само пејзаж који Ецуко посматра већ слика Ецуко која посматра пејзаж приказују Ецукино искуство живота. Док седи у својој кући у Енглеској Ецуко посматра брда, метафорично загледана у сопствену прошлост, у један други приказ, обресе брда изнад Нагасакија. Речи “утеха” и “празнина” наговештавају садржај Ецукиних мисли и њен став према садржају своје прошлости.

Обратимо пажњу на још један приказ у истом роману:

Како је лето одмицало појас пуне земље испред наше зграде бивао је све непријатнији. Земља је била исушена и напукла, док се вода из кишне сезоне наталожила у дубљим коритима и јаругама. По земљи су се ројили инсекти разних врста, а највише је било комараца. Житељи околних зграда су се испрва бунили, али је гнев због пустаре током времена спласнуо и заменила га је помиреност и горчина.<sup>12</sup> (Ishiguro 1982: 99)

Ово је слика околине Ецукине куће у Нагасакију. Кроз слику запуштеног предела пејзаж илуструје тадашњу, послератну, стварности Јапана, непосредно након што је Нагасаки разрушила атомска бомба. Приказује разрушени Нагасаки и наговештава разорене животе - свет који је опустошен попут мочваре коју Ецуко описује и њихове животе испуњене резигнацијом и горчином. У роману *Сликар пролазног света*, јукстапозиција описа града некада:

Моје сећање на то вече мешало се са звуцима и сликама свих осталих вечери; фењери су висили изнад врата, чуо се

<sup>12</sup> As the summer grew hotter, the stretch of wasteground outside our apartment block became increasingly unpleasant. Much of the earth lay dried and cracked, while water which had accumulated during the rainy season remained in the deeper ditches and craters. The ground bred all manner of insects, and mosquitoes in particular seemed everywhere. In the apartments there was the usual complaining, but over the years the anger over the wasteground had become resigned and cynical.

смех људи окупљених испред 'Миди-Хидарија', мирис хране печене у субоком уљу, хостесе које би уверавале понеког госта да би требало да се врати жени и звук удараца дрвених сандал о бетон који се чуо са свих страна.<sup>13</sup> (Ishiguro 1986: 25)

и сада:

Излазећи из бара госпође Каваками, помислих како изглед тог кућног прага пружа утисак да се налите на некој напуштеној станици цивилизације. Где год да погледате угледаћете само рушевине. Само поглед на зачеља неколико зграда у низу у даљини говори вам да нисте далеко од центра града.<sup>14</sup> (Ishiguro 1986: 26)

представља имплицитни коментар и указивање на теме пролазности кроз измене у пејзажу.

Управо кратки описи пејзажа који уносе само наговештаје упућују на емотивна стања актера догађаја. У роману *Бледи обриси брда*,

Ники и ја седеле смо за столом поред прозора, и одатле посматрале девојчицу која се играла у оближњем парку. У једном тренутку попела се на љуљашку [...] Девојчица је стајала на седишту љуљашке и снажно цимала ланце, не успевајући дапокрене љуљашку јаче како би одлетела у већу висину...<sup>15</sup> (Ishiguro 1982: 47; 48)

<sup>13</sup> find my memory of it merging with the sounds and images from all those other evenings; the lanterns hung above doorways, the laughter of people congregated outside the Migi-Hidari, the smell of deep-fried food, a bar hostess persuading someone to return to his wife – and echoing from every direction, the clicking of numerous wooden sandals on the concrete.

<sup>14</sup> Coming out of Mrs Kawakami's now, you could stand at her doorway and believe you have just been drinking at some outpost of civilization. All around, there is nothing but a desert of demolished rubble. Only the backs of several buildings far in the distance will remind you that you are not so far from the city centre.

<sup>15</sup> Niki and I sat at a table next to the windows, and it was from there we watched the little girl playing in the park below. As we watched, she climbed on to a swing ... The little girl, standing on the seat of the swing, was pulling hard on the chains, but somehow she could not make the swing go higher.

Посматрање детета на љуљашци, само по себи могло би бити без значења. Ишигуро му даје место у тексту путем честих накнадних референци на овај догађај у Ецукином приповедању, као и изненадним помињањем ове теме у разговорима између мајке и ћерке. Као један од рефрена дела, овај приказ наглашава теме односа између најке и ћерке, Ецуко и млађе ћерке Ники, као и скретањем пажње на детињу безбрижност која би могла постати опасна, ако би одрасли то дозволили – једну од основних тема романа.

Овај утисак је, међутим, најјаснији у роману *Остаци дана* у коме је пејзаж такође метафора несталога света и вредности које су нестале са њим.

Када сам јутрос стајао на оном високом гребену и посматрао земљу у подножју, јасно сам осетио то ретко, али јединствено осећање које човека обузме у присуству величанствености. [...] А опет, питам се шта је то заправо “величанственост”? [...] Рекао бих да је у приказу Енглеског предела највеличанственије управо одсуство било какве претераности или упадљивости. Најучљивија је заправо његова мирноћа и уздржаност...<sup>16</sup> (Ishiguro 1989: 28)

Величанственост, уздржаност, хладна лепота, недокучивост, отменост, богатство, као и незадржива пролазност ових вредности у савременој Енглеској, приказани су једноставним описом пејзажа. Тај пејзаж је све ређи, све више узмиче пред савременом ужурбаношћу у разним аспектима живота. Лепота пејзажа је истовремено отмена и трагична, приказује умирање империјалне Енглеске.

<sup>16</sup> When I stood on that high ledge this morning and viewed the land before me, I distinctly felt that rare, yet unmistakable feeling - the feeling that one is in the presence of greatness. And yet what precisely is this “greatness”? [...] I would say that it is the very *lack* of obvious drama or spectacle that sets the beauty of our land apart. What is pertinent is the calmness of that beauty, its sense of restraint



Утемељењем приповедања у слици Ишигуро се придружује бројној фамилији писаца попут Набокова, Бена Окрија, Џона Банвила и многих других. О вези између речи и слике у приповедном делу пише италијански филозоф Ђорђо Агамбен (Giorgio Agamben), у есеју “Word and Image” (Реч и слика). Агамбен тврди да слика може да изрази оно што реч не може, посебно у прозном тексту који је утемељен у свакодневном говору. Реч то својство остварује, међутим, у поезији, путем симбола. Агамбен каже да слика, као и поетски текст садрже скривене наратије и наратије у одсуству, тако да је текст који је утемељен у ликовном изразу близак поезији (2012: 97). Упућивање на слику или симбол преузима функцију те тишине, тог изостављања. Пејзаж је у Ишигуровом тексту један од начина да се изразе те изостављене наратије туге, отмености, пролазности, умирања.

Елегична осећања су неодвојиви део Ишигуровог фиктивног света. Овај свет ствара хибридни текст који премешта расцеп између два света, два система вредности, две традиције и два времена. Ишигуров Јапан је, како сам каже, Јапан који је створен на основу сведочанстава из прошлих времена, Јапан, који, ако је икад постојао, више не постоји. С друге стране, Ишигуров текст опонаша “омиљену јапанску форму, елгију ишчезлим [временима]”<sup>17</sup> (Iyer 1991: 586). Тако да би се, сматра Иуер, носталгичан тон Ишигуровог прозе могао приписати одјецима јапанске традиције у њему.

У прва три Ишигурова романа приповедање има форму сећања главног јунака и приповедача дела. Приповедање проблематизује могућности сећања да конструише прошлост и да одговоре на питања свести која се сећа, односно свести приповедача. Ишигуро испи-

<sup>17</sup> ... the elegy for vanished [times].

тује однос између конструктивног и субверзивног елемента, схватајући однос између сећања и приповедања попут Мориса Бланшоа (Maurice Blanchot),

Приповедање настаје као последица препуштања оном почетном забору које изазива и покреће успомене, а затим их уништава. Заправо, приповедање претставља мучење језика, бесконачно трагање за његовим границама. Приповедни текст у ствари црпи из тог почетног одмака од догађаја који се чином писања увећава, чинећи да се, док пишемо, покоримо трајном забору.<sup>18</sup> (1993: 385)

У интервјуу Мејсону, Ишигуро открива свој став о сећању, "Највише ме занима како човек употребљава сећање. И због тога ћу се засад држати говора у првом лицу и настојаћу да симулирам свест која покушава да сопствено биће улови у замку или да нешто од себе сакрије"<sup>19</sup> (1989: 347).

Ишигурови приповедачи у прва три романа приповедају свој животни пут користећи предности како сећања тако и дистанце, као и људске слабости, жаљења, самозаваравања и заборављања. Сваки од Ишигурових приповедача је антихерој модерног доба који затечен између потиснутог света у себи и дневне рутине. Он је јунак на маргини, баш онако како је анти јунака описао амерички професор Ихаб Хасан (Ihab Hassan) египат-

<sup>18</sup> To tell a story is to put oneself through the ordeal of this first forgetting that precedes, founds, and ruins all memory. Recounting, in this sense, is the torment of language, the incessant search for its infinity. And narrative would be nothing other than an allusion to the initial detour that is borne by writing and that carries it away, causing us, as we write, to yield to a sort of perpetual turning away.

<sup>19</sup> Things like memory, how one uses memory for one's own purposes, one's own ends, those things interest me more deeply. And so, for the time being, I'm going to stick with the first person, and develop the whole business about following somebody's thoughts around, as they try to trip themselves up or to hide from themselves.

ског порекла, такође један од „привилегованих бескућника“. Хасан описује анти-хероја као типски лик модерне књижевности и примећује да је фрустрација, колективни глас модерне свести, да отуђеност и затеченост избијају из начина на који анти-јунак приповеда, како из онога о чему говори, тако и из онога што прећуткује (1995: 60).

У складу са овим Хасановим речима су и Ишигурови приповедачи који износе догађаје из своје прошлости на особен начин - успут, прећуткујући. Ове прећутане наратије Пико Ајер „силовитим одсуством“, текстом у коме се „сугерише смисао кроз одсуство и узмицање.“<sup>20</sup> (1991: 588). Приповедачи, дакле, сакупљају фрагменте сопствених прича и представљају их понекад као мозаик, а понекад без реда. Из тих фрагмената покушавају да склопе целу слику и тако разумеју свој животни пут. На тај начин приповедање поетички спаја модернистички поступак трагања за центром значења, за смислом себе и света и постмодернистичку помиреност са немогућношћу сагледавања целе слике, са животом у „траговима“, и тумачењима у одсуству.

Приповедање у сва три прва романа подстиче приповедачево непрестано скривање и откривање, измену улога, хроничара и искушеника, који крстарећи између личне и службене приче покушава да измакне и једној и другој, да некако превари прошлост и сакрије своју кривицу и од сопствене свести. Сећање му не да мира и трага за начином присећања који ће му донети спокој.

Ишигуров приповедач је непоправљиво непоуздан. У наратијама које је прећутао, скривен је прави смисао његових прича. Чињеница да их је читалац свестан ставља приповедача у незавидан положај - читалац зна о њему више од њега самог. Лови га у грешкама. Пактира са аутором. Раскринкава га. Али приповедач наставља, прећуткујући суштину. Можда је то оно што Бланшо назива „покравањем потпуном забраву“.

<sup>20</sup> ... suggests everything through absence and retreat.

У роману *Бледи обриси брда*, Ецуко покушава да успостави прекинуту везу са сопственим животом након самоубиства старије ћерке Кеико. Ецуко се присећа своје младости у Јапану где је рођена Кеико, слика карактере људи које је познавала - своје пријатељице Сашико и њене ћерке Марико. Читалац је у недоумици да ли су у питању стварни људи или само машта на које је Ецукина подсвест изместила њен бол. Ишигуро о овоме каже Грегорију Мејсону: "Роман говори о томе како човек у немогућности да се суочи са болним сећањима показује да их исприча кроз приче других људи"<sup>21</sup> (1989: 339). И овде долазимо до кључне приповедачке "погодности" које сећање обезбеђује Ишигуровом тексту – у простору сећања, Ишигуро истражује психолошке феномене које производе сећање, заваривање и заборављање и каже: "Покушао сам да истражим језик самозаваривања и заштите сопственог бића"<sup>22</sup> (Mason 1989: 339).

Ако се осврнемо на Ецукино приповедању открићемо трагове наратива кривице, беспомоћности, бола и пораза. Приповедање открива паралелно говор оба пола Ецукине свести - свест и подсвест, глас и тишину. Дакле, ако се вратимо Агамбеновом опису моћи вербалног израза, Ецукине речи су речи које садрже тишину, и које би само слика могла да изрази.

Поменула сам њено [Кеикино] име само због тога што је то један од разлога што ме је Ники посетила у априлу, као и због тога што сам се том приликом сетила Сашико после толико времена.<sup>23</sup> (Ishiguro 1982: 11)

<sup>21</sup> [The novel is about] how someone ends up talking about things they cannot face directly through other people's stories.

<sup>22</sup> I was trying to explore that type of language, how people use *the language of self-deception and self-protection*.

<sup>23</sup> I only mentioned her [Keiko] because those were the circumstances around Niki's visit this April and because it was during this visit I remember Sachiko after all this time.

Болна тишина је наравно представљена Кеикиним неизговореним именом. Друга тишина је мистерија око природе Ецукине релације и онтолошког статуса другог пара мајке и ћерке, Сашико-Марико. Простије речено, ко су оне, да ли су постојале или је то само Ецукин начин измештања својих осећања са којима још увек не може да се суочи.

На сличан начин приповедач у роману *Сликар пролазног света*, Масуји Оно, присећа се догађаја који су обликовали његову прошлост. На ово је подстакнут ситуацијом која је искрсла – припремама за удају старије ћерке. У склопу традиције склапања предбрачног уговора породица младожење истражује прошлост невестине породице. Младожењини агенти открили су Оноову срамну умешаност у фашистичку пропаганду, и дискретно му их предочили. Подстакнут овим догађајем Оно прича о прошлости коју покушава да оправда пред собом. Његова грешка поклапа се са грешком његове земље, - историјски срамно пристајање Јапана уз Силе осовине. Масуји Оно покушава да рационализује своју оданост империјалистичкој идеји, грех издаје пријатеља, и ученика, као и сопствену кривицу за распад своје породице. Уместо покајања Оно прибегава изговорима у наратијама о оданости уметности и мисији уметника. Без обзира што Оноова свест покушава да одбаца кривицу, она га мучи и избија из пукотина речи, из подсвести и тишине. Оноова наратија кривице има глас беспомоћног узмицања пред очигледним. Оно покушава да оправда своје поступке, а писац наговештава да ни сам Оно у то не верује.

Исту такву потребу за рационалним објашњењем грешака из прошлости испољава и батлер Стивенс у роману *Остаци дана*. Приповедање о прошлости подстакнуто је приповедањем о садашњости, описом путовања у потрази за безмало најзначајнијом особом те прошлости,

кућепазитељком у дворцу у коме је радио у младости, госпођицом Кентон. У току шестодневног путовања кроз Енглеску, Стивенс истовремено са бележењем дневних епизода открива сећања на догађаје који су били “преломни” у његовом животу. Његову прошлост обележиласу три односа - према господару, према госпођици Кентон и према енглеској историји. О чему Стивенс говори? У Стивенсовом излагању најчешће се појављује изношење моралних ставова: “Велики батлер би могао бити само онај који се може осврнути на своју службу у уверењу да је био у служби великог господара и да је на тај начин служио човечанству.”<sup>24</sup> (Ishiguro 1989: 117)

Стивенс покушава да ове вредности представи као оправдање за догађаје који у њему изазивају осећање кривице и пораза.

Лорд Дарлингтон није био рђав човек. Уопште није био рђав. И барем је на крају живота могао да каже да је веровао у погрешне ствари .... А ја чак ни то не могу. Ја сам веровао њему. Веровао сам у његову процену. Све те године колико сам био у његовој служби веровао сам да чиним нешто значајно. Не могу чак да кажем да сам су моја уверења бил погрешна. Човек мора да се запита – зар се то назива достојанством?<sup>25</sup> (Ishiguro 1989: 243)

Читалац наравно може и не мора успоставити везу међу овим и сличним у тексту удаљеним пасажима и

<sup>24</sup> A ‘great’ butler can only be, surely, one who can point to his years of service and say that he has applied his talents to serving a great gentleman —and, through the latter, to serving humanity.

<sup>25</sup> ‘Lord Darlington wasn’t a bad man. He wasn’t a bad man at all. And at least he had the privilege of being able to say at the end of his life that he made his own mistakes. ... As for myself, I cannot even claim that. You see, I trusted. I trusted in his lordship’s wisdom. All those years I served him, I trusted I was doing something worthwhile. I can’t even say I made my own mistakes. Really-one has to ask oneself-what dignity is there in that?’

на тај начин сакупи фрагменте Стивенсове приче. Ако чита тишине, пре Стивенса је свестан ироније његових речи и доживљава их као Стивенсову неверицу у сопствени исказ. Наиме, Стивенсов господар Лорд Дарлингтон, био је близак фашистичкој идеологији, имао је улогу у нарастању британског фашизма, као и у отвореном подржавању Хитлера у деценијама које су претходиле Другом светском рату. Због оданости и заслепљености Лордом, Стивенс је занемарио сопствене емоције и животне потребе. Коначно, одбацио је могућност љубави са кућепазитељком Кентон, тако што је своје потребе ставио у подређени положај у односу на идеологију оданости, службе и части.

Стивенсово самозаваравање формулише кућепазитељка Кентон: “Зашто, господине Стивенс, зашто, зашто увек морате да се претварате?”<sup>26</sup> (Ishiguro 1989: 154)

И без опомене госпођице Кентон, читалац је свестан Стивенсове намере. У томе се огледа тај пакт са писцем. Писац је са читаоцем у дослуху кроз читав текст - оно што приповедач не зна, да је оправдање закаснило и немогуће, читалац од почетка слуги.

Лично сећање, носталгични текст контекстуализован је у Ишигуровом тексту у оквиру шире слике коју формира историја. Историја је, међутим, у делима испричана тако да би се могло рећи пре да “служи” фиктивној радњи романа, него да тка посебну причу.

У интервјуу Кензабуру Оеу Ишигуро открива, “Почео сам да употребљавам историју [...] Трагао сам за моментима у историји који би најбоље послужили у сврху онога што сам желео да кажем”<sup>27</sup> (1991: 115).

<sup>26</sup> Why, MrStevens, why, wahy, why do you always have to *pretend*?

<sup>27</sup> ‘What I started to do was to use history[...] I would look for moments in history that would best serve my purposes, or what I wanted to write about.’

Тако су познати историјски догађаји као што су бомбардовање Хирошиме и Нагасакија у романима *Бледи обриси брда* и *Слика пролазног света*, пропадање колонијалног царства и уздизање нове супер силе, Америке у роману *Остаци дана*. У роману *Остаци дана*, на пример, историјски контекст наговештен је само на почетку датумом када почиње радња, а који се поклапа са датумом када је египатски председник Насер национализовао Суедски канал, јула 1956. године и тиме означио крај британске улоге у свету као водеће колонијалне силе. Управо тог дана батлер Стивенс креће на пут кроз енглеску провинцију и почиње причу о својој прошлости. Стивенсова прича поприма ритам успона и пораза британске монархије, одликује га иста немоћ и заблуде о величанствености. И као што Велика Британија у будућности мора да прихвати улогу подређеног новој супер сили, са успостављањем новог система вредности и културне визије, нове верзије живота, тако и Стивенс мора да прихвати измењену улогу у складу са новим господаром, господином Фарадејем. Фарадеј је Американац и одликује га потпуно нови стил господарења имањем. У епизоди са почетка романа Фарадеј и Стивенс разговарају о Стивенсовом путу:

Схвати, Стивенсе, да не очекујем да седиш овде закључан, као да си у затвору. Док сам ја на путу. “Зашто не узмеш кола и одвезеш се некуда на неколико дана? Изгледа ми да би ти пријала промена.”

---

Господине, живот је био добар према мени и пужио ми је прилику да током претходних деценија искусим управо у овој кући најбоље што је Енглеска икад имала. Али Фарадеј као да није разумео шта Стивенс жели да каже, једноставно је наставио: “Стварно мислим Стивенсе



да је лосе да човек не обиђе сопствену земљу. Послушај ме, узми кола и обиђи мало околину.<sup>28</sup> (Ishiguro 1989: 5)

Прво што читалац примећује је свакако начин говора, који је у складу са одређеним садржајем и стилем. Очигледно је да Стивенс не разуме његове захтеве и да Фарадејева љубазност у њему изазива нелагоду. Скривена наратија промене и измене читавог сета вредности представља тихог пратиоца сваке речи.

Историјска наратија скривена је у Стивенсовим многобројним моралним трактатима:

Велики батлери су велики због своје способности да се потпуно поистовете са својом професијом; спољни утицаји не могу их поколебати у намери оданог служења, ма колико били ненадани, узнемирујући или непожељни. Батлери носе своју професионалну улогу, као што пристојан џентлмен носи одело.<sup>29</sup> (Ishiguro 1989: 42-43)

Стивенсов опис професије батлера је заправо слика прошлости – његове личне, и прошлости Енглеске. Наратије хијерархије, слепе оданости служби, умере-

---

28 You realize, Stevens, I don't expect you to be locked up here in this house all the time I'm away. Why don't you take the car and drive off somewhere for a few days? You look like you could make good use of a break."

---

'It has been my privilege to see the best of England over the years, sir, within these very walls.'

Mr Farraday did not seem to understand this statement, for he merely went on: "I

mean it, Stevens. It's wrong that a man can't get to see around his own country.

Take my advice, get out the house for a few days."

<sup>29</sup> The great butlers are great by virtue of their ability to inhabit their professional role and inhabit it to the utmost; they will not be shaken by external events, however surprising, alarming or vexing. They wear their professionalism as a decent gentleman will wear his suit.

ности, центлменства, и коначно саме професије батлера све заједно формирају слику енглеског друштва и историјског тренутка Стивенсовог живота пре Другог светског рата, у време још увек колонијалне Енглеске.

Главни обриси те слике дати су у епизоди мировне конференције коју је лорд органозовао у свом дому. Лорд је у предратном периоду организовао међународну мировну конференцију у склопу своје иницијативе дипломатског посредовања међу светским велесилама. За време конференције разболео се Стивенсов отац, који је такође био међу послугом Дарлингтон хола. Стивенсов став био је тешко схватљив, али карактеристичан. Одлучио је да своја осећања, па чак и дужност према оцу стави потпуно у други план, сматрајући да мора да служи пре свега свом господару и професији. У току најважнијег пријема, Стивенсов отац умире, али Стивенс ни за тренутак не заборавља своје дужности према служби и лорду. Овакво схватање лојалности понавља се у бројним епизодама пред Други светски рат и за време рата, када су етичке дилеме пратиле готово сваки догађај у дому Лорда, почев од отпуштања јеврејске послуге, до отвореног подржавања профашистичких политичара у Британији, Стивенс је сматрао да своје мишљење мора да задржи за себе и да је одсуство сопственог става, потпуно потчињавање господару, једноставно правило службе.

На пример, једне вечери окупили су се Лордови пријатељи. Један од њих покушао је да укључи Стивенса у разговор, углавном у намери да извргне руглу његов став, или недостатак става, али Стивенс је на све провокације одговарао само са, "Не знам, не могу вам бити од помоћи у томе"<sup>30</sup> (Ishiguro 1989: 196), имплицирајући да је управо недостатак сопственог мишљења и става о било ком питању једна од дужности батлера.

---

<sup>30</sup> I'm sorry, sir, but I am unable to assist in this matter.

У разговору са Фарадејем, после неколико деценија испоставља се да је управо оно што га је чинило великим батлером узрок његовог осећања празнине и промашености. Дакле, без речи директног историјског описа, позивања на чињенице и историјску веродостојност, Ишигуро постиже ефекат историјског романа, једноставном јукстапозицијом две слике света, референцама и наговештајима.

На овај начин наратије попут доласка фашизма, друштвених подела у Енглеској, прогона Јевреја, експлозије атомске бомбе, Корејског рата, пада империја, Енглеске и Јапана, Суетске кризе, итд. представљају тихе, али постојане пратиоце изговорених речи.

У роману *Слика пролазног света*, већ поменути, некада уважени, а затим режимски сликар Масуји Оно, у послератно време као и Стивенс изгубио је част, покушава да живи са том чињеницом и стидом колаборационисте. Као и у случају Стивенса, његова судбина обликована је његовом историјском улогом неодвојивом од историје његове земље. Оно подноси срамоту и бол учесника у ратном пројекту и поразу иако се историјске чињенице нигде не помињу у тексту романа. У случају Оноа историјски контекст схватамо кроз његове разговоре са ученицима који су некада били пуни дивљења и поштовања према њему, а сад га се клоне. Оно не може да препусти прошлости своје срамне грешке које се појављују у тој најделикатнијој од свих улога, улози родитеља. Иронично, традиција брачног уговора опстала је у новом времену и не допушта му да заштити своје дете од сопствених грешака. Историја проговара кроз његов безнадежни бол, као једини могући глас у новом свету.

У роману *Бледи обриси брда*, историјска наратија присутна је такође кроз родитељски бол и дилему јунакиње, да ли је могла да заштити Кеико? Да је учини срећном, да је сачува у животу? Ова размишљања која би могла описати Ецукин живот у садашњости садр-

жана су на слици коју Ецуко описује на крају романа. То је слика Нагасакија истргнуте из старог календара.

Слика из календара која приказује поглед са оближњих брда око Нагасакија на луку:

‘На њој нема ничег посебног. Само сам се сетила нечега. Кеико је тог дана била срећна. Попели смо се успињачом.’ [...] ‘Не на њој нема ничег посебног. То је само лепа успомена.’<sup>31</sup> (Ishiguro 1982: 182)

Разгледница буди Ецукино сећање на време када је са пријатељицом Сашико и њеном ћерком Марико провела дан у брдима. Опис тог дана налази се на другом месту, раније у роману.

На другој обали, насупрот луке уздизао се низ брежуљака који је водио у Нагасаки. У подножју су биле начичкане куће и блокови зграда. [...] Рекох: Човек би рекао да се овде никад ништа не мења. Тако је све пуно живота. Али тамо доле – руком показих према подножју брда – читаво то подручје је било уништено након пада бомбе. А погледај га сад. [...] Данас сам одлучила да будем оптимистична. Одлучила сам да с надом гледам у будућност.<sup>32</sup> (Ishiguro 1982: 110)

То је био дан када је Кеико била срећна, каже Ецуко. Ова сцена заправо показује у ком правцу треба разу-

<sup>31</sup> ‘There was nothing special about it. I was just remembering it, that’s all. Keiko was happy that day. We rode on the cable-cars.’ [...] ‘No, there was nothing special about it. It’s just a happy memory, that’s all.’

<sup>32</sup> Across the harbour, on the opposite bank, rose the series of hills that led into Nagasaki. The land at the foot of the hills was busy with houses and buildings. [...] Then I said: I wouldn’t think anything had ever happened here, would you? Everything so full of life. But all that area down there” — I waved my hand at the view below us — “all that area was so badly hit when the bomb fell. But look at it now. [...] Today I’ve decided I’m going to be optimistic. I’m determined to have a happy future.

мети Ецукине речи и коначно њено приповедање. Кеико, њена покојна ћерка је тада још могла бити срећна, то је тренутак у времену, када још ништа није било одлучено, Ецуко жели да задржи тај тренутак наде, Кеико која се радује, Нагасаки који се опоравља после трагедије и пустоши, као и читава њена земља. Ова нада скривена је у речима, “Иако смо у рату много изгубили, има разлога да са надом дочекујемо сутра”<sup>33</sup> (Ishiguro 1982: 112).

Нарације у одсуству које су неизречене, а нагавештене доприносе богатству сведеног и једноставног поетског израза какав је Ишигуров и оне непрестано дефинишу нове стваралачке просторе тако што уводе значења других епоха, вредносних система и култура.

Покушај дефинисања тог простора у коме у савременом свету борави култура доноси студија Хомија Бабе *Место културе* (*The Location of Culture*). Место културе је, каже Баба, „изван“ - изван појмова и друштвених категорија као што су класа, раса, етницитет и териториј (1994: 1). Постмодернизам и, у савременој књижевности, пост-постмодернизам као негација великих и познатих наратија, пружају поетички оквир за нова размишљања и перспективе, освојивши то нестабилно, али плодно тло “изван” и “изнад” језика, нације, културе, рода, класе, расе, итд. Управо у складу са Бабиним речима је Ишигуров књижевни дискурс -његов текст афирмише сликовитост поезије, говор слике и чујност нечујних наратија, тако да бисмо могли рећи да Ишигурово приповедачко умеће реконструише јапанско искуство света у енглеском тексту.

У романима који су уследили Ишигуро напушта Јапан као главну тему. Тако приповедање у роману *Неутешни* (*The Unconsoled*, 1995) плови између свести и

---

<sup>33</sup> We may have lost a lot in the war, but there's still so much to look forward to.

подсвести и подређено је, као што је то увек у човечјем уму, ритмовима подсвести. Узнемирујући текст романа *Неутњини* представља други аспект стварности, онај који је означен Фројдовим појмом *unheimlich* или *uncanny*, односно чудно, необично, ирационално и туђе. Приповедање осцилира између та два аспекта стварности. Свет романа *Кад смо били сирочад* (*When we were Orphans*, 2000) смештен је на просторној и временској линији која спаја Шангај и Енглеску у разним периодима њихове историје током двадесетог века. *Никад ме не пусти да одем* (*Never Let Me Go*, 2005) доноси савремену слику која осцилира између света природних људи и света клонова. Свет клонираних људи представљен је као алегорија људске заједнице, савременог живота и стечених цивилизацијских преимућстава и вредности. Ишигуров роман из 2015. *The Buried Giant* (*Sahranjeni div*) једини је Ишигуров роман који није преведен на српски и чија радња се одвија у фиктивној историји Британије, у седмом веку.

Кроз читаво стваралаштво Ишигурове преокупације остају историја, потрага за значењима прошлости, сећање и амнезија, говор свести и фантоми подсвести, другим речима истраживање простора између две перцепције стварности, две слике и два света. Значења прошлих бића јунака у сећању носе истине које би требало открити попут значења слике имагинарног на имагинарној старој разгледници. Вишезначност слике је метафора хибридне природе Ишигуровог текста. У тишини слике увек је садржано више могућности него у једнозначности артикулације или коначности речи.

Александра В. Јовановић

**Литература**

- Agamben, Giorgio, and Leland de la Durantaye. "Image and Silence." *diacritics* 40. 2. (2012): 94-8. Print.
- Annan, Gabriele. "On the High Wire," *The New York Review of Books*, 7 (December 1989) 3. Print.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. Print.
- Blanchot, Maurice. "The Narrative Voice" *The Infinite Conversation*, trans. Susan Hanson in *Theory and History of Literature* by Wlad Godzich and Jochen Schulte-Sasse (eds.), 82. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, 379-388. Print.
- Davis, Rocio G. "Imaginary Homelands Revisited in the Novels of Kazuo Ishiguro". *Miscelanea*, 15 (1994), 139-54. Print.
- Hassan, Ihab. *Rumors of Change: Essays of Five Decades*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1995. Print.
- Ishiguro, Kazuo. *The Remains of the Day*. London: Faber and Faber, 1989. Print.
- . *A Pale View of the Hills*. London: Faber and Faber, 1982. Print.
- . *An Artist of the Floating World*. London: Faber and Faber, 1986. Print.
- Iyer, Pico. "Waiting Upon History," *The Partisan Review* 58 (Summer 1991). 585-89. Print.
- . "The Nowhere Man". *The Prospect Magazine*. (February 1997). 30-3. Print.
- Mason, Gregory (1989). An Interview with Kazuo Ishiguro. *Contemporary Literature*, Vol. 30, No. 3. 335-347. Print.
- Oe, Kenzaburo and Kazuo Ishiguro. "The Novelist in Today's World: A Conversation". *Boundary 2: An International Journal of Literature and Culture*, 18 (1991), 109-122. Print.
- Rushdie, Salman. "Imaginary Homelands". *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta, 1991. 9-21. Print.