



УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Тијана Матовић

**ТРАУМА И СЕЋАЊЕ У ПРОЗИ
КАЗУА ИШИГУРА**

докторска дисертација

ментор: проф. др Никола Бубања

Крагујевац, 2020. година

ИДЕНТИФИКАЦИОНА СТРАНИЦА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

<i>I. Аутор</i>
Име и презиме: Тијана Матовић
Датум и место рођења: 4.7.1988. године, Крагујевац
Садашње запослење: асистент за ужу научну област <i>Енглеска књижевност и култура</i> на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу
<i>II. Докторска дисертација</i>
Наслов: <i>Траума и сећање у прози Казуа Ишигура</i>
Број страница: 417
Број слика: /
Број библиографских података: 301
Установа и место где је рад израђен: Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Научна област (УДК): 821.111-31.09 Ishiguro K.(043.3)
Ментор: др Никола Бубања, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: <i>Енглеска књижевност и култура</i>
<i>III. Оцена и одбрана</i>
Датум пријаве теме: 8.4.2016. године
Број одлуке и датум прихватања теме докторске дисертације: IV-02-697/18, 13.7.2016. године
Комисија за оцену научне заснованости теме и испуњености услова кандидата: 1) др Никола Бубања, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: <i>Енглеска књижевност и култура</i> 2) др Драган Бошковић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: <i>Српска књижевност</i> 3) др Зоран Пауновић, редовни професор, Филолошки факултет, Универзитет у Београду, ужа научна област: <i>Енглеска и америчка књижевност</i>
Комисија за оцену и одбрану докторске дисертације: 1) др Зоран Пауновић, редовни професор, Филолошки факултет, Универзитет у Београду, ужа научна област: <i>Енглеска и америчка књижевност</i> 2) др Драган Бошковић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: <i>Српска књижевност</i> 3) др Марија Лојаница, доцент, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: <i>Енглеска књижевност и култура</i>
Датум одбране дисертације:

ТРАУМА И СЕЋАЊЕ У ПРОЗИ КАЗУА ИШИГУРА

Резиме

Предмет истраживања у овој дисертацији су идејно-тематске, структурно-нарративне и идеолошко-жанровске фигурације феномена трауме и сећања у романескном опусу савременог британског писца Казуа Ишигура, који обухвата његових седам објављених романа: *Бледи обриси брда* (1982), *Сликар пролазног света* (1986), *Остаци дана* (1989), *Без утехе* (1995), *Кад смо били сирочад* (2000), *Не дај ми никада да одем* (2005) и *Закопани џин* (2015). У дисертацији смо применили начелно интердисциплинарни теоријски модел, који успоставља везе између савремених културолошких теорија сећања и теорија трауме, као и поставки постструктурализма и постструктуралистичке психоанализе, а применом аналитичко-синтетичке, херменеутичке и деконструктивистичке методе. Оригинални допринос ове дисертације огледа се у ревизији дескриптивног тумачења Ишигуровог опуса, примени јединственог теоријског модела усклађеног са аутентичним пропозицијама његове прозе и позиционирању његовог последњег романа наспрам претходних, будући да *Закопани џин* није био предмет синтетичке обраде, а да представља одступање од Ишигурове склоности ка приповедном гласу у првом лицу.

Основна теза коју смо у дисертацији разматрали јесте да специфичност Ишигурове поетике почива у метафоричком обликовању и иронијском подривању постојаности нарративног идентитета протагонисте и жанровских поставки које обликују свет фикције, те указивању на конструисаност процеса сећања, који је као конфигуративни процес условљен ретроактивно конципираном траумом. У дисертацији оспоравамо тумачење Ишигурове прозе као облика историографске или етничке фикције, за коју би била релевантна екстралитерарна анализа, већ нарративни или фокализовани глас тумачимо наспрам света фикције конкретног романа. Предложили смо и да сучељавање друштвено-историјских поредака у Ишигуровим романима за циљ нема миметички реализам, већ формирање контекста у коме би динамика конфигуративних процеса сећања његових протагониста, због назначеног трауматичног дисконтинуитета између симболичких парадигми, морала ретроспективно посредовати између тих парадигми.

Проистекли увиди из аналитичког дела дисертације потврдили су постмодернистичке одлике Ишигурове прозе, уочене у његовом неповерењу према жанровско-идеолошким метанаративима, привилеговању перспективизма наративног гласа и упоредној деконструкцији субјективности, која проистиче из дисконтинуитета између идеалистички и нормативно конфигурисаног наративног идентитета протагонисте. Деконструисање субјективности у Ишигуровим романима упућује на процесе сећања као на метафорички-конструктивне, конфигуративне процесе, који немају аутохтоно упориште, док се мапирање трауме испоставља као кључ за тумачење ироније у Ишигуровој прози, која је спроведена путем онтолошке непоузданости наративног гласа, путем подривања хронологије сижеа, али и путем подривања жанра, као идеолошке структуре, која није екстерна форма у односу на наративни глас, већ усклађена са структуром наративног идентитета протагонисте. Са друге стране, привилеговање онтолошке, постмодернистичке проблематике, у Ишигуровој фикцији је континуирано суочено са креативном динамиком конфигуративних процеса индивидуалног и колективног сећања, који садрже потенцијал за производњу и стабилизацију смисла и који су, као такви, доступни његовим протагонистима за конфигурацију сопствених идентитета, премда се та конфигурација испоставља као зависна и од жанровско-идеолошких налога и од идеализација усклађених са субјективном жељом, која се формира не само наспрам конкретног симболичког поретка, већ и наспрам сабласне трауме.

Кључне речи: Казуо Ишигуро, траума, сећање, роман, жанр, наративни идентитет, (ре)конфигурација, алтеритет, постструктурализам, психоанализа

TRAUMA AND MEMORY IN THE WORKS OF KAZUO ISHIGURO

Summary

The aim of this dissertation is to analyse ideas, themes, narrative structures, and genre ideology, related to the phenomena of trauma and memory, within the novelistic oeuvre of contemporary British author Kazuo Ishiguro, which encompasses his seven published novels to date: *A Pale View of Hills* (1982), *An Artist of the Floating World* (1986), *The Remains of the Day* (1989), *The Unconsoled* (1995), *When We Were Orphans* (2000), *Never Let Me Go* (2005), and *The Buried Giant* (2015). The methodology used in this dissertation employs a broadly conceived, interdisciplinary theoretical model, which connects contemporary cultural theories of memory and theories of trauma to poststructuralist and psychoanalytic thought, along with the application of analytic, synthetic, hermeneutic and deconstructive methods. The original contribution of this dissertation lies in the revision of a predominantly descriptive interpretation of Ishiguro's oeuvre, in the application of a unique theoretical model conceived to meet the authentic propositions of Ishiguro's prose, and in the placing of his last novel, *The Buried Giant*, within the overall critical framework, given that, on account of its recent publication date and a divergence regarding narrative voice, it has not been synthetically integrated with his previous novels.

The main thesis explored in this dissertation states that the specificity of Ishiguro's poetics lies in the metaphorical treatment and ironic subversion both of his protagonists' narrative identities as supposedly stable and of the propositions of genre, which shape the fictional worlds of his novels. This thesis points to the processes of memory as constructed and to their configurations as conditioned by the retroactively conceived trauma. The aim of this dissertation was also to disprove critical interpretations of Ishiguro's prose as historiographic or ethnic fiction, along with an extraliterary analysis of it as such, in order to interpret the narrative or focalized voices of his protagonists within the confines of a specific world of fiction. The dissertation suggests that the confrontation of different socio-historical circumstances in Ishiguro's novels does not aim at mimetic realism, but provides the context within which the dynamics of his protagonists' configurative memory processes, on account of the traumatic discrepancy between the mentioned symbolic orders, require a retrospective mediation between them.

The conclusions reached in the analytic part of the dissertation confirm the postmodernist framework of Ishiguro's prose, as demonstrated through his incredulity toward the ideological metanarratives conceived as specific genres, through an emphasis on perspectivism regarding narrative voice, and through a parallel deconstruction of subjectivity, stemming from the discontinuity between the idealistically and normatively configured narrative identities of his protagonists. The deconstruction of subjectivity in Ishiguro's novels reveals memory processes as metaphorically constructed and configurative, without an autochthone foundation, while the mapping of trauma is interpreted as interlinked with irony, carried out via the ontological unreliability of the narrative voice, via the subversion of the chronology of the plot, and via the subversion of genre, as an ideological structure, which is not an external form in reference to the narrative voice, but conditioning for and conditioned by the protagonists' narrative identities. On the other hand, the privileging of the ontological, postmodernist issues in Ishiguro's works is continually placed in confrontation with the creative dynamics of the configurative processes of individual and collective memory, which can produce and stabilize meaning, and which are, as such, available for identity construction, although that construction is dependent on both the ideological demands of the genre and the idealizations interlinked with subjective desire, formed not only in reference to the symbolic order, but also with respect to the spectrality of trauma.

Keywords: Kazuo Ishiguro, trauma, memory, novel, genre, narrative identity, (re)configuration, alterity, poststructuralism, psychoanalysis

САДРЖАЈ

I УВОД.....	1
II ТЕОРИЈСКИ ОКВИР.....	13
1. Теорије сећања	13
1.1. Метафорика сећања: историја концептуализације процеса сећања	13
1.2. Темпоралност сећања: феноменологија и деконструкција времена.....	22
1.3. Наративност сећања: приповедне конфигурације историје и фикције	32
1.4. Непоузданост сећања: субјективност, идентитет и проблем аутобиографије..	44
1.5. Студије сећања: сећање и (пост)модернитет.....	54
1.6. Колективно сећање: идеологија, етика и проблем опроштаја.....	61
2. Теорије трауме	73
2.1. Теоријско залеђе студија трауме и етички обрт	73
2.2. Траума у хуманистичким наукама и књижевности: немогуће сећање и могући наративи.....	82
2.3. Траума у психоанализи: несвесно Сигмунда Фројда и „пропуштени сусрет са Реалним” Жака Лакана	96
2.4. Траума као постструктуралистичка парадигма и деридијанска деконструкција трауме.....	114
III РОМАНИ КАЗУА ИШИГУРА: СЕЋАЊЕ НА ТРАУМУ И ТРАУМА СЕЋАЊА .	124
1. <i>Бледи обриси брда</i> : наративна истина непоузданости сећања на трауму	124
1.1. Наративне елипсе: белине <i>немогућег сећања</i> на трауму	128
1.2. Спектралност трауме: метафорички реализам и пастиш жанрова	137
1.3. Сећање на себе посредством другог и макабрстичко трауме.....	143
2. <i>Сликар пролазног света</i> : механизми реконфигурације аутобиографског наратива и друштвени аспекти трауме.....	155
2.1. Жанр дневника у служби аутобиографије као разоб-личења.....	159
2.2. Развојни пут сликара као парадигма наративног идентитета и етичких релација.....	168
2.3. Асоцијативна симптоматичност трауме и траг који растаче темпоралност ...	176
3. <i>Остаци дана</i> : (пре)исписивање аутобиографског наратива и траума реконфигурисаних перспектива	183

3.1. Достојанство као есенцијалистичка концептуализација личног и националног идентитета	185
3.2. Трасирање аутобиографског наратива као спрега личне и јавне историје	198
3.3. Трауматизам као последица ретроактивног преисписивања прошлости.....	206
4. <i>Без утехе</i> : синхронија меморијског пејзажа и лавиринти трауме	215
4.1. Просторно-временске одлике света романа <i>Без утехе</i>	224
4.2. Фокализација и апропријација у Рајдеровом меморијском пејзажу.....	230
4.3. Колективно сећање и сабласт колективне трауме	235
4.4. Неутешни Рајдер и рекурзивност трауме	243
5. <i>Кад смо били сирочад</i> : сећање између реализма и експресионизма и (не)могућност (детективног) залечења трауме	261
5.1. Свет насељен сирочићима: изгубљена илузија порекла и носталгични идеализам.....	263
5.2. Сучељавање дијахроније реализма и синхроније експресионизма као модела сећања и наративног идентитета	271
5.3. Детектив у земљи чуда: криптичност трауме	284
6. <i>Не дај ми никада да одем</i> : траума алтеритета и носталгија као утопија сећања...298	
6.1. Метафорички потенцијали жанра и трасирање развоја наративног идентитета путем сећања	299
6.2. Трауматични поглед Другог и оригиналност копије	311
6.3. Носталгија као имагинарно уточиште од смрти (сећања) и палимпсестни траг сећања.....	324
7. <i>Закопани џин</i> : траума на размеђи индивидуалног и колективног заборав.....	336
7.1. Наратив о потрази и жанр фантазије у служби алегоризације сећања	340
7.2. Заборав као одсутни траг сећања и наметнута амнезија.....	349
7.3. Апорије опроштаја и (не)могућа екскавација закопаних џинова личних и колективних траума	357
IV ЗАКЉУЧАК	368
V БИБЛИОГРАФИЈА.....	396

I УВОД

Писање је облик утехе или терапије. Врло често, из ове врсте терапије проистиче лоше писање. Најбоље писање мислим да проистиче из ситуације у којој се уметник или писац у извесној мери помирио са чињеницом да је прекасно. Рана је начињена, није се залечила, али се неће ни погоршати; са друге стране, ипак је ту. Врста је утехе то што свет није баш онакав какав сте желели да буде, али га можете преуредити или покушати да се помирите с њим таквим тако што ћете створити свој лични свет, своју верзију света.

(Ишигуро, Херзингер, Ворда 1993: 30-31)¹

Када је савремени британски писац Казуо Ишигуро (1954-) 2017. године добио Нобелову награду за књижевност, званичници Шведске академије су своју одлуку образложили наводом да је Ишигуро писац „који је у романима велике емотивне снаге открио бездан испод нашег илузорног осећаја повезаности са светом” (Ишигуро 2017в), чиме је потврђен аспект универзалности који је Ишигуро одувек наводио као релевантан за своју прозу (в. Шејфер, Вонг 2008: 25, 133). Такву карактеризацију свог књижевног текста, Ишигуро супротставља покушајима да га, због његовог јапанског порекла или склоности ка лоцирању својих романа у околностима историјских превирања, укалупе у етничке класификације или у домен историографске фикције². У новијој критичкој литератури, редукована је тенденција да се Ишигурова проза тумачи у зависности од тога да ли је он означен као јапански, британски, постколонијални или писац у дијаспори, већ је критички фокус измештен у домен тематике. Међутим, и тада се Ишигуру приписују атрибути интернационалног, глобалног или космополитског писца (в. Дасгупта 2015: 21), што у спречи са његовим тематским преокупацијама може бити само од оквирног значаја, када се тиме отвара простор за тумачење његових фикционалних светова као превасходно метафоричких терена, а не контекста који налазе упориште у његовој биографији или наводној склоности ка проматрању историје³. Сâм Ишигуро пориче значај сопствене биографије за тумачење његове

¹ Сви преводи са енглеског језика у овој дисертацији су преводи ауторке Тијане Матовић.

² Ишигуро потцртава да је данас „готово немогуће писати нешто попут традиционалног британског романа, а да нисте свесни разних иронија” (Ишигуро, Херзингер, Ворда 1993: 14). Зато се путем „одбацивања историјског ауторитета и националног идентитета надао да ће успоставити врсту универзалности у оквиру које ће механизми сећања, а не историјски догађаји бити привилеговани” (Реитано 2007: 366).

³ Кинг (в. 1991: 193), на пример, сврстава Ишигура међу писце новог интернационализма, који за разлику од писаца постколонијалног или мултиетничког опредељења, налазе упориште у поретку неке од друштвено-политички, економски и културно привилегованих земаља. Реитано, међутим, оспорава да једнозначни калуп битно доприноси тумачењу Ишигурове прозе када наводи: „У жељи да буде ’космополитски’ писац, Ишигуро се труди да постигне универзалност која напушта не само националне,

прозе, када о себи говори као о „неудомљеном писцу” и када наводи: „Ничија историја се није чинила мојом историјом. И мислим да ме је то неизоставно навело да покушам да пишем на интернационални начин. Оно што сам почео да радим јесте да користим историју” (Шејфер, Вонг 2008: 58)⁴.

Ишигуро је у бројним интервјуима истакао да га конкретни кризни историјски контексти интересују преваходно због погодности терена који обезбеђују за проминентност тема које га занимају (в. Шејфер, Вонг 2008: 20-21, 36, 103-104, 111, 130, 175). У овој дисертацији, полазимо од претпоставке да у његовим романима историјски контекст не диктира тематику, већ да теме реконфигурације наративног идентитета путем сећања, комплексне динамике тог процеса због сучељавања превирућих симболичких поредака и личних осмишљавајућих парадигми, као и траума коју та динамика ретроактивно производи, захтевају специфични историјски контекст. Међутим, када Ишигуро лоцира свет фикције, контекст престаје да буде виртуелно измењив и постаје суштински релевантан за протагонисте, који се у његовим оквирима и његовим вокабуларом осмишљавају (в. Шејфер, Вонг 2008: 139-141, 191)⁵. Историјска позадина можда није иницијална полазница за Ишигура, али када се протагонист лоцира у одређеном контексту, Ишигуро их сучељава у конфликтној, расколној тензији која не дозвољава разрешење (в. Шејфер, Вонг 2008: 154-155). Иако

већ и историјске одреднице, у корист културног јединства које почива у сећању” (Реитано 2007: 362). Космополитанизам Реитано ставља под наводнике зато што „Ишигуро одбија јединствено оцртан културни ауторитет као и историјски ауторитет реализма” (2007: 381). Постулирање космополитанизма може произвести само начелно плодан терен за интерпретацију Ишигурове прозе, када проблематизује њено олако свођење на историјски или етнички контекст. Међутим, уједно може бити и ограничавајуће, када подразумева глобализацијски оквир као примарни Ишигуров интерес, односно када космополитанизам тумачи као Ишигурову тематску преокупацију, занемарујући то да Ишигуро увек полази од наративног гласа, динамичког односа идентитета и сећања, као и апорија трауматичних раскорака који подривају тај однос, тј. од тема којима су идеолошки оквири, повезани са екстралитерарним контекстом, у његовим текстовима подређени.

⁴ По напуштању Јапана и доласку у Енглеску када је имао пет година, Ишигуро је, заједно са својим родитељима, једанаест година живео у убеђењу да је повратак за Јапан изванредан, што је резултирало осећајем лоцираности у врсти лимбичког простора, у коме се пројектовао у Јапан који се чинио све даљим, а живео у Енглеској коју до одлуке својих родитеља да ту и остану није прихватио као свој дом (в. Шејфер, Вонг 2008: 58, 200; Ишигуро 2017в: 11). Можемо претпоставити да то што свој сензибилитет карактерише као „заглављен на маргинама” (Ишигуро, Херзингер, Ворда 1993: 12), као и због освешћености поводом конструисаности сваке припадности, проистекле из периода одсуства стабилних идентификација, наводи Ишигура да у својој фикцији проблематизује постојаност идентитета базираног на националним, етничким и културним основама. Ово биографско тумачење није од круцијалног значаја за аналитички део ове дисертације, али га наводимо као вид оспоравања биографских тенденција у критичкој литератури, који је усклађен са нашим хипотезама.

⁵ Ишигуро подвлачи да историјске периоде, на које одлучи да се позива у својим романима, истражује тако да стекне осећај за културну и друштвену климу конкретног доба, а не како би био у стању да репродукује историјске чињенице (в. Шејфер, Вонг 2008: 8, 40, 45, 105, 191). Њега првенствено занимају ликови његових приповедача и протагониста, односно то како ће одређени историјски период послужити да се сви аспекти лика који га интересују наративно манифестују, а не доследност званичном историјском наративу.

предмет истраживања у овој дисертацији, односно тематско-идејне, наративно-структурне и жанровско-идеолошке фигурације феномена трауме и сећања у Ишигуровим романима, може захтевати реферирање на идеолошку и дискурзивну перцепцију наведених фигурација у вантекстуалном смислу, екстралитерарни историјски контекст се не сматра упориштем тумачења, већ једино његове унутартекстуалне манифестације, када су релевантне за наративни глас и конкретни свет фикције⁶.

Као што одбија једнозначну класификацију поводом културолошких тема којима се бави и контекста којима обликује своје наративне светове, Ишигуро се испрва није идентификовао ни као постмодернистички писац, премда је тада постмодернизам имплицитно разумео као спој незаинтересоване ироније, екстравагантних наративних експеримената, метафикционалности која се тиче искључиво природе књижевне фикције и оптерећујуће академске интертекстуалности (в. Шејфер, Вонг 2008: 8, 13-14, 79-80). Касније са већим опрезом приступа постмодернистичкој квалификацији своје фикције (в. Шејфер, Вонг 2008: 155), свеснији суптилнијих начина на које и сâм интегрише постмодернистички етос у своју прозу, премда те начине систематично не прецизира, умногоме јер и подвлачи да није упућен у теоријске пропозиције постмодернизма⁷. У овој дисертацији, заступамо тезу да Ишигуро користи постмодернистичке наративне стратегије, чија је доминанта онтолошка проблематика⁸: од неповерења према (жанровским и идеолошким) метанаративима и привилеговања ограничене перспективе лика, преко флуидности

⁶ Ишигуро своје фикционалне светове дефинише првенствено као метафоричке терене, са упориштем у митолошком наративу, који мора неизоставно бити у дијалогу са историјским, али чија је веза са колективном свешћу и колективним сећањем јача од везе коју успостављају са званичном историјом (в. Шејфер, Вонг 2008: 46, 74-75, 183; Ишигуро 2017в: 19).

⁷ Будући да се у овој дисертацији не заступа неприкосновена интенционалност аутора, Ишигуро се као писац и не мора идентификовати са конкретним теоријским или критичким оквирима на које се ми позивамо. Ишигурови ставови су релевантни као једна критичка визура, којој се ипак приписује посебан значај у оквиру критичке литературе због незанемарљивости интенционално-креативног ауторског фактора, премда са резервама поводом дефинисања аутора као апсолутно оприсутњене и контролишуће инстанце, наспрам књижевног текста који производи. Стога позивање на интервјуе са Ишигуром, у којима он образлаже аспекте свог стваралачког процеса и своје ауторске намере, за интерпретативни део ове дисертације не подразумева и успостављање априорног референтног оквира. Уосталом, вокабулар, терминологија и симболичка парадигма, које се користе као интерпретативна средства, не морају бити упоредни у случају ауторског коментара и критичке анализе.

⁸ Мекхејл (в. 1987: 9-11) наводи да је у структуру модернистичке књижевности као доминанта уписана епистемолошка проблематика, док је доминанта постмодернистичке књижевности онтолошка проблематика, што не би требало разумети као раскид између ових парадигми, већ као континуитет између њих, и то не линеаран, већ двосмеран и реверзибилан. Мекхејл (в. 1987: 26-27) истиче и да постмодернистичка фикција не искључује епистемолошка питања, али да у први план поставља питања онтологије и то у структурном смислу, иако то може чинити и у тематском, премда тада више не говоримо о парадигми постмодернистичке поетике, већ о једном њеном сегменту.

онтолошки непоуздане нарације, која намеће концепцију сећања као конструктивног процеса, до растакања субјективности у екс-центричним, иронијским неподударацима између идеалистички и нормативно конципираног наративног идентитета. Са друге стране, сматрамо да суптилност, којом Ишигуро приступа постмодернистичком експерименту у књижевном наративу, не дозвољава привилеговање текстуалности или дискурзивности наспрам наративног или фокализованог гласа, који их имагинарно центрира, док њима бива симболички децентриран. У овој дисертацији се стога заступа хипотеза да Ишигуро у први план поставља траумом маркиран приповедни или фокализациони глас, али да се тиме не пориче постмодернистички привилегована онтолошка проблематика, нити модернистички привилегована епистемолошка, које су такође упоришта његове прозе.

Тери Иглтон у поглављу о психоанализи, у својој студији *Књижевна теорија*, наводи да је „наратив извор утехе” (2003: 161), односно да се једино у оквиру приповедног хронотопа као субјекти можемо осмишљавати⁹. Потреба и потрага за утешним смислом у наративу посебно је проминентна у околностима губитка афилијација, идентификација, осећаја стабилног присуства, порекла и значења – околностима које на посебно интензиван начин, од друге половине двадесетог века, одликују културолошки контекст Западног света (в. Батлер 2002: 11, 60; Мекхејл 1987: 26). Ишигуро у уводном цитату говори о утешној функцији приповедног текста у маниру упоредном Иглтоновом, када *увек већ* присутну рану лоцира у парадигми субјективности (в. Ишигуро, Херзингер, Ворда 1993: 30-31).

У овој дисертацији, предлажемо да протагонисти Ишигурових до сада седам објављених романа¹⁰, путем специфичних приповедних стратегија, реконфигуришу сопствене наративне идентитете путем сећања, а да захтев за реконфигурацијом намећу околности промене друштвено-симболичке парадигме, као одређујуће за

⁹ Френк Кермод такође тврди да парадигме књижевне фикције „у свом корену морају одговарати основној људској потреби, морају имати смисла [производити смисао], пружати утеху” (2000: 44), док Пол Рикер истиче да „време постаје људско време у оној мери у којој је артикулисано на приповедни начин” (1993: 11), односно да своје хаотично искуство темпоралности можемо осмислити само путем наратива.

¹⁰ Ишигурови објављени романи су: *Бледи обриси брда* (*A Pale View of Hills*, 1982), *Сликар пролазног света* (*An Artist of the Floating World*, 1986), *Остаци дана* (*The Remains of the Day*, 1989), *Без утехе* (*The Unconsoled*, 1995), *Кад смо били сирочад* (*When We Were Orphans*, 2000), *Не дај ми никада да одем* (*Never Let Me Go*, 2005) и *Закопани џин* (*The Buried Giant*, 2015). Иако је, поред романа, Ишигуро објавио и неколико кратких прича у распону од 1981. до 2001. године, као и једну збирку кратких прича, *Ноктурна: пет прича о музици и сумону* (*Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall*, 2009), оне нису обухваћене корпусом ове дисертације, будући да су у питању краћа прозна дела, у којима нису увек присутни релевантни аспекти феномена трауме и сећања, који су постављени у аналитички фокус ове тезе.

структуру наративног идентитета. Предлажемо и да су наративне реконфигурације које протагонисти Ишигурових романа спроводе, поред континуираних преговора са симболичким парадигмама смењујућих доминантних дискурзивних поредака, условљене и феноменом трауме, као несимболизованим алтеритетом, који се ретроспективно постулира и који не допушта фикцији успостављање простора апсолутне слободе, већ њене идеализације суочава са пукотинама, односно белинама у тексту, које подривају смисао као постојан. На ову тезу надовезује се и следећа: да је равнотежа, коју наративни глас постулира између својих имагинарних идеализација и симболичког поретка у оквиру кога се идентификације формирају, иронизована, и то на два нивоа. Први обухвата неусаглашености у приповедачевим наративним конфигурацијама, које су у Ишигуровим романима мапиране у оквиру процеса сећања, при чему се иронија остварује путем динамике двоструке дистанце непоузданости, односно дистанце између наратора и имплицитног аутора/читаоца, која је посредована дистанцом између наратора и света фикције. Други ниво иронизације у вези је са подривањем пропозиција конкретних жанрова, који су деконструисани као идеолошке структуре сплетене са наративним идентитетом протагонисте, а не као фиксна и њему екстерна форма.

Јединствени теоријски модел конципиран у овој дисертацији за тумачење Ишигурове прозе, предложили смо као погодан оквир прилагођен комплексном односу, уоченом у његовим романима, између суптилно спроведених постмодернистичких стратегија и стратегија наговештених путем критичких теорија попут студија сећања и студија трауме (уп. Матовић 2019). Наиме, у дисертацији се приликом интерпретације Ишигуровог прозног опуса примењују аналитичко-синтетички, херменеутички и деконструктивистички метод¹¹, а на основу увида проистеклих из начелно интердисциплинарног теоријског модела, који у спрегу доводи савремене теорије сећања и теорије трауме, са континуираним позивањем на њихове корене у постструктуралистичким и психоаналитичким теоријама. Будући да се до сада Ишигуров прозни опус није доследно проматрао из позиције постструктуралистичких, а ни психоаналитичких поставки које су у сагласју са налозима постструктурализма,

¹¹ Деконструкција, као двоструко читање, захтева контекстуализацију, у оквиру које се доминантно тумачење – које се може поставити само као постулирано – сучељава са оним које упућује на недоследности, процепе, белине у тексту, који то тумачење подривају. Али и ова тумачења су у међуодносу суплементарности – надограђивања, надовезивања и паразитирања – те је неопходно бити свестан њихове динамике. На пољу књижевног текста, ова „метода” пружа могућност контекстуализованог, иновативног тумачења, које узима у обзир и идеолошке претпоставке датог текста, али и унутар-текстуалне апорије, које текст континуирано производи на различитим нивоима наратива.

наведени приступ представља оригинални допринос критичкој интерпретацији његових романа. У оквиру овако постављеног теоријског модела, тумачење феномена сећања и трауме у Ишигуровој прози такође пружа могућност ревидирања њиховог дескриптивног проматрања у досадашњој критичкој литератури. Додатни аспект оригиналног доприноса ове дисертације јесте и анализа Ишигуровог последњег романа, *Закопани цин* (2015), који до сада није био предмет аналитичке обраде која би га позиционирала у односу на остатак Ишигуровог романескног опуса, а који је потенцијално проблематичан, будући да Ишигуро по први пут пише у трећем лицу и експлицитно проблематизује аспекте колективног сећања.

Када су у питању докторске дисертације које су се до сада бавиле тумачењем Ишигурове прозе, најранији интереси лоцирали су његове романе у домену постколонијалне књижевности или у оквирима космополитанизма и глобализације (в. Меклауд 1995; Ојабу 1995; Сим 2002; Бебкок 2011; Спарк 2011). Међутим, иако се приликом анализе идеолошких импликација његове прозе, наведени оквири доиста показују као релевантни, у првим докторским дисертацијама које се баве његовим романима не тумаче се Ишигуров специфични стил и тематика, који обухватају текстуру сећања, наративни глас растрзан између, за тај глас формативних, симболичких парадигми, чија промена изискује ретроспективно и реконфигуративно третирање идентитета као наративне конструкције, као и трауматизам на који парадигматска промена у оквиру наративног идентитета указује.

Пре него што феномен сећања постане проминентан фокус у критичким текстовима о Ишигуровим романима, уочавамо тенденцију ка тумачењу непоузданости приповедачког гласа, као и контролишућих хегемонијских структура, које манипулишу тежњама протагониста ка идентификацији (в. Зањани Хенриксен 2005; Вебли 2008). Наведене анализе се, међутим, задржавају у домену тумачења Ишигурових текстова као индикативних за идеолошке поставке одређеног доба, због чега се историјски контекст узима за упориште анализе, а не метафоризација истог, која је код Ишигура у врло блиској вези са одабиром жанра. Такође, непоузданост Ишигурових наратора се тумачи готово искључиво у модернистичким оквирима, иако се у његовој прози иронизује претпоставка о успостављању јасне дистанце између приповедача и имлицитног аутора, односно подрива се постојаност објективно фактуелне историје, наспрам које се поузданост може прецизно одредити.

У току последње деценије се, међутим, ипак подробније почиње проблематизовати феномен сећања у Ишигуровој прози (в. Тео 2009; Лалринфели

2012), као и трауматични аспекти процеса сећања његових протагониста-наратора (в. Вебстер Томас 2012; Стејси 2013), али и интерфејс сећања и трауме (в. Дроунг 2014). Тео (2009) из две студије Пола Рикера екстраполира три концептуалне области о сећању – сећање и заборављање, комеморацију и опроштај – које у својој монографској студији (в. 2014) организује као области сећања, заорава и отпуштања и које потом примењује на анализу Ишигурових романа. Његов приступ Ишигуровој прози остаје, међутим, искључиво на тематском нивоу, због чега и не успева да расветли врло битне елементе Ишигуровог стила и приступа обликовању приповедног гласа, што чини његову анализу начелно дескриптивном. Лалринфели (2012) проматра сећање у Ишигуровим романима као реконструктиван процес, релевантан у осмишљавању идентитета, али се, као ни Тео, не бави иронизацијом прошлости као доступне објективности, која је у овој дисертацији уочена као битан структурни аспект Ишигурове прозе. Вебстер Томас (2012) тумачи наративе Ишигурових протагониста као манифестације патологије нарцизма, свдећи трауму на оквир објектне психологије, због чега идентитет прихвата као аутентично сопство и не доводи га у питање као наративну конфигурацију. Напоследку, премда Дроунг (2014) користи Рикеров концепт *наративног идентитета* као релевантан за интерпретацију Ишигурових ликова, као и Вебстер Томас, има склоност ка психолошкој, али и неуро-психијатријској литератури, чији позитивизам не доводи у питање, нити га сматра проблематичним када ту литературу доводи у везу са критичким оквиром заснованим на наративним и психоаналитичким теоријама. Ипак, Дроунгова студија, настала на основу његове докторске дисертације, јесте од највећег упоредног значаја за ову дисертацију, будући да садржи и доследну примену представљених херменеутичких и психоаналитичких постулата поводом феномена трауме, иако Дроунг има аверзију према концепцији трауме Жака Лакана, начелно одбацујући постструктуралистичку психоанализу као део свог интерпретативног оквира.

Што се домаће критичке интерпретације Ишигурове прозе тиче, о његовим романима написане су једна докторска (в. Лукић 2015) и једна магистарска теза (в. Спасић 2007), а издвајамо и монографску студију Јелене Лазић, *Аспекти темпоралности* (2009), која је проистекла из њеног мастер рада и која, из позиције бахтиновски дефинисаног феномена хронотопа, проматра временске компоненте Ишигурове прозе. Спасић у својој студији *Бледи обриси сећања: приповедач и прича у романима Казуа Ишигура* (2007), заснованој на њеној магистарској тези, наратолошки приступа анализи фигурација приповедача и приче у првих пет Ишигурових романа,

премда у анализу повремено укључује и постмодернистичку визуру. Лукић (2015) се у својој докторској дисертацији бави проматрањем односа између историје и фикције у Ишигуровим романима и то превасходно у кључу *историографске метафикције*, термина који Линда Хачион конципира у својој студији *Поетика постмодернизма*. Међутим, како би анализирао однос између историје и фикције у Ишигуровој прози, Лукић тумачи историју у екстралитерарном смислу, а не бави се доследно пољем које је за ову дисертацију релевантно – пољем односа личне историје, као наративне конфигурације сећања усклађене са пропозицијама одређеног друштвено-симболичког поретка, и фикције коју наративни глас приповеда о себи, у зависности од својих имагинарних идеализација.

Књижевно-критичке студије које приступају Ишигуровом опусу на прегледан начин (в. Шејфер 1998; Петри 1999; Луис 2000; Вонг 2005; Бидем 2010; Сим 2010), за нас су од значаја у зависности од тога колико користе теоријске поставке и колико залазе у области које су релевантне за аналитички део ове дисертације. Иако отвара тему иронизације, која структурно подрива ликове протагониста прва четири Ишигурова романа, Шејфер (1998) их ипак тумачи у психолошком, евентуално фројдијанском, али не и наративно-психоаналитичком кључу и олако пристаје на Ишигуров отклон од постмодернизма приликом тумачења његове прозе. Петри (1999), који прави дистинкцију између анализе тема и наративних стратегија у Ишигуровом опусу и чији је аналитички метод начелно интердисциплинаран, увиђа комплексност постмодернистичке класификације Ишигурове прозе и опрезан је приликом примене психолошких теорија на тумачење односа између сећања и идентитета, што чини његову студију релевантном и за нашу анализу. Луис (2000) приступа Ишигуровом опусу у виду терена за сучељавање „бескућништва” и „достојанства” као концептуалних поља, које тумачи биографски, идејно-тематски или у оквиру идиосинкратички одабраних теоријских постулата, при чему једино тематски и одређени теоријски фокуси могу бити значајни и за потребе ове дисертације. Вонг (2005) као новитет за критичку литературу поводом Ишигурових романа уводи априори ослањање на тезу да он јесте постмодернистички писац, премда показује тенденцију да савремене теорије, које претпостављају флуидност дискурса и конструисаност идентитета, примењује безрезервно на Ишигурову прозу. Напоследку, компилативне студије Бидема (2010) и Сима (2010) представљају синоптичке прегледе постојеће критичке литературе поводом Ишигурове прозе, те су од значаја као референтни критички оквири и за ову дисертацију.

Закључно истичемо да, иако се наведене студије све у одређеној мери дотичу тематских и/или формалних манифестација феномена трауме и сећања у Ишигуровим романима, тумачећи их мање или више доследно и кохерентно, премда најчешће дескриптивно, ниједна не проматра њихов однос у *структурном* смислу, којим се у оквиру јединственог теоријског модела понуђеног у овој дисертацији жели указати на специфичну, иронијски третирану динамику, за коју тврдимо да постоји између постмодернистичког наративног етоса и траумом маркиране субјективности наративног гласа у Ишигуровој прози.

Теоријски оквир ове дисертације чине два већа поглавља, која се засебно баве теоријама сећања и теоријама трауме. У поглављу о теоријама сећања, првобитно је обрађена концептуализација сећања у филозофском, културолошком и књижевном дискурсу. Представљене су најрелевантније метафоре за природно и вештачко сећање, које га мапирају у просторном и темпоралном смислу, а указано је и на динамику међузависног односа између сећања и заборављања. Проматрањем темпоралности сећања указује се на његову процедуралност, те на динамику која је на другачији начин конципирана у космолошкој визури дијахронијске, каузалне линеарности и приватној визури синхронијске, асоцијативне логике. Иронизација космолошког времена везана је за епистемолошка подривања хронологије, својствена модернизму, а иронизација приватног времена за онтолошку деконструкцију жанра, која одликује постмодернистичке поступке и која указује на рикеровско „немушто време”. Разматрањем наративности сећања расветљен је однос историјског и приповедног текста, али и сећања и фантазије у домену аутобиографског наратива. Образложени су миметички и метафорички потенцијали књижевног текста, али је указано и на могућности иронизације, посебно у оквиру непоузданости наратије. На пољу аутобиографског жанра, непоузданост наратије доведена је у везу са непоузданошћу сећања, те са проблематиком субјективности и идентитета као наративног, али и са упориштем наративне истинитости текста у дијалошкој динамици. Потом је трасиран развој студија сећања крајем двадесетог века и његова веза са (пост)модернитетом, док се последњи део овог поглавља фокусира на колективно сећање, са упориштем у пракси репрезентације, и у спречи са културним идентитетом и историјским наративом. У том делу, образложени су и концепти архиве и канона сећања, идеологије, носталгије и опроштаја као етичке и идеолошке праксе.

У поглављу о теоријама трауме, прво су назначени историјски, културолошки и идеолошки оквири етичког обрта, као и парадоксална позиција студија трауме, које

настају и као реакција на постмодернистички релативизам, али и у колевци постструктуралистичких и психоаналитичких теорија. Указано је на значај разматрања етичке релације, као динамике несамерљивог и асиметричног односа са другим, те са алтеритетом, и као апсолутном другошћу и као аспектом сопства. Дискурзивност етичке релације доведена је у везу са процесима означавања и репрезентације, а путем постструктуралистичког трага указано је на недостатак, као формативан за прецртану субјективност у психоаналитичкој визури. Потом је назначена актуелност структурног и тематског мапирања феномена трауме у књижевности, те ретроактивна динамика накнадности и модалитети онеобичене темпоралности, као упоришта тог феномена. Траума је означена као харизматична и двострука рана, а сведочење о трауми као говорни чин, који производи емпатично узнемирење и који захтева дешифровање конфигурација сећања, а не разоткривање постулиране истине. У делу о психоанализи, образложени су концепти конфликтне трауматичне сцене, несвесног са упориштем у језику и симптома као индикације за присилу понављања у дискурзивном поретку. Дистинкција је успостављена између меланхоличне апсорпције идеала и рада жалости, али су они и доведени у везу као међузависни процеси. Лаканов повратак Фројду искоришћен је као оквир за увођење постструктуралистичког тумачења стварности као дискурзивне у психоаналитички теоријски оквир, при чему су имагинарни, симболички и реални поредак субјективности преузети за потребе теоријског модела који се тиче трауме. *Unheimlich* онеобичење, удвајање и жеља као формативна за субјективност, релевантни су термини и за деридијанску деконструкцију трауме, која је представљена у последњем сегменту поглавља о теоријама трауме и која трауму третира и као својство процеса означавања, али и као индикативну за етичку проблематику, те за домен неинституционалне вере, одговорности и дара смрти.

Аналитички део ове дисертације обухвата седам поглавља, у оквиру којих су Ишигурови романи хронолошки интерпретирани, у складу са назначеним теоријским моделом, а применом аналитичко-синтетичке, херменеутичке и деконструктивистичке методе. Анализа *Бледих обриси брда* фокусира се на тумачење аутофикционалног онеобичавања наратива сећања путем стратегија удвајања, селективности, онтолошки иронизоване перспективе, те пастиша жанрова колонијалних наратива, прича о духовима и аутобиографског жанра. Тајна спектралности трауме, представљена у овом роману и жанровски и путем наративног онеобичавања, тумачи се као свезана са, у конвенционалном смислу, неизводљивим трауматичним сећањем. У *Сликару пролазног света*, на аутобиографски жанр се указује као на разоб-личење протагонисте-наратора,

чији дневнички записи иронизују дистинкцију између приватног и јавног, те и ону између сећања као аутохтоног и историје као референцијалне. А сценирање наративне истине је доведено у везу са истовременим арогантним уздицањем и понизним евакуисањем лика као субјекта трауме, која симптоматично опседа његове покушаје осмишљавања свог наративног идентитета. У сличном маниру, и стратегије протагонисте-наратора *Остатака дана* се тумаче као проистекле из идеалистичке концепције личне вредности и достојанства, док његово свођење идентитета на истост карактера бива иронизовано перформативношћу тог идентитета. Реконфигуративне стратегије преисписивања аутобиографског наратива ретроактивно трансформишу тријумфалне животне прекретнице у трауматичне, док се путописни жанр и наратив о потрази тумаче као иронизовани, управо путем реконфигуративног процеса сећања, који их оставља незаокруженим и недовршеним. У роману *Без умехе*, процеси сећања се тумаче као представљени на плану синхроније сужеа, и то путем надреалистичких мотива, дисторзија хронотопа, онеобичене фокализације и апропријације ликова, те лавиринтске рекурзије, која упућује на присилу понављања везану за формативну трауму. Ишигуро из простора маргина уводи у тематско поприште овог романа и колективно сећање и трауму, премда су они, због доминантне синхроније, блиско свезани са ликом протагонисте-наратора. У роману *Кад смо били сирочад*, који је умногоме упоредан роману *Без умехе*, уочили смо експресионистичко стилизовање синхроније приватног времена и асоцијативних идеализација протагонисте-наратора, премда је оно контрастирано са првим делом романа, који је уобличен као дијахронијски развојни пут протагонисте, као сирочета који постаје славни детектив. Детективски жанр је у другом делу овог романа, међутим, суочен са својим носталгичним идеализацијама, које су уједно приписане и протагонисти-наратору. И у роману *Не дај ми никада да одем* иронизовани су жанрови, само су у питању научно-фантастични и дистопијски жанр, који су десензационализовани путем приповести нараторке клона, чији је фокус на интимним односима и носталгији као имагинарном уточишту од губитка афилијација са другим, односно са другим у оквиру наратива сећања. Траума маркираности апсолутним алтеритетом је уочена као посебно релевантна за нараторку, будући да је интегрисана у један од жанрова либералног хуманизма, који је и осмишљава, али у оквиру кога је и потчињена и експлоатисана. У поглављу о последњем Ишигуровом роману, *Закопаном џину*, жанр фантазије и наратив о потрази се тумаче као попришта за алегоризацију колективног сећања, што представља новину у Ишигуровом опусу, али и индивидуалног сећања, на начин

упоредан претходним романима. Наратив у трећем лицу анализиран је као такође иронизован, јер се прелива у наратију у првом лицу, премда неидентификованог наратора, кога смо потенцијално означили као чамцију, уједно митолошко-паганску и христолику фигуру, али у оба случаја нити свезнајну, нити свемоћну. Наметнута колективна амнезија се у роману манифестује као измаглица, која води порекло од симптоматично одсутног змаја, али чије уништење не доноси спас заједници, већ покреће нови циклус насиља. Напослетку, у завршном поглављу, сумирамо резултате анализе и пружамо закључна разматрања.

II ТЕОРИЈСКИ ОКВИР

1. Теорије сећања

1.1. Метафорика сећања: историја концептуализације процеса сећања

Дански историчар психологије Дуве Драисма, у својој студији *Метафоре сећања: историја идеја о уму* истиче да су све метафоре сећања, „било да су преузете из природе или технологије, из органских или вештачких процеса, производиле своје перспективе сећања” (2000: 3) и тако утицале на однос у који је концептуализација процеса сећања улазила са конципирањем личног и колективног идентитета у различитим епистемолошким добима. И савремена неуробиолошка испитивања сећања, која воде порекло од експерименталног проматрања феномена сећања у психологији крајем деветнаестог века и која имају тенденцију да сећање своде на неурофизиолошки процес, такође представљају својеврсну метафору сећања (в. Драисма 2000: 190-194), премда позитивистичку и стога умногоме ограничавајућу, будући да не одражава комплексност процеса сећања у симболичком и наративном смислу. Први пример ове врсте симплификације јесте Аристотелова редукција Платонове метафоре воштане таблице за писање, на коју се перцепција утискује у виду трагова, на кинетички, асоцијативни механизам, који сећање изједначава са „физиолошким, материјалним феноменом који се може лоцирати [попут] утискивања трагова сећања у мозак” (Грос 2016: 17). „Аристотел даје метафори воштане табле, која је код Платона само виспрана слика, буквалније значење. Нешто се буквално утискује у тело, отисак са физиолошким својствима, материјални траг” (Драисма 2000: 25). Разумети како мозак функционише, међутим, није структурно упоредно томе како сећање функционише као симболички процес, односно зависна веза та два система се успоставља у онтолошком, а не у оперативном смислу. Како наводи Грос, „јаз између материјалног и менталног остаје непремостив – осим путем метафоре” (2016: 22).

Немачки културни антрополог и књижевни критичар Алаида Асман подвлачи да је метафорика сећања та која га конституише пошто се као појмовно поље оно опире непроблематичној симболизацији (в. 1999: 121). Асман идентификује метафоре складишта и воштане таблице као примере метафорике сећања са најраспрострањенијом традицијом у Западној метафизичкој матрици, премда се, како

увиђа Депер (в. 2016: 28), и њихове концептуализације могу историјски трасирати до сродних зачетака. На основу ове уочене удвојености, Асман наводи и дистинкцију између памћења (*Gedächtnis*) и сећања (*Erinnerung*); прво се као „виртуелна способност и органски супстрат” разликује од другог као „актуелног процеса утискивања и актуализовања специфичних садржаја” (1999: 121-122). Међутим, у српском језику, дистинкција је успостављена између памћења дефинисаног као „способност запамћивања, држања у глави, у памети” (Вујанић и др. 2011: 894) и сећања које је означено као „способност човека за оживљавање доживљеног, памћење, меморија” (Вујанић и др. 2011: 1193). Речник Матице српске оба појма дефинише као способности, али ипак бележи да је регистровање садржаја одређујућа компонента памћења, а позивање на садржај одредница сећања. Ту терминолошку разлику између памћења и сећања у овој дисертацији ћемо преузети као најбитнију, због чега ће приликом образлагања теоријског поља студија сећања бити указано на креативне и конструктивистичке аспекте превасходно процеса сећања, а не памћења. Са друге стране, Асман (в. 1999: 122) истиче и да ова два појма нису супротстављена, већ комплементарна, па ћемо се и ми позивати на комплексне механизме који се остварују у оквиру меморије, као широком пољу које обухвата све врсте проматрања у вези са човековом меморијском способношћу, капацитетима, процесима и типологијом.

Док метафора складишта упућује на прегледну топологију вештачког сећања која „сугерише организацију, економичност, расположивост” (Асман 1999: 126) и тако представља симетрију похрањивања и екстраховања сећања као материјализованих целина, метафора воштане таблице и, у продужетку, писма, пружа далеко већи потенцијал за представљање сложених процеса природног сећања, које неизоставно укључује и процесе заборављања. „Сећање је глагол, а не именица” (2016: 19), истиче Грос, указавши на динамичку, темпоралну природу сећања, наспрам њене упрошћене просторне концептуализације. Код природног сећања, похрањивање и екстраховање су асиметрични, квалитативно другачији процеси, па сећање не би требало дефинисати као састављено од појединачних сећања, већ као флуидан процес, маркиран *трагом* и стога несводив на просторну метафору, већ на временску (в. Асман 1999: 127). То не значи, међутим, да су метафоре складишта превазиђене, већ да налазе примену код вештачког сећања, под које ћемо подвести свако надређено степеновање природног сећања, било да говоримо о колективном, културном или политичком сећању. Када је у питању функционалност вештачког сећања, метафоре складишта (попут храма, библиотеке, збирке или инвентара) могу означавати или монументално или архиварско

сећање (в. Асман 1999: 132). Док се под архиварским сећањем мисли на начелно отворено, неструктурирано складиштење свег историјски забележеног материјала, монументално сећање означава канонизацију одабраних, конкретно уобличених сећања, која су актуелизована из равни архиве¹².

Метафоре природног сећања, за разлику од метафора вештачког, претпостављају дисконтинуитет времена наспрам мапирања простора. Асман истиче: „Тамо где се памћење конституише са становишта простора, персистентност и континуитет сећања налазе се у предњем плану; тамо, пак, где се памћење конституише са становишта времена, у предњем плану су заборав, дисконтинуитет и пропадање” (1999: 127). Она временске метафоре сећања поистовећује превасходно са есхатолошком и аниматорском метафориком. У библијском тексту, смрт се од првобитног греха насељава међу људима, па се и време „јавља као димензија догађања тамо где је вечност прапочетка већ напуштена а вечност циља још није достигнута” (Асман 1999: 127). Порекавши прву вечност, време у библијском наративу фигурира као антитеза есхатолошке телеологије, оне која води у другу вечност. А сећање у овом контексту израћа као антитеза времена јер ако „је суштина времена немогућност повратка, једносмерност кретања ка увек новом крају, онда је суштина сећања негација ове законитости времена: сећање преокреће оно што се не може обрнути и враћа оно што је изгубљено” (Асман 1999: 127). Аниматорска метафорика, са друге стране, упућује не на *telos*, не на сећање као свезано са бескрајем, већ на мотив буђења као историјско револуционарни подстрек, на сећање као одвојено од традиције и испуњено потенцијалом за прекид, за потврду вечности у коначности путем воље за моћ. Тако алегоријска метафорика, од ренесансе наовамо, бива замењена археолошком метафориком, за коју ерозија времена постаје доминантан оквир конципирања сећања (в. Асман 1999: 131), односно перцепција времена се секуларизује, одваја од космолошког времена (в. Бојм 2001: 9). Стога и историјски прогрес, као димензија времена неуклопљива у хришћанску есхатологију, постаје поље које ствара услове за рађање носталгије, као „нуспојаве телеологије прогреса”, и то за некадашњим добом које није сажимало „темпоралну разлику између искуства и очекивања у једном концепту” (Бојм 2001: 10), које није коначност претпостављало бескрају.

¹² У вези са метафорама складишта, навешћемо и Платонову метафору кавеза за птице (в. Драисма 2000: 27), која у дистинкцији између сећања у потенцијалном облику представљеним слободним летом птица у кавезу и актуелизовања сећања представљеним ухваћеном птицом, упућује на дистинкцију која ће бити релевантна за Бергсоново проматрање темпоралности као суштинске одлике процеса сећања и дистинкције између виртуелности чисте меморије и актуелизованог сећања које се увек остварује као процес, у дуративном облику.

Поред наведених метафоричких приказа, природно сећање се можда најефектније представља путем метафоре писма. Иако је језичка структура наводно атемпорална, јер се на нивоу структуре наратива време не манифестује, због чега Асман наводи да метафоре писма или трага нису сасвим временске, ипак, ако наспрам „потпуности и коначности текста стоји непотпуност и бесконачност тумачења” (1999: 124), онда наведена метафорика одговара представи временитости процеса сећања, а посебно раскорака између природе процеса памћења и сећања. Јер похрањивање на основу рецепције има ограничене оквири, док је потенцијал екстраховања неограничен, као што је и могућност интерпретације текста неограниченог креативно-продуктивног устројства¹³. Једна од најинтересантнијих метафора овог типа јесте палимпсест, скупочени пергамент са кога би се кроз историју уклањали записи како би се ослободио простор за бележење нових, а да је сâм пергамент чувао траг свих претходних записа који су у модерно доба, уз помоћ хемијских реакција и ултравиолетног зрачења, успешно повраћени (в. Асман 1999: 125). Тако метафора палимпсеста указује на разлику између краткорочног и дугорочног памћења, као и свесног и несвесног сећања. Премда изнова функционише као оперативан за рецепцију, палимпсест успева да у латентном облику очува записе прошлости.

Али будући да највештије спаја просторну и темпоралну димензију сећања, воштана таблица се испоставља као метафора која има најбогатију традицију (в. Драисма 2000: 24-27). Порекло води од Платона, али је кроз историју адаптирана у зависности од актуелних друштвено-културних околности конкретног поднебља, на шта указује плејада термина којима се означавају процеси сећања попут „утисака” прошлости, „урезивања” у сећање, „трагова” сећања, „брисања” сећања итд. Сигмунд Фројд је ову метафору 1925. године прерадио у метафору „чаробног блокчића” (*Wunderblock*), која је требало да очува парадокс меморијских процеса, који се губио у другим метафорама писма. Парадокс се састоји у следећем: „[Н]еограничен рецептивни капацитет и задржавање трајних трагова доимају се као узајамно искључива својства апарата који користимо као замену за нашу меморију” (Фројд 1925: 227). Фројд је иначе постулирао постојање

два различита система (или органа менталног апарата). У складу са овим погледом, поседујемо систем *Псв-Св* [*Предсвесно-Свесно*], који прима перцепције, али не

¹³ Метафоре о којима Асман говори у свом тексту, међутим, стављају акценат пре на графику писма као метафоричку, него на сâм наратив као такав.

задржава њихов трајни траг, како би могао да реагује као неисписана табла за сваку нову перцепцију; док су трајни трагови перципираних побуђења сачувани у „мнемичким системима” који леже иза перцептуалног система. (1925: 228)

„Чаробни блокчић” функционише по принципу три слоја, који би требало да представе наведени парадокс природне меморије, односно раскорак између способности неограничене рецепције и чувања трајних трагова. Горњи слој по коме се пише чине два папира спојена по ивицама – воштани папир наткривен провидним целулоидним папиром који га штити од цепања¹⁴ – док је испод њега воштана табла у коју се записи утискују притиском. Приликом исписивања по целулоидном папиру, воштани који је по ободу везан за њега, приљубљује се уз воштану таблу и, док је у тој позицији, чини запис видним. Уколико одвојимо папир од табле, запис нестаје са површине папира и он је слободан за наредно исписивање, премда трајни отисак/траг остаје у неком облику на воштаној табли и може се у виду бразди видети при одговарајућем светлу (в. Фројд 1925: 230)¹⁵. Парадокс на коме почива природни меморијски систем представљен је путем функционалне повезаности и нераскидивости метафоре за перцептивни систем *Псв-Св* (двослојног комплекса воштаног и целулоидног папира) и метафоре за структуру несвесног (*Нсв*) (воштане табле са очуваном утиснутим траговима). Овим просторним аспектима метафоре „чаробног блокчића”, Фројд приписује и темпорални, будући да сâм процес перцепције и памћења захтева трајање.

Жак Дерида, у тексту „Фројд и сцена писања”, у овом Фројдовом закључку види најбитнији моменат његове метафоре: „Не налазимо ни континуитет линије, нити хомогеност запремине; само диференцирано трајање и дубину степеновања и размака [уписаних у графику писма]” (1978: 283). Фројд постулира да се несвесно као попрште трагова сећања пружа ка пропустљивом систему предсвесно-свесно и да само тада постоје услови за перцепцију, односно да сећање на изврстан начин *производи* перцепцију, која увек касни. Тако памћење и сећање нису конципирани као

¹⁴ Фројд у овој инстанци уочава потврду своје хипотезе о двослојном перцептивном апарату који се састоји из слоја заштите од непожељних надражаја и слоја који прима надражаје (в. 1925: 230). Дерида овај слој заштите (који је у метафори представљен целулоидним папиром, без чијег присуства би се воштани папир изгребао и поцепао) објашњава тиме да „не постоји писање које не остварује неки вид заштите, да би се заштитило од себе, од писања које угрожава самог ’субјекта’ док се он препушта исписивању: *док себе излаже*” (1978: 281-282). И даље, да „субјект’ писања не постоји ако под њим мислимо на неку аутономну усамљеност аутора. Субјект писања је *систем* односа између слојева: ’чаробног блокчета’, психе, друштва, света” (Дерида 1978: 285).

¹⁵ Треба истаћи да у домену ове метафоре остајемо при представи процеса сећања у апстрахованом, функционалном облику, без указивања на његова ограничења, цензуру и потискивање (в. Дерида 1978: 279).

симетрични процеси, а посебно је наглашена креативна природа процеса сећања који утичу на перцепцију. У односу сећања и перцепције, који почива на ангажованости и прекидима, Фројд уочава порекло концепта времена (в. 1925: 231). Време се рађа из раскорака између актуелности сећања и актуелности перцепције, између захтева за одржањем наративног идентитета и принципа реалности. Дерида у наведеној релацији види „економију система писања” (1978: 284), који производи време као раскорак између актуелности записивања и интроспекције онога ко пише, између писања текста и прекида у писању које повлачење линије на папиру захтева. Могли бисмо рећи и да структура језика почива на сличном раскораку, уписаном у значењски процес, процес који је најаутентичније оличен у Деридиној кованици *différance*.

Фројд наводи да „не би требало да нас потреса то што у ’чаробном блокчићу’ трајни трагови примљених перцепција нису искоришћени; довољно је што су присутни” (1925: 230). За њега је довољно што је овом метафором тополошки образложио меморију и указао на однос сећања и перцепције. Процес сећања се на примеру „чаробног блокчића” метафорички може представити само као покушај сагледавања различитих бразди на воштаној табли, што упућује на стопљеност трагова сећања. Међутим, савремена компјутерска технологија се сасвим функционално позива на трагове забележених података. Драисма наводи да је сматрано да се путем метафоре компјутера превазишао картезијански проблем односа свести и мозга, који по њиховом разграничењу није знао како да их поново сједини, и то тако што је свест изједначена са софтвером, односно програмом, а мозак са хардвером, односно машином (в. 2000: 156). Иако су квалитативно другачији, интерфејс се остварује кроз симболички, процедурални код, који, међутим, ипак на пољу машине и на пољу програма има другачије манифестације. Тако се и дијалектика између психичког, као оног у које је уписана животна динамика, и физичког, у које је уписана смрт стаје¹⁶, остварује на основу њихове међузависности, што имлицира и закључак да се „траг сећања може тумачити како на физички тако и на симболички начин” (Драисма 2000: 226), премда са другачијим парадигматским импликацијама. Иако сећање као процес захтева материјалност у виду функционалног нервног система, да нема вољне инстанце која би је активирала и која би је симболички кодирала, материјалност би се свела на инертни

¹⁶ „То што машина не ради сама од себе значи нешто друго: да је механизам без своје сопствене енергије. Машина је мртва. Она је смрт. Не зато што ми ризикујемо смрт тиме што се играмо са машинама, већ зато што је порекло машина однос према смрти. [...] Репрезентација је смрт. Што бисмо одмах могли преформулисати у следећу тврдњу: смрт је (само) репрезентација. Али је везана за живот и за живу садашњост коју исконски понавља. Чиста репрезентација, машина, никада не ради сама” (Дерида 1978: 285-286)

аутоматизам, јер не би постојала симболичка парадигма која би је могла означити као ништа (друго).

Метафором компјутера назначена је кодирана структура наместо асоцијационизма као модела функционисања интерфејса похрањивања и екстраховања података, односно памћења и сећања. Уместо једнозначног позивања на забележена сећања, имамо код који као функција манипулише виртуелним подацима. Међутим, информатичка метафора је проблематична јер подразумева идентитет меморије са целокупним садржајем који се у рачунар уноси, као и вербатим идентичност уноса и позивања на тај унос, због чега губи својство упоредности са природном људском меморијом, која је далеко од савршено функционалне (в. Драисма 2000: 227). И дигитална и аналогна метафорика, премда свака на свој начин значајна за расветљавање одређених аспеката процеса природног сећања, ипак претпостављају апсолутно присуство, апсолутну транспарентност, а Дерида ће нас подсетити:

Да постоји само перцепција, чиста пропустљивост продору, не би било ни продора. Били бисмо писани, али ништа се не би бележило; никакво писање се не би производило, задржавало, понављало као читљивост. Али чиста перцепција не постоји: исписивани смо само док пишемо, делањем у нама које увек већ унапред надзире перцепцију, била она унутрашња или спољашња. (1978: 285)

Као што се писање дешава на хоризонту присуства и представљања, тако се и процес сећања дешава на хоризонту перцепције и свести. Траг сећања упућује на одсуство, на брисање присуства јер „неизбрисив траг није траг, он је пуно присуство, непокретна и непропадљива супстанца, син Бога, знак *parousia*-е, а не семе, односно смртни заметак” (Дерида 1978: 289). Ово брисање присуства није потискивање сећања или случајност, пропуст психичког апарата – оно је услов функционисања структуре, услов процеса сећања као динамичких, без довршетка у неком виду спознаје себе кроз сагледавање сопствене прошлости из повлашћене позиције прегледности. Уколико га и означимо као заборављање, то не чинимо да бисмо заборављање дефинисали као супротно сећању, већ да бисмо указали на то да је заборављање *увек већ* уписано у сећање. Траг је присутан у својој одсутности и као таквог га проналазимо и у Ишигуровој прози, у наративима његових протагониста којима самоспознаја континуирано измиче и које опседају процепи, који су уграђени у и који су формативни за приповедне структуре

њихових идентитетских конфигурација, оних које траже окосницу у увек већ изгубљеној феноменологији прошле садашњости.

На ову исконску повезаност процеса сећања и писања, као симболичких и наративних репрезентација, упућују и метафоричка проматрања порекла сећања као дара музе. Када истиче да се метафорика сећања у културној историји Запада протеже од Платона, Драисма наводи да Платон у једном од својих дијалога кроз лик Сократа говори о сећању као дару Мнемозине, мајке девет муза античке грчке митологије, богиња поезије, драме, музике, историје и астрономије (в. Драисма 2000: 4-5). Мнемозина је та која порађа уметност, односно сећање је то које производи језик (и књижевности и историје) и нераскидиво га везује за себе. За рану античку грчку мисао, Мнемозина је била директно зависна од Лезмозине, представнице заборављања, премда је она ипак означавања као Мнемозинин супарник и антагониста, и као таква била негативно маркирана (в. Кејси 2000: 12). И код Платона „моћи *lēthē* [заборављања] увећавају домене смрти, неистине, незнања” (Дерида 1981: 105). Међутим, ова дихотомија се касније проблематизује и то не само због тога што се сећање и заборављање међусобно прожимају, већ и због сагледавања заборављања као врсте креативног процеса, са својим механизмима и циљевима. Траг одсуства је као заборав одувек прожимао сећање, али се њему тек од доба романтизма приписује значај упоредан оном који је поклањан сећању до тог периода (в. Вајтхед 2009: 14).

Попут указивања на заборављање, које инхерентно подрива сећање замишљено као свеобухватно, и Дерида ће деконструктивистички заротирати античку поставку у којој сећање претходи језику, да би их разиграо у дијалектици која не препознаје првенство. У језику постаје најочитије колико су идентитети присуства које формирамо провизорни. Дерида нам говори да је језик, који почива на одлагању диференцијалног значења и иронији тог процеса, творац илузије присуства. Али да ван тог симулакрума, те репрезентације, нема независног интегритета *logos*-а. Прихватити језик као такав застрашујуће је за субјекта који се потврђује кроз постулирање присуства, порекла, идентитета, знања. Он тако постаје сироче, лишено оца, краља и бога као инстанци ауторитета (в. Дерида 1981: 75-77). У својој студији *Дисеминација*, Дерида се позива на Платонов текст *Федар*, у коме Сократ пореди писане текстове, које Теут нуди на дар краљу Египта Таму, са врстом лека (грч. *pharmakon*) (в. 1981: 70). Међутим, Там дар писаног текста одбија као мелем и означава га као отров (грч. *pharmakon*) за живо, говорно памћење и сећање (грч. *mnēmē*), и своди га на потпомогнуто присећање, поновно сећање (грч. *hypomnēsis*). Двозначност грчке речи

pharmakon чини окосницу наведене епизоде. Закључак који се намеће из Тамовог резона јесте да је оно сећање које није подржано писаним текстом једино аутентично, утолико што потврђује присуство и јединственост онога ко се сећа, а да писање игра улогу протезе, вештачке надоградње која прети том присуству. Међутим, Дерида истиче да је

[с]пољашњост [као неживо писмо] увек већ *унутар* рада сећања. [...] Сећању су стога увек већ унапред потребни знаци како би се присећало не-присутног, са којим је неопходно у односу. Покрет дијалектике сведочи о овоме. Сећање је стога контаминирано својом првом заменом: *hypomnēsis*-ом. Али оно о чему Платон *сања* је сећање без знака. То јест, без суплемента. *Mnēmē* без *hypomnēsis*-а, без *pharmakon*-а. (1981: 109)

Није писмо као неживо то које плаши Платона, већ оно које осцилира између присуства и одсуства, које се у подражавању живота не разликује од њега, а које се опет самопроглашава као репрезентација. Он се боји тога да сећање престане да буде гаранција присуства референције, значења или смисла. А сећање је, према Дерида, већ унапред уроњено у наративне пропозиције језика, као што и симбол поприма лични смисао тек у оквирима сећања. Зато је напоследку и „*pharmakon* кретање, *locus* и игра: (производња) разлике. Одлагање разлике” (Дерида 1981: 127).

Своје предавање насловљено „Мнемозина”, посвећено тада недавно преминулом Полу де Ману, Дерида отвара исповешћу да никада није знао како да исприча причу, да њему као љубавнику богиње сећања никада није поклоњен дар приповедања (в. 1989: 3). Овај реторички увод, Дерида наставља реторичким питањима: „Да ли је приповест могућа? Ко може да тврди да зна шта приповест подразумева? Или, пре тога, сећање на које полаже право? Шта је сећање?” (1989: 10). Пошто је језик суштински фигуративан – док представља он је уједно и само-референцијалан, па тако увек премашује и себе и значење и контекст читања – тоталитет приче му је недостижан, па је стога и потпуна исцрпност сећања само химера (в. Дерида 1989: 10). Аутобиографија тежи ка таквој исцрпности сећања, али аутобиографски дискурс може се остварити само као врста епитафа, јер у текст се никако не можемо увући као живи. У текст се уписујемо као представљени, симболички посредовани и стога неживи, па је свака аутобиографија облик посмртног текста, у коме се прозопопејом ствара илузија присуства онога ко говори (в. Дерида

1989: 25). Сећање се не може делегирати искључиво прошлости, као што се језик не може везати само за говорну садашњост. Мнемозина постаје поетски троп утолико што је процес сећања симболички посредован, па је тако раскорак увек већ уписан у однос између Мнемозине и њених кћери, између сећања и приповести. Ни инстанца порекла не бива поштеђена, јер и Мнемозина постаје сећање када је именована, па јој тако језик претходи, премда га она и даље порађа. Траг одсуства уписан је у њихов однос и одлаже њихово апсолутно разграничење, али и поистовећење. Па иако онеспокојава једнозначну идентификацију, траг одсуства одржава на окупу сећање и језички симбол, али у живом, динамичком одлагању, у ономе што Дерида назива „немогућим жаљењем” (1989: 3), које поштује алтеритет другог, као трага, у нама.

1.2. Темпоралност сећања: феноменологија и деконструкција времена

...ако би нам неки смели романописац, стргнувши виспрено исткану завесу нашег конвенционалног ега, показао испод овог привида логике једну фундаменталну апсурдност, испод овог супротстављања једноставних стања [у простору и времену] једно бесконачно прожимање хиљаде различитих утисака који су већ престали да постоје чим су именовани, похвалићемо га да нас познаје боље него што познајемо сами себе.
(Бергсон 1913: 133)

Историчар Стивен Керн је у периоду назначеном у наслову своје студије *Култура времена и простора, 1880-1918*. уочио значајан културолошки преокрет у концептуализацији и перцепцији времена, чије је узроке разлучио најпре у оквиру неколико „независних културних развоја попут романа тока свести, психоанализе, кубизма и теорије релативитета” (2013: 1)¹⁷. Један од догађаја који су допринели овој појави крајем деветнаестог века јесте и дефинисање светског стандардног времена – униформног система мерења времена који дели свет на двадесет и четири часовне зоне – подстакнутог развојем железнице и потребама успостављања уједначеног реда вожње (в. Керн 2003: 12-15). Хипостаза јавног времена негативно је маркирала приватно, лично време чија се хетерогеност и супротстављеност стандардном времену, између осталог, манифестовала и у књижевности, и то превасходно у модернистичком роману тока свести, чији су англистички парагони *Уликс* (1922) Џејмса Џојса и романи *Вирциније Вулф*. Амерички психолог и филозоф Вилијам Џејмс творац је фразе *ток*

¹⁷ Керн су на ово истраживање подстакла дела феноменолошки оријентисаних психијатара из наведеног периода, који су дијагнозе патологија својих пацијената формулисали користећи се терминологијом која је потенцијала проматрање перцепције времена и простора (в. 2003: 2).

свести у научном дискурсу с краја деветнаестог века, када је „сећање сместио у средиште нашег искуства времена” будући да, према њему, „[п]сихолошко време откуцава по унутарњем сату, уз пратњу наших присећања” (Драисма 2004: 203)¹⁸. Како Керн постулира, Џејмс је својом теоријом антиципирао филозофију темпоралности француског филозофа Анрија Бергсона: „Иако су Џејмс и Бергсон имали склоност ка употреби другачијих метафора како би окарактерисали мишљење, слагали су се у томе да оно није сачињено од дискретних јединица, да је свест у било ком тренутку синтеза увек променљиве прошлости и будућности, и да тече” (2003: 24).

Бергсон је својом концепцијом времена као трајања и импликацијама које је таква концепција имала за проматрање сећања, паралелно са Фројдом, утицао на низ француских филозофа, као што су Жан-Пол Сартр, Емануел Левинас, Морис Мерло-Понти, Пол Рикер и Жил Делез. Поред тога што је у својој студији *Материја и меморија*, из 1896. године, указао на типологију која се може применити на концепт сећања, иновативно је било и његово запажање да се сећање не може свести на опажање слабијег интензитета¹⁹, већ да оно поседује сопствену аутономију, те да су перцепција и сећање квалитативно другачији процеси (в. Бергсон 1988: 67-71). У том погледу, Бергсон је близак Фројду у истицању значаја несвесног, као поља које реира процесима свести и због кога се сећање никако не може дефинисати као једнозначно позивање на регистровану перцепцију (в. Бергсон 1988: 141-177). Са друге стране, за разлику од Фројда, Бергсон не проматра несвесно у оквирима психоанализе, већ филозофије темпоралности, тако да се у *Материји и меморији* „перцепција провизорно разуме у значењу не конкретних и комплексних перцепција [...] већ *чисте* перцепције. Под тим [се мисли] на перцепцију која постоји у теорији, а не у реалности” (1988: 34). Ово је битно разграничење, јер у домену психоанализе, о сећању говоримо као о имагинарно-симболичком конструкту, а у домену филозофије темпоралности, о његовим аспектима који подривају оприсутњење наведеног конструкта.

¹⁸ Када објашњава зашто имамо осећај да се живот све више убрзава што смо старији, Драисма цитира Џејмса, који узрок датог проблема налази у субјективном доживљају све веће монотоније садржаја сећања у старости: „Трајање и темпо се производе у сећању. Искуство убрзања живота је део читаве фамилије илузија о времену” (Драисма 2004: 203).

¹⁹ Џон Лок, чија се мисао надовезује на картезијански постулат о разуму као конститутивном за идентитет појединца (с тим што Лок, за разлику од Декартовог привилеговања разума, у средиште својих промишљања поставља свест човека), у сећању као „секундарном опажању, односно поновном сагледавању идеја које су лежале у памћењу” (в. 1962: 144-151) не види проблематику коју ће уочити Бергсон. У оквиру Локове филозофије, идеје су утиснуте у свест и тако објективизирани доступне разуму, па је и метафора процеса сећања подједнако подређена механицистичкој теорији субјекта, при чему се свест изједначава са тако конципираним сећањем.

За Бергсона, сећање као процес свезано је са временом као трајањем и стога се може проматрати као *креативно трајање* свести: „Бергсонски 'cogito' подразумева ову оригиналну синтезу прошлости и садашњости са погледом ка будућности, што је нови смисао који Бергсон даје 'сећању'” (Иполит 2003: 112). Сећање се, за аналитичке потребе у оквиру хуманистичких наука, може дефинисати као креативно трајање у контексту наратива, који интегрише темпоралну динамику и не дозвољава стабилизацију имагинарно-симболичким концептуализацијама. Али се може тако дефинисати и када реферирамо на несимболизујући аспект сећања, када га сводимо на материјалност означитеља, на процесе који га материјално омогућавају, а на које упућују иронија и белине у тексту. У првом случају релевантан је нематеријални траг процеса означавања, а у другом материјални, који превазилази могућност симболизације.

Континуирано наступање садашњости, Бергсон не поима као кинетичко, већ као динамичко; не као смену тренутака који су позиционирани између прошлог и будућег и који их тако разграничавају, већ као недељиво трајање; не као „след атомистичких, изолованих представа” (Лошонц 2018: 11-12), већ као квалитативно мноштво, које може трајати једино као креативна производња прошлости и будућности у садашњости²⁰. Делез у својој студији *Бергсонизам* истиче да „садашњост *није*; напротив, она је сушто настајање, увек изван себе. Она *није*, али она дела” (1988: 55). Тако садашњост за темпорално конституисану свест *није* ситуирана у објективном, космолошком времену, већ бива производом субјективне свести која перципира на основу *чисте* меморије неразмрсиво свезане са антиципацијом будућег, при чему су и субјективна свест и чиста меморија виртуелног устројства, као терени симболичког²¹. Иполит сажето представља Бергсонову теорију сећања на следећи начин:

²⁰ У студији која се бави проматрањем темпоралности у Бергсоновој и Хусерловој филозофији, Марк Лошонц истиче да је Бергсон критиковао асоцијационизам као ослањање на традиционалну концепцију времена (в. Лошонц 2018: 12). Свест је код Бергсона дефинисана као креативно трајање у оквиру кога можемо говорити једино о квалитативном мноштву које тече, а не о идејама, појмовима или сећањима као јединицама (дакле, квантитативном мноштву) између којих се успостављају асоцијативне везе (в. 1988: 134-135). Са друге стране, у домену интерпретације феномена сећања у књижевном наративу, морамо се позивати на асоцијационизам, који ће, међутим, бити проблематизован када тумачење сећања као имагинарно-симболичког конструкта, бива суочено и са подривајућим аспектом наративног трага, чиме се упућује на свест као креативно трајање, на несвесно или на Реално.

²¹ Бергсонова чиста меморија *није* еидетичка, већ виртуелна. У њој симбол *није* актуелан и оперативан, већ у стању латентности. Ништа у чистој меморији не може бити оперативно док је у њој. Као што се Фројдово несвесно не може лоцирати као материјални слој психичког апарата и који стога *није* доступан свести, али чији „материјал” може „прећи” у предсвесно и тако се приближити свести, тако и Бергсонова чиста меморија као виртуелна „може постати актуелна путем перцепције која је привлачи” (1988: 127), а додаћемо да је перцепција „привлачи” процесом симболичког кодирања. Ни чиста меморија ни несвесно нису трансценденталне архиве директно доступне свести. Они „постоје” као неактуелизоване

Сећање се увек простире сасвим према садашњости како би се учинило експлицитним, на одређеном нивоу усклађено са захтевима делања и постављених питања, кроз ефективне слике које се више или мање преклапају са ситуацијом оствареном у перцепцији. Али ове слике *се активно стварају и репродукују*; не сме се рад сећања поредити са механичком комбинацијом слика, или са готовим сећањима [*souvenirs*], која би, ускладиштена негде у мозгу или у несвесном, употпунила дату ситуацију. У потоњем случају, функционисање духа било би упоредно функционисању машине, на најсложенији начин који се може замислити. У првом случају, напротив, сећање [*mémoire*] носи смисао и сећање претходи ситуацији, оно се обликује у ситуацију и опскрбљује је својим знањем, својим искуством, потврђујући, кроз ситуацију, валидност својих претпоставки, које су, у етимолошком смислу речи, пројекти. (2003: 117-118)

Тако, када говоримо о раду сећања, не смемо га делегирати само прошлости, нити га изједначити са механичким процесом. Он је инхерентно свезан са садашњошћу, која је будуће сећања, и која је уперена ка свом будућем управо јер упориште налази у прошлом. Све наведено упућује на Бергсонову концепцију сећања (*mémoire*) као креативног трајања, као кодираног процеса.

„Ако бисмо у идеалним околностима могли да изделимо недељиву дубину времена, да у њој разлучимо неопходно мноштво тренутака, речју, да елиминишемо све сећање, тиме бисмо прешли из перцепције у материју, из субјекта у објект” (1988: 70), наводи Бергсон²². Међутим, такав подухват неизводљив је за темпорално ситуираног хуманог субјекта, који је и (наративно) *временит* и (перцептивно) у *времену*. Без сећања, субјект би се свео на објект, на апсолутни идентитет независтан од перспективе перцепције, јер перцепције без сећања не би ни било, већ би се све механички бележило. Супротни процес је такође неодржив, односно субјект се не може редуковати ни само на сећање, будући да је перцепција, са којом је свезано, неопходни живототворни услов динамике свести субјекта. Стога се Бергсон не приклања искључиво ни материјализму ни идеализму, тврдећи да сећања не треба

виртуелности. Са друге стране, постоје и кључне дистинкције између ове две концепције несвесног, пре свега у томе што га је Бергсон конципирао у односу на актуелну делатност, а Фројд у односу на жељу (в. Лошонц 2012: 380-381), али о томе ће бити више речи у поглављу о психоанализи.

²² Са овим Бергсоновим наводом би се и Дерида сложио, када пише да чиста перцепција не постоји, већ са смо писани док пишемо (в. 1978: 285), односно да је сећање неопходни залог перцепције као неоприсутњујуће.

лоцирати у нервном систему или мозгу, већ у времену²³. „Питања која се тичу субјекта и објекта, њиховог односа и њихове свезаности требало би поставити путем термина времена, а не простора” (1988: 71), наводи Бергсон, указавши на доминантну улогу темпоралности у, за људског субјекта, конститутивној метафизичкој концепцији време-простор.

Трајање као филозофска концепција темпоралности није компатибилна са научним сегментирањем времена на мерљиве тренутке. Стога, време можемо идентификовати са трајањем у домену непосредности перцепције или наративне конфигурације заплета, али га не можемо као трајање научно анализирати, што не искључује информисаност једног домена о другом, којој би суштинска интердисциплинарност требало да тежи, премда са свешћу о опасности конфлације области са другачијим парадигматским устројством. Док кинетичка концепција темпоралности пружа могућност усложњавања симболичких система контроле путем квантитативног сегментирања непрекидности времена²⁴, динамичка концепција нас враћа у домен слободне воље као Ероса, као дионизијског принципа, као кретања које није могуће подвргнути симболизацији. Као потпуно слободан, хумани субјект је себи доступан једино путем интуитивне непосредности перцепције или у оквиру бескрајно продуктивне тропике наратива. Сваки вид симболичке стабилизације идентитета субјекта, који наведено не узима у обзир, резултираће у детерминизму и механицизму.

Мартин Хајдегер, немачки филозоф који је у великој мери утицао на континенталну филозофску традицију двадесетог века, у својој студији *Битак и време*

²³ Насупрот комплексном односу материјализма и идеализма, немачки биолог Ричард Семон је 1904. године, поведен симплистичком паралелом између просторне метафорике сећања, са једне стране, и односа свести и неурофизиономије приликом процеса сећања, са друге, успоставио термин „мнема” да означи трајну физичку промену коју у нерватури мозга оставља примљени надражај. Сличне фантазије о непосредној вези између материјалног и духовног протежу се од античког доба до савремених неуробиолошких теорија о директном корелату између физичког и психичког (в. Грос 2016: 21).

²⁴ У вези са квантитативним мноштвом, Бергсон прави референцу на парадоксе кретања које је поставио Зенон из Елеје, предсократовски антички филозоф Парменидове школе (в. 1988: 191-193). Зенон је, попут свог учитеља Парменида, одбацио постојање мноштва и кретања као привиде и заговарао постојање недељивог Једног (Аристотел је у *Физици* Зенонове парадоксе назвао апоријама, а Зенона творцем дијалектике). Зенон је својим парадоксима желео да укаже на неодрживост питагорејског плурализма: да постулирање бесконачне дељивости времена и кретања резултира, на пример, у томе да ако је корњачи дата предност у односу на Ахила, Ахил никада неће стићи корњачу. Бергсон из ових парадокса не изводи, попут Зенона, порицање кретања и времена, већ хетерогено квалитативно трајање као њихову потку; не јединствено, непроменљиво Биће, већ трајање као услов слободне воље. Можемо тврдити да су оба сличног устројства, али другачијег постварења, и то у складу са епистемолошким добима у којима су формулисани. Док је у првом вера полагања у богове, с тим што код Парменида и Зенона примећујемо зачетке монотеизма у клими политеизма, у другом се вера полаже у човека као попришта слободне воље, с тим што та воља није под потпуном контролом човека, што можемо прочитати у Бергсоновој виртуелности чисте меморије, или касније у Фројдовом несвесном, Лакановом Реалном или Деридином трагу.

издвојио је темпоралност (*Zeitlichkeit*) као примарну визуру за, у оквирима фундаменталне онтологије, разумевање Тубитка (*Dasein*), човека баченог у свет (в. 1962: 17, 38). Хајдегер је сматрао да се суштина времена може проматрати једино путем феноменолошког проучавања Тубитка и да је такво проучавање несродно „традиционалној концепцији времена, која истрајава од Аристотела до Бергсона па чак и касније” (1962: 39). Свој став према Бергсону, Хајдегер подробније образлаже само у једној фусноти, где се позива на Бергсонове ране текстове у којима уочава воспостављање времена на ниво битка, на основу Бергсоновог инсистирања на квалитативној хетерогености трајања (в. 1962: 500-501), због чега му замера и што „није препознао *раздвајања* и поновна уједињења екстаза прошлости, садашњости и будућности” (Иполит 2003: 113). Међутим, Хајдегер не приступа подробно Бергсоновој анализи времена као динамичког трајања која је настала управо као реакција на традиционалну концепцију времена која води порекло од Аристотела и која кинетички конципира и кретање и време, и то не да би је апсолутно оповргла, већ проматрала путем новог вокабулара²⁵. Дерида у тексту „*Ousia* и *grammē*” проблематизује Хајдегеров текст *Битак и време* и у једном сегменту се фокусира управо на наведену подужу фусноту, образлажући да се „’вулгарни појам’ времена” (Дерида 1979: 175), коме би Хајдегер да се супротстави као својственом класичној (вулгарној) онтологији, не може превазићи путем неке нове метафизичке концепције. „[V]аља закључити, да се том појму [вулгарног времена] не може супротставити *други* неки појам времена, пошто време уопште припада метафизичкој појмовности. Ако би човек хтео да изгради тај *други* појам, брзо би се уверио да га изграђује помоћу других метафизичких или онто-телеолошких предиката” (Дерида 1979: 218). Дерида код Хајдегера уочава потребу да се, наспрам времена егзистенцијалне аналитике, које он маркира као неаутентично, изведено и срозано, постулира првобитна темпоралност, и истиче: „Али зар противност *првобитно* и *изведено* није и сама метафизичка? Потражња за *arkhē* уопште, ма са каквим предострожностима се заокружио тај појам, зар она није ’суштинска’ операција метафизике?” (Дерида 1979: 219). Међутим, премда заговара разигравање метафизичких центара путем деконструкције, Дерида то не чини у смеру деструкције метафизике, зато што не верује да је иста изводљива²⁶.

²⁵ Уосталом, Лошонц наводи да на пољу Бергсоновог опуса „[т]ек у *Материји и меморији* су уведени нови појмови који треба да омогуће да се захвати права вишедимензионалност, исконска хетерогеност времена свести” (2012: 371).

²⁶ Деконструкција, а не и деструкција, метафизике, као својствена методолошком приступу и у овој дисертацији, имплицира да морамо реферирати на метафизичку концептуализацију темпоралности као

Жан-Пол Сартр, француски егзистенцијални филозоф и писац на кога је Хајдегер извршио велики утицај, у роману *Бука и бес* Вилијама Фокнера учиће меланхолију и фаталност као реакцију на временитост субјективности: „Несрећа човека је у томе што је темпоралан” (Сартр 1962: 282). Темпорално устројство субјективности, за Сартра се не своди на линеарност хронологије, јер садашњост није „она идеална граница чије је место разумно одређено између прошлости и будућности” (1962: 282). Она је катастрофална, када кроз понављано сабирање указује на пропадање, када се урођеност у сећања и њихово мапирање на хоризонту садашњости претпоставља свакој будућој активности. Такву метафизику Сартр уочава у Фокнеровом романескном сензибилитету, из кога проистиче јединствени апсурдни етос, у коме се људски живот поистовећује са узалудном борбом против неумитне ерозије времена. Међутим, премда се Сартр приклања визији хронологије као апсурдне, њено наративно уобличење као фаталистичке увиђа као последицу Фокнеровог већ увреженог очајања насталог у конкретним друштвеним околностима „у време немогућих револуција” (Сартр 1962: 289). Сартр подвлачи да је „*редослед прошлости* [...] *редослед срца*. Не би требало веровати да садашњост, кад прође, постаје наша најближа успомена. Њена метаморфоза може да се загњури на дно нашег сећања, као и да је остави да плута по површини; за њен ниво пресудни су само њена сопствена згуснутост и драмски значај нашег живота” (1962: 284; наша емфаза). Сартр, из тако конципиране субјективне урођености у садашњост, где актуелна конфигурација идентитета субјекта утиче на метаморфозу перцепције у сећање, не изводи статичност садашњег тренутка, јер за њега темпоралност није својство које је свести, наводно оприсутњеној у садашњости, накнадно приписано, већ је њихово порекло заједничко.

Свест не може 'бити у времену' ако није постала време истим путем којим је постала свест; она, као што каже Хајдегер, мора да се „темпорализује”. А тада више није дозвољено заустављати човека у свакој садашњости и дефинисати га као „збир оног што има”: природа свести, напротив, подразумева да се она баца испред саме себе, у будућност. [...] Човек нипошто није збир оног што има, већ тоталност оног што још нема, оног што би могао бити. (Сартр 1962: 288)

на трипартитну, и уплитати појмовност прошлости, садашњости и будућности у аналитику сећања, премда увек у њиховом међузависном односу разлике и одлагања засебног конституисања.

Тиме Сартр образлаже и заступа наративно раздвајање и поновну синтезу екстаза прошлости, садашњости и будућности, на које је указивао Хајдегер, тако да и њихово разлучување и њихово уједињење наратив уплиће у креативну и, за субјекта, осмишљавајућу динамику.

Оно што је Сартр назвао пишчевом метафизиком, коју би требало разлучити пре критичке обраде прозне технике књижевног текста²⁷, у теорији Михаила Бахтина може се упоредити са концептом хронотопа који „одређује уметничко јединство књижевног дела и његов однос према стварности. [...] Све временско-просторне одредбе у уметности и књижевности неодвојиве су једна од друге и увек су емоционално-вредносно обојене” (1989: 372). За Бахтина, стога, „[х]ронотоп у књижевности има суштинско *жанровско* значење” (1989: 194), што даље имплицира да се „сваки улазак у сферу смислова врши [...] само кроз врата хронотопа” (Бахтин 1989: 388), односно да хронотоп уплиће време и простор на наративно-жанровски специфичан начин, који је као смислена конфигурација одлика идеологије одређене епохе. Код Ишигура уочавамо вид поигравања са хронотопом као жанровском формом. Он присваја различите врсте романескног жанра и користи их као хронотопско поприште за развој ликова својих протагониста, који деле преокупираност сећањем, али који га, у зависности од хронотопских специфичности својих наратива, другачије спроводе. Бахтин дефинише књижевно-уметнички хронотоп и као „формално-садржајну категорију књижевности. [...] Време се овде згушњава, стеже, постаје уметнички видљиво; простор се напиње, увлачи се у кретање времена, сижеа, историје” (1989: 193-194). У овако дефинисаном хронотопу, Бахтин наглашава његове сижејно-ликовне потенцијале, који су посебно проминентни када се у наративу концепција времена проблематизује и формално и садржајно, као што је случај са Ишигуровим наративима, у којима сећање и структурно и тематски бива поприштем наративне активности његових протагониста²⁸. И сâм Бахтин истиче да хронотоп „као формално-садржајна

²⁷ Ни за Сартра, као ни за Бахтина, пишчева техника није одлика механицизма: „У контексту уметничког стваралаштва речи *техника* не треба приписивати одиозно значење – техника ту не може и не треба да се одваја од естетског објекта. Уз помоћ естетског објекта техника је оживљена и динамична у свим њеним моментима, те зато у уметничком стваралаштву она никако није механицистичка” (Бахтин 2010: 87).

²⁸ У контексту примене Бахтинове типологије хронотопа на тумачење Ишигурове прозе, Лазић истиче да скуп „формално-композиционих, сижејних и карактерних зидова времепростора који у животу усмеравају поглед и одређују домет, има апсолутну паралелу у књижевном делу” (2009: 16), у коме се остварује „четвородимензионалност уверљивости” (2009: 10). Она разлучује читав дијапазон врста хронотопа наративно остварених у првих шест Ишигурових романа.

категорија одређује (у знатној мери) и лик човека у књижевности; тај лик је увек суштински хронотопичан” (1989: 194).

Будући да је Бахтин (в. 1989: 193) могао засновати своју идеју о хронотопу на Ајнштајновим увидима у релативитет времена²⁹, за потребе проматрања темпоралности сећања и ми ћемо у овој дисертацији начинити један начелно интердисциплинарни потез, тиме што ћемо се позвати на термодинамички појам *ентропије*. Ентропија се у оквиру другог принципа термодинамике, који налаже да се ентропија у изолованом систему никада не смањује, дефинише као степен неуређености/хаотичности тог изолованог система, односно као количина слободне (неупотребљиве) кинетичке енергије коју такав систем садржи. Количина енергије остаје стална при расту ентропије, али се расипа (в. Аткинс, де Паула 2010: 96-104). Тако дефинисана, ентропија за последицу има стрелу времена, односно време као једносмерно и нереверзибилно – космолошко. За разлику од симетрије временског обрта, у оквиру које закони физике остају једнако примењиви и када стрела времена обрне смер, и која као општа физичка законитост важи на микроскопском нивоу, у оквиру макростања и макропроцеса говоримо о јединственој асиметрији, пошто би инверзија временског тока физичке законе учинила неодрживим (в. Дејвис 1995: 256-257). Друкчије речено, да нема пораста неуређености система на макронивоу, ни време *за нас* не би протицало као линеарно, па би и стрела времена била обесмишљена. Овако дефинисана асиметрија времена представља својство перципираног времена, па тако и здраворазумског. Јер у случају инверзије стреле времена, оно *за нас* постаје бесмислено, а не у неком постулираном објективном смислу, што упућује на одрживост Ајнштајнових теза о релативитету времена, о перспективи као оној која успоставља и подрива концепцију космолошког времена.

Време, каквим га у оквиру наше метафизике конципирамо, као линеарни след прошлости, садашњости и будућности, условљен узрочно-последичним односима, један је вид симболизације. Егзактна наука, међутим, има огроман проблем са временом када оно искаче из дате концептуализације, јер не успева да га сведе на

²⁹ Керн говори о фундаменталном значају који је теорија релативитета Алберта Ајнштајна имала за концепцију времена широм културолошких поља у двадесетом веку: „Ајнштајн ће тврдити да је проток времена само ефекат перспективе произведен релативним кретањем између посматрача и онога што се посматра. Он није нека конкретна промена инхерентна објекту, већ само последица чина мерења. Такво тумачење одбацило је апсолутно време [концепцију Исака Њутна], зато што *време постоји једино када се спроводи мерење*, а те мере варирају у зависности од релативног кретања два објекта која су у односу” (1983: 18-19; наша емфаза).

димензије простора³⁰. Док год је редуковано на линеарни след мерљивих јединица, време се складно интегрише у научне парадигме, али проблем представља свако комплексније укључивање времена у научне прорачуне, јер оно у себи садржи уписано трајање, које квантитативне симболичке структуре нису у стању да подрже, а да му не направе уступак, што су и учиниле са ентропијом.

Мишел Фуко је у *Речима и стварима* уочио епистемолошки рез на прелазу из осамнаестог у деветнаести век, када се успоставио систем позитивитета коме историчност намеће „облике реда које имплицира континуитет времена” (1971: 67), што „не значи да је мисао учинила напредак, него је начин бивања ствари и поретка по коме су оне распоређене и понуђене знању доживио дубоке промјене” (1971: 66). У аналитици коначности, човек бива предметом проучавања, а оно што је некада било предметом аналитике почиње да се уздиже на метафизички ниво³¹. Последица тога је и следећа таутологија: „*Коначност* и њена истина испољавају се у *времену*; самим тим и *вријеме* је *коначно*” (Фуко 1971: 309). Човек је мера ствари и човек се мери као ствар – хајдегеровски Тубитак који бивствује-ка-смрти. Само у аналитици коначности можемо перципирати ентропију, јер се у оквирима метафизике бескраја универзум никако није могао сагледати као попрште све веће хаотичности. А ентропија, уочена као релевантна, неизоставно је и релативна, зависна од перспективе. Јер степен неуређености система се може мерити само ако прво постулирамо систем, а онда и сегментирамо неуређеност на мерљива микростања.

У оквиру анализе приповедних техника за манипулисање хронолошким редоследом у наративу, Марк Кари истиче да је „много више од моралности доведено у питање са инверзијом времена” (2007: 102). Стрела времена као метафоричка концептуализација нашег перцептивног доживљаја чини основу наше рационалности, али не у смислу логике, већ здраворазумског поимања перципираног света. Стога,

³⁰ Очекивано је да научна дисциплина која се идентификује као објективна, попут физике, има проблем са ентропијом као стањем хаотичности, јер је она као таква немерљива. Зато и наилазимо на покушаје да се она квантификује, да се стање, чија је ентропија функција, учини мерљивим путем успостављања инстанци дистинктивних стања, као на пример: „Када меримо својства система, меримо просек забележен током мноштва микростања која систем може да заузме у условима експеримента. Појам броја микростања чини квантитативним лоше дефинисане квалитативне појмове 'неуређености' и 'расипања материје и енергије' који се често користе да уведу појам ентропије: 'неуређенија' распрострањеност енергије и материје одговара већем броју микростања у вези са истом количином укупне енергије” (Аткинс, де Паула 2010: 99).

³¹ „Тада је дошло до преокрета у читавај западној мисли. Тамо гдје је некад постојала корелација између *метафизике* представе и бескраја и *анализе* живих бића, човјекових потреба и ријечи њиховог језика, сада се конституише *аналитика* коначности и човјекова постојања, а у супротности према њој (али корелативној супротности) јавља се стална жеља за конституисањем *метафизике* живота, рада и језика” (Фуко 1971: 358).

свако обртање смера стреле времена „не би се само доимало неугодним и изненађујућим, већ би ударило у саму срж рационалности. Предвиђање и сећање играју елементарну улогу у свим нашим активностима, па би биће за које би ови процеси функционисали супротно у односу на спољашњи свет било потпуно беспомоћно” (Дејвис 1995: 222). Сасвим се лишити концептуализације времена као прогресивног, од прошлости, преко садашњости, ка будућности, значило би искочити из наше метафизике. Али то не поништава могућност да се феномен времена као такав привремено деконструише или да се као креативно трајање интуитивно доживи, премда о таквом доживљају можемо мислити само путем конфигурације наратива. Колико је конфигуративни чин битан за миметичку представу темпоралности као перципиране биће јасније по образлагању односа приповести и времена у делу француског херменеутичара Пола Рикера, у наредном поглављу које са бави наративним пропозицијама историје и фикције.

1.3. Наративност сећања: приповедне конфигурације историје и фикције

Ишигурови романи нису само „приче о времену”, већ и „приче поводом времена” (Рикер 1985: 101). Док свеколика фикција припада првом типу, утолико што све „структурне трансформације које утичу на ситуације и ликове захтевају проток времена” (Рикер 1985: 101), „приче поводом времена” проблематизују сâмо искуство времена путем тих структурних трансформација. Бавећи се сећањем, Ишигуро наративизује темпоралност која лежи у основи субјективног искуства света, па је стога за тумачење његових приповедних конфигурација релевантно представити теоријске поставке у вези са проблематиком разграничења историографског и фикционалног текста, будући да загонетност наратива његових приповедача почива на проблематици тог типа. Међутим, теорије представљене у овом поглављу релевантне су за тумачење Ишигурове прозе не у смислу његовог покушаја да буде доследан одређеном историјском периоду или лику, већ искључиво на пољу приповедног текста, чији су протагонисти растрзани између покушаја да остану доследни свом наративном идентитету путем сећања и захтева за реконфигурацијом тог идентитета, који је наметнут преокретом у друштвено-симболичкој парадигми и који се мапира, било на плану сегментираних дијахроније, било на плану сажимајуће синхроније.

Рикер се у тротомној студији *Време и прича*, на трагу Хајдегера, бави временом као егзистенцијалним феноменом, али у виду проматрања односа времена као

феноменолошке концепције и наратива као структуре која може, и мора, представљати ту концепцију³². Време је за Рикера феномен који је инхерентан сваком наративу и који наратив разоткрива: „[В]реме постаје људско време у оној мери у којој је артикулисано на приповедни начин; с друге стране, прича је онолико богата значењем колико оцртава карактеристике временског искуства” (1993: 11). Зато и истиче: „Заплете које смишљамо видим као изузетно средство за реконфигурисање нашег збрканог, безобличног и, у извесној мери, немуштог временског искуства” (1993: 7)³³. Рикерово „немушто”, несимболизовано искуство времена осмишљава се путем наративних конфигурација заплета, јер му оне пружају узрочно-последичну структуру, која је у складу са космолошким, односно историјским временом. Међутим, Рикер не разликује време као трајање, које није подложно симболизацији, и приватно време. Приватно време, за разлику од историјског, почива на логичким, асоцијативним везама, па није дијахронијски линеарно, већ просторно мапирано, у виду синхронијске мреже, док је немушто искуство времена апоретично и недоступно симболизацији. Ипак, наглашавамо да Рикер пише превасходно на трагу Хајдегерових филозофских увида у темпоралност и феноменологију времена као екстаза прошлости, садашњости и будућности, те да стога не проблематизује потенцијал структурног подривања, не само линеарности космолошког времена у наративном тексту, које је било својствено и модернистима, већ и синхроније приватног времена, карактеристичне за постмодернистичку литературу, која више не привилегује садашњост усмерену ка будућем, јер се и садашњост расточила у ономе што Рикер подозриво назива „некохерентност стварности” (Рикер 1985: 14)³⁴.

Рикерова анализа наратива као попршта временитости Тубитка путем приповедних конфигурација заплета, од методолошког је значаја за ову дисертацију утолико што фигурира као поставка која се *може* структурно подривати, што Ишигуро

³² У закључку трећег тома, Рикер истиче да се „о темпоралности не може говорити путем директног дискурса феноменологије, већ захтева посредство индиректног дискурса нарације” (1988: 241).

³³ Преводиоци Рикерове студије *Време и прича* образлажу свој одабир речи *заплет* као превод за „француску реч ‘*L'intrigue*’. Рикер, пак, њом преводи енглеску реч ‘*plot*’, то јест грчку реч ‘*mythos*’. То је довело до померања аристотеловских термина у овом преводу: заплет овде није део *mythos*-а који долази пре расплета, већ *mythos (plot)*” (1993: 5). То значење речи *заплет* је преузето и у овој дисертацији.

³⁴ Рикер и сâм наводи да се није у *Времену и причи* бавио апоријом која „има везе са крајњом непредстављивошћу времена, која чини да чак и феноменологија континуирано посеже за метафорама и за језиком мита како би говорила о налету садашњости или о протицању јединственог флукса времена” (1988: 243). Али ту апорију оставља за закључак трећег тома *Времена и приче*, из истог разлога због кога питање опроштаја оставља за крај студије *Сећање, историја, заборављање*, а то је подвођење ових питања под теолошки оквир, који, према Рикеру, није простор аналитике, већ медитативне лирике. „Оно што заказује није мишљење, у било којој прихваћеној дефиницији овог термина, већ порив – или, боље речено, *hubris* – који наводи наше мишљење да се постулира као господар значења” (1988: 261), закључује Рикер.

и чини у својој прози. Рикер потенцира креативну моћ приповедања и миметичке функције приповести да оваплоте време и његове онтолошке и феноменолошке апорије, пред којима је аналитичка филозофија немоћна. „Референцијална функција заплета почива управо у моћи фикције да рефигурише то временско искуство које лако постаје плен апорија филозофске спекулације” (Рикер 1993: 7). Међутим, то не значи да приповедна активност може разрешити апорије времена: „Ако их и решава, она то чини у поетском а не у теоријском смислу речи” (Рикер 1993: 15), односно у оквиру „једне изразито вербалне активности, у којој сагласје односи превагу над несагласјем [живог временског искуства]” (Рикер 1993: 45)³⁵.

Однос феномена времена и приповести, Рикер образлаже преко динамике троструког *mimesis*-а, који подразумева „конкретни процес којим текстуална конфигурација [*mimesis* II] посредује између префигурације поља праксе [*mimesis* I] и његове рефигурације путем рецепције дела [*mimesis* III]” (1993: 74). Наратологија се као наука може засновати на изучавању конститутивне конфигурације грађења заплета, односно искључиво на *mimesis* II, док проматрање посредничке функције коју *mimesis* II има између „пред-разумевања поретка радње,” (*mimesis* I) и рефигурисања „пред-појмљеног поретка радње помоћу фикције” (*mimesis* III) (Рикер 1993: 7) подразумева укључивање херменеутике. Пред-поимање света делања Рикер објашњава путем три обележја: структурног (појмовног), симболичког и временског (в. 1993: 75-78). Када говори о темпоралности, Рикер се позива на Хајдегера и дефинише је као „најизворнији и најаутентичнији облик искуства времена”, који подразумева десупстанцијализацију времена као трипартитног појма, при чему се трансформише у „распршено јединство у три временске екстазе” (1993: 84), односно у конституисање бриговања као бивствовања-ка-смрти³⁶.

³⁵ Иако своју херменеутику Рикер лоцира начелно у оквиру постструктурализма, ипак махом остаје у оквирима структуралистичких парадигми како би формулисао своју херменеутичку теорију наратива. Зато и задатак своје студије дефинише као праћење „судбин[e] префигурисаног времена које прелази у рефигурисано време посредством конфигурисаног времена” (1993: 75), чиме налашава јасан структурни модел као основу своје херменеутике. И премда заступа неодредљивост значења текста која почива на његовој инхерентној полисемији (в. Валдес 1991: 24-25), Рикер неодредљивост читава само у структуру, а не подвргава иронизацији и саму структуру. Такође, када се противи структуралистичкој претпоставци да време не постоји у наративу, он ипак заступа став да време припада референцији „живог временског искуства” (уп. Барт 1992: 60-61), које не проблематизује кроз однос несагласја немуштог и приватног времена, које је ипак ефекат текстуалности и симболизације, као уосталом и историјско, када је оличено у конфигурацији наратива.

³⁶ Међутим, и ово „распршено јединство” ипак остаје у домену хронологије као датости, која укључује проблематизовање те концепције само путем синхронизације приватног времена, а не и као конструкције којом је узрочно-последичан, линеаран поредак наметнут несимболизованом трајању, које не познаје категорије структуре, биле оне парадигматске или синтагматске.

Рикер и пред-поимање света означава као миметичко, јер оно никако није непосредно и незаинтересовано, док *mimesis* II дефинише као стожер литерарности књижевног дела и у његову посредничку функцију учитава динамику поступка конфигурације (в. 1993: 88). Тим процесом се хронолошки поредак епизода преображава у значењску, интелигибилну целину, са смислом завршетка и организованим временским следом приповести, који формира одређени сиже (в. Рикер 1993: 90-91). Будући да сиже схематизује епизоде фабуле, у њему почива суштина литерарности књижевног дела. Али Рикер истиче да је релевантно и таложење традиције, својство фабуле као *mythos*-а, под којим „не подразумевамо тромо преношење мртвог талоба, већ живо преношење иновације која се увек може обнављати враћањем на најкреативније моменте поетског чина” (1993: 92). Из тога следи и да форма књижевне врсте има парадигматски значај као и општост „таложења форме несагласног сагласја” (Рикер 1993: 93), односно књижевног рода. Коначно, *mimesis* III за Рикера отвара питање референције као могућности рецепције рефигурисане приповести као рефигурисаног времена³⁷.

У својству конфигурације, Рикер види спону између фикције и историографије пошто су „структурне црте [...] заједничке фикционој и историјској причи” (1993: 87), али „у погледу референцијалне димензије приче” (1993: 87), историја ипак, према Рикеру, претендује на истинитост. Он историјску причу изједначава са референцијалном стварношћу која је доступна „као нешто састављено од догађаја” (1993: 89), док је фикција „конфигуративна димензија у правом смислу” (1993: 89). Због тога тврди да се између историје и фикције може успоставити епистемолошки рез према њиховом епизодном карактеру, али да исто није могуће учинити и када је у питању њихов конфигуративни карактер, где између историографског и приповедног текста постоје структурне сличности (в. Рикер 1993: 183). И Тош и Ланг, у својој методолошкој студији *У трагању за историјом*, истичу да конструктивизму, као оквиру историјског метода који нема вантекстуално упориште, ипак не треба допустити да потпуно релативизује историографско проучавање пошто „давно прихваћена разлика између чињеница и фикције” (2008: 234) ипак јесте постојана у дискурсу као симболичкој структури којом мапирамо и категоризујемо перципирану стварност. Међутим, треба имати у виду да свако успостављање узрочно-последичних

³⁷ Међутим, Рикеров став да референција мора бити услов рецепције, јер „језик није свет за себе. Штавише, он уопште није свет” (Рикер 1993: 103), не проблематизује референцију као зависну од симболичког поретка који је обликује, нити језик као несводив на неутралну текстуалност.

односа у наративу, које надилази навођење чињеничних исказа, односно свако „[к]онструисање историјског времена” (Рикер 1993: 118), чини тај наратив конфигурацијом, чија је „објективност” упитна. А и наводна објективност исказа постулираног као чињеничног, одржава се само у оквиру језика, који као симболичка структура са упориштем у бинарним опозицијама, пружа могућност да се опозицијом присуство/одсуство или тачно/нетачно категоризује перципирана стварност. Референцијалност, о којој говори Рикер, не може бити непосредна и незаинтересована, већ се може објавити само као ефекат разлике и одлагања значења у којима учествују симболичке конструкције. Што уједно не подразумева и негацију доживљеног, али јесте заступање његове немисливости непосредним путем, пошто је свака симболизација, односно покушај да доживљено мислимо, неизоставно посредан.

Амерички теоретичар историје Хејден Вајт је, за разлику од Рикера, изразито конструктивистички конципирао историографски дискурс. У својој студији *Метаисторија*, Вајт предлаже анализу „дубинске структуре историјске имагинације”, при чему рад историје тумачи „као вербалну структуру у облику наративног прозног дискурса која тежи да буде модел, иконичка представа структура прошлости и процеса у циљу објашњења тога шта су оне биле путем њихове представе” (1973: 2)³⁸. Вајт је, како истиче Мајкл С. Рот, деценијама указивао на начине путем којих „конвенције историјског реализма утврђене у деветнаестом веку служе за нормализацију догађаја које би требало да опишу” (2012: 93). Али премда је као истакнути конструктивиста заступао тезу о непостојаности необрађеног историјског записа као референта за правдање одређене конфигурације историјског дискурса, будући да се тим записима може приступити само посредно путем литерарне форме којом се конфигуришу, Вајт је уједно и бранио критички приступ тој конфигурацији на експанаторном, епистемолошком нивоу текста, као и на приповедном, онтолошком нивоу истог.

Како би анализирао експанаторни аспект историјског наратива, Вајт формулише теорију историографског стила, коју заснива на комбинаторици трипартидне топологије – грађења заплета (*emplotment*), аргументације и идеологије – и то према принципу селективног афинитета, који се примењује на успостављену

³⁸ Вајт наводи да пише на трагу „континенталних европских мислилаца – од Валерија и Хајдегера до Сарта, Леви-Строса и Мишела Фукоа – [који] су у озбиљну сумњу довели вредности конкретно ’историјске’ свести, истакли фиктивни карактер историјских реконструкција и довели у питање право које историја полаже на место међу наукама” (1973: 1-2).

хронологију уобличену у ланац мотива (в. 1973: 29-31)³⁹. Овај ланац мотива јесте „завршени дијахронијски процес, о коме се онда могу постављати питања као да се ради о *синхронијској структури односа*” (Вајт 1973: 6), односно једна, у аристотеловском маниру, заокружена радња, која производи синхронијску структуру на пољу текста. Та радња је потом смештена у одређени жанр књижевног типа путем грађења заплета, тематизована одређеном аргументацијом и усмерена ка прагматичким циљевима, у складу са одређеном идеолошком позицијом.

Поступци грађења заплета или врсте *emplotment*-а, како га Вајт на енглеском назива, први пут су код њега примењени на приповедну структуру историографије. Вајтов метод је формалистички, а Рикер истиче да „теорија *emplotment*-а разликује тај формализам од француског структурализма и доводи га у везу с формализмом Нортропа Фраја” (1993: 209)⁴⁰. Вајт правда своје ослањање на Фрајеву типологију тиме што, за разлику од књижевног писца, историчар није склон сложеним перипетијама које бришу, или у најмању руку замућују, границе између наративних модуса, односно митских жанрова, које класификује Фрај (в. Вајт 1973: 8)⁴¹. Четири архетипска модуса успостављена у *Анатомији критике*, односно Фрајева четири књижевна *mythos*-а која преузима Вајт, јесу романса, трагедија, комедија и сатира⁴². Ове врсте жанрова могу бити комбиноване, али визија главног тока радње који се заплиће у једној приповедној целини моћи ће се подвести под један жанр као начелни, бар када су у питању историографски текстови.

Романса је својеврсни утопијски жанр који постулира идеализовану трансценденцију јунака над овоземаљским светом који је приморан да савладава. У комичком и трагичком жанру конфликт се озбиљно третира, иако је фокус комедије на

³⁹ Вајт говори о „догађајима *већ конституисаним*” (1973: 6) и „*необрађеним историјским записима*” (1973: 5), из којих се подаци селекују и распоређују у хронику и њену формулацију у причу, која је уобличена у виду мотива, при чему су оба ова нивоа концептуализације историјског текста за њега примитивни облици, за разлику од грађења заплета, аргументације и идеолошких импликација. Када је потребно позвати се на наведене записе као изоловане од њихове фигурације, односно на историјско поље, Вајт то чини путем ироније, коју сматра метатрополошком, јер је као најнегативнији троп уједно и најсамосвеснија, због чега има моћ да упути на идеализације фигуративног језика (в. 1973: 37). Иронијски приступ је неопходан јер се и сâмо формулисање хронологије „контингентног стварног” (1993: 208), како га назива Рикер, ослања на пропозиције језика.

⁴⁰ Рикер указује на неопходност тога да поред формалистичког приступа тумачењу текста, а посебно када је у питању књижевни текст, „јединство приповедног жанра [...] не треба тражити на страни приповедних структура, њиховог исказа, већ на страни приповедања као исказивања” (1993: 213) јер наративни глас приповедача неизоставно обликује приповест као структуру.

⁴¹ „Управо због тога што историчар не прича (или тврди да не прича) причу 'зарад ње саме', склон је томе да гради заплет својих прича путем најконвенционалнијих облика – као бајке или детективске приче [другостепене књижевне жанрове], са једне стране, или као романсу, комедију, трагедију или сатиру, са друге” (Вајт 1973: 8).

⁴² Према Вајт помиње и еп, али њега наводи као имплицитну структуру хронике (в. 1973: 8).

помирењу супротстављених сила, а трагедије на разоткривању природе сила које се супротстављају човеку. Иако у трагичком жанру нема слављења помирења, ипак је помирење (барем за читаоца/гледаоца) наглашено путем увида у законитости које управљају људским судбинама. Напоследку, сатира се иронички односи према тежњи човека да постигне потпуно помирење својих концептуализација и неумољивих сила које регулирају природом и светом (в. Вајт 1973: 8-11). Овај жанр „има оригиналан положај, у оној мери у којој, по Фрају, повести конструисане у складу са ироничким модусом постижу свој учинак лишавајући читаоца оне врсте решења које он очекује од повести конструисаних на романескни, комички или трагички начин” (Рикер 1993: 214). Код Ишигура је иронијско подривање жанровских пропозиција којима се служи, континуирано суочено са романтичним визијама његових протагониста, али се и комбинује са озбиљним третманом конфликта који прожимају те протагонисте, због којих и имају потенцијал да фигурирају као трагички или комички ликови.

На основу њеног лингвистичког упоришта, Вајт примењује теорију тропа на анализу приповедног аспекта историјског наратива, оног који га чини историографијом, за разлику од претходно третираног експланаторног аспекта, који је био усмерен не на онтолошке, већ на епистемолошке пропозиције историјског дискурса. Приповедни аспект односи се на „дубинску структуру” у оквиру које историчар спроводи врсту „поетског чина којим префигурише историјско поље и успоставља га као домен на који ће применити конкретне теорије којима ће објаснити ’шта се заиста догађало’ у њему” (Вајт 1973: x). На трагу Аристотела, Викоа и Кенета Берка, Вајт успоставља четири поетска тропа као моделе мапирања историјског поља за наративно поимање: метафору, метонимију, синегдоху и иронију (в. Вајт 1973: x)⁴³.

Иронија, метонимија и синегдоху су врсте метафоре, али се једна од друге разликују по врстама *редукција* и *интеграција* које остварују на површинском нивоу значења и по врстама расветљавања које су им циљ на фигуративном нивоу. Метафора је суштински *представљачка*, метонимија *редукционистичка*, синегдоху *интегративна* и иронија *негацијска*. (Вајт 1973: 34)

⁴³ Премда истиче да је дихотомија метафора-метонимија послужила Јакобсону и Леви Стросу да означе „полове лингвистичког понашања, који представљају континуалну (вербалну) и неkontинуалну (номиналну) осу говорних чинова” (1973: 31), Вајт наводи да у погледу књижевних стилова, а на трагу Емила Бенвениста, четворочлана типологија омогућује разгранатију комбинаторику.

Тропологија инхерентна језику и наративним покушајима осмишљавања доживљеног искуства, мапира се на све видове језичког усложњавања и апстраховања, па се и књижевни жанрови могу довести у везу са овако дефинисаним тропима. Тако је Фрајев митос романсе начелно упоредан метафори, трагедија метонимији, комедија синегдохи и сатира иронији. И као што Фрај формулише кружну структуру својих модуса, тако и Вајт наглашава да „нам само довршени пут од најнаивнијег поимања (метафора) до најсамосвеснијег (иронија) омогућава да говоримо о трополошкој структури свести” (Рикер 1988: 153).

За Вајта, иронија је као реторички троп „метатрополошка јер се употребљава као самосвесна визија могуће злоупотребе фигуративног језика” (1973: 37), због чега је и трансидеолошка⁴⁴. А за разлику од сатире, за коју Фрај наводи да је „ратоборна иронија; њене моралне норме су релативно јасне, а претпоставља стандарде у односу на које се одмеравају гротескно и апсурдно [...], са друге стране, кад год читалац није сигуран у то шта је ауторов став, или шта би то требало да буде његов властити, имамо иронију са релативно мало сатире” (2007: 266). Због тога се трагичка иронија, у Фрајевој концепцији, „разликује се од сатире утолико што нема покушаја да се ликови исмеју, већ једино да се изнесу на видело они ’сувише људски’ – за разлику од херојских – аспекти трагедије” (2007: 283). Ово је начелно и Ишигурова визија у његовим романима, будући да се онтолошка непоузданост његових наратора доводи у везу са попрштем које је упоредно Фрајевој концепцији трагичке ироније.

Рикер, међутим, упозорава да Вајтов фокус на тропологију наратива прети да избрише границу између историјског и фиктивног, иако се слаже да језик историчара никада неће бити незаинтересовано транспарентан (в. Рикер 1988: 154). Ипак, ако је језик увек првенствено трополошка, симболичка конструкција, између светова које ствара фикција и оних које ствара историографија нема онтолошке разлике. Разлика у референцијалности, назначена у постулату да се историјски дискурс односи према прошлости која се догодила, а да фикција измишља свој свет, може се само провизорно прихватити, и то једино у оквирима на одређени начин већ мапиране симболичке „стварности”, која као таква може бити референт оне коју представља историографски текст. Али, као што је већ наведено, Вајт се никада није противио критичком приступу наративним конфигурацијама, будући да му је иронија одувек била средство за

⁴⁴ Вајт поводом иронијског модуса наводи да је у питању „драма којом доминира зебња да је човек напослетку заточеник света пре него његов господар” и да ће „људска свест и воља увек бити недостојне задатку коначног превазилажења мрачне силе смрти, која је човеков неуморни непријатељ” (Вајт 1973: 9).

деконструкцију – метода која ипак захтева употребу других симбола и конфигурација у ту сврху.

Дакле, то што експланаторни елемент историјског дискурса зависи од стилских одлука историчара и његових или њених интерпретативних заједница, чини да устројство кохерентности и доследности сваког историјског наратива буде „поетске, и то конкретно лингвистичке, природе” (Вајт 1973: 30). Рикер, међутим, сматра да Вајтова теорија историографског стила „не захтева никакав ’логички’ ауторитет”, односно да се историчар „као писац, обраћа публици кадрој да препозна традиционалне форме вештине приповедања. Структуре, према томе, нису инертна правила. Оне нису класе проистекле из неке априорне таксономије. Оне су облици културне баштине” (Рикер 1993: 216). Иако је тачно да не постоји априорна таксономија, њу Вајт и не постулира. Док Рикер, са друге стране, жели да може да постулира неприкосновеност бар „културне баштине”, коју Вајт и даље означава симболичким конструктом. Са друге стране, тачно је да се ефекат, који историографски текст остварује, води учинком смисла који текст има за читаоца, што даље указује на својство грађења заплета да динамизује заокруженост радње, док се у оквиру процедура грађења заплета, које се могу поистоветити са Рикеровим трипартитним *mimesis*-ом, као динамички покретач издваја *mimesis* II, који „није свеукупност приповедне структуре [али] је ипак њен стожер” (1993: 213).

Поучен Аристотелом, Рикер под заплетом у домену фикције подразумева „*mimesis* једне радње”, који на трагу троструког *mimesis*-а раслојава на три значења: „упућивање на непосредно пред-разумевање поретка радње, ступање у царство фикције и, на крају, ново конфигурисање пред-појмовног поретка радње помоћу фикције. Захваљујући овом последњем значењу, миметичка функција заплета придружује се метафоричкој референцији” (1993: 7). Рикер даље лоцира метафоричку референцију у „пољу чулних, трпних, естетских и аксиолошких вредности, које свет чине *настањивим*” док „миметичка функција прича најпре долази до изражаја у пољу делања и његових *временом одређених* вредности” (1993: 7). Он види миметичку функцију као посебну примену метафоричке референције у сфери људског делања, будући да „метафора, према традицији, припада теорији ’тропа’ (или фигура дискурса),

а прича теорији књижевних 'жанрова', [те су] њихови учинци значења део [...] истог средишњег феномена семантичке иновације" (Рикер 1993: 5)⁴⁵.

Рикер се у другом тому *Времена и приче* пита да ли су на пољу савременог романа врсте грађења заплета обесмишљене као специфичне приповедне конфигурације (в. 1985: 8-10). Посебно истиче модернистичку традицију романа тока свести: „Можемо ли и даље говорити о заплету када се доима да истраживање понора свести разоткрива немогућност чак и језика да се састави и уобличи?" (1985: 10). Указавши на приватно време, модернисти су уздрмали функционалност конфигурације заплета да представи темпоралност као егзистенцијалну одредницу субјекта, која га на хоризонту садашњости упира ка будућности на основу прошлости. Илузија да се језиком може доследно представити стварност, да се уметност и живот могу изједначити, у модернизму је привилеговано тематизована. Међутим, Рикер закључује да су, у једном општијем смислу, ови наративи и даље подређени „формалном начелу конфигурације и стога концепту грађења заплета" (1985: 10), и да „ми немамо представу о томе каква би то култура била у којој нико не би знао шта то значи приповедати о нечему" (1985: 28), па макар нас Бењамин у свом есеју „Приповедач" упозоравао да смо у двадесетом веку изгубили дар да причамо приче. Заплет уосталом дефинишемо, не као подражавање радње, а још мање стварности, већ као организацију и распоређивање сегмената текста, симбола и њихових фигурација, ради остваривања ефекта подражавања, у чему Рикер види оригинално значење Аристотеловог појма *mimesis* (в. Рикер 1985: 12).

Ако је у модернистичком роману специфична друштвена парадигма захтевала напуштање класичних облика грађења заплета наратива, крајем двадесетог века у западноевропском литерарном миљеу „претпостављена некохерентност стварности је та која захтева напуштање сваке парадигме" (Рикер 1985: 14). Међутим, наративизацијом тог захтева, он се ипак напослетку не испуњава, јер се све парадигме не могу напустити, као што се не можемо изопштити ни из оквира своје метафизике, а да уједно наставимо њеним категоријама да мислимо. Тумачећи Ишигуров прозни

⁴⁵ Иако смо у сагласју са Рикером по питању успостављања везе између миметичке и метафоричке функције заплета, са резервом прихватамо његов искључив фокус на иновацију као на креативно својство језика у семантичком домену, будући да се не указује на домен језика који није подложен контролисаној симболизацији и конфигурацији. Зато Рикер и може да, у оквиру свог херменеутичког структурализма, метафору претпостави иронији и време хаосу. Тако и непоузданост за њега може бити искључиво својство раскорака који се, у маниру Вејна Бута, остварује између имплицитног аутора и читаоца, при чему се фигура имплицитног аутора не проблематизује. Тим питањима ћемо се бавити у наредном поглављу.

опус, препознајемо растрзаност између модернистичког и постмодернистичког. Класичне парадигме заплитања јесу уздрмане у, модернизму својственом, фокусирању на субјективност наратора (премда је модернистички конципирана непоузданост наратора додатно проблематизована) и допуштању приватном времену да уређује наративни ток, али уочићемо и дубљи, структурни потез подривања наративних парадигми, који Ишигуро остварује путем подређивања врста романескног жанра захтевима лика, односно протагонисте-наратора. И не само на пољу жанра, већ и кроз обликовање лика протагонисте путем исповедног наратива чија се непоузданост испоставља као уписана у белине текста које се не дају надоместити, Ишигуро у својим романима манифестује „некохерентност стварности” својствену нашем епистемолошком добу, које привилегује симбол и које због тога има далеко већи проблем са референцијалношћу од претходних доба.

Линда Хачион је својим термином *историографска метафикција* указала на својство постмодернистичког текста да кроз „самосвест о историји и фикцији као људским конструкцијама (*историографска метафикција*)” (1996: 20) преиспита однос језика и стварности и доведе у питање адекватност референцијалности, путем наглашавања интертекстуалности, као упоришта и историјског и приповедног дискурса, као и идеолошких импликација оба, које ипак не допуштају етички релативизам и апсолутно привилеговање симболичког поља наспрам реалног, коме симбол нема директан приступ. Историографска метафикција није релевантна за анализу Ишигуровог опуса као класа у коју би се његови романи могли сврстати, пошто он никада није претендовао на алузивност на историјско. Али јесте значајна утолико што су проблеми које историографска метафикција мапира, уједно и они са којима се Ишигурови наратори суочавају, у покушајима да репрезентативно текстуализују своју прошлост, при чему се ти покушаји разоткривају као приповедне конфигурације, које се иронијски освешћују као конструисане и растрзане између идеализација којима симбол наводно обухвата реално и трага који то реално, као немисливо и несимболизујуће, оставља у виду белина и недоследности у тексту. У Ишигуровим романима потврђена је теза коју Хачион везује за постмодерну фикцију: „[П]ротивречности замењују тоталитете; дисконтинуитети, празнине и прекиди добијају предност у односу на континуитет, развој, еволуцију; партикуларно и локално добијају вредност која је некада припадала универзалном и трансценденталном” (1996: 171).

На трагу Ролана Барта, Вајта, Рикера и низа постструктуралистичких мислилаца, попут Лиотара, Фукоа, Дерида и Бодријара, Хачион подвлачи да се у постмодернизму историја није обесмислила, већ да је „поново размотрена – као људска конструкција” (1996: 37). Наш приступ прошлости је „у потпуности условљен текстуалношћу. Ми не можемо спознати прошлост осим путем њених текстова: њених докумената, њених сведочанстава, чак су и извештаји сведока текстови. Чак и институције прошлости, њихове друштвене структуре и праксе могу, у одређеном смислу, бити виђени као текстови” (Хачион 1996: 37)⁴⁶. Тако текстуална конфигурација подрива сваку претпоставку о надређеној референтној равни која би била извор „апсолутне истине” или стабилна окосница тумачења (в. Хачион 1996: 90). Ишигурова проза оспорава „претпоставке историјског исказа: објективност, неутралност, имперсоналност и прозирност приказивања” (Хачион 1996: 162), због чега се и може окарактерисати као постмодерна. Као што историјској прошлости можемо имати приступ једино путем текста, односно структурисаних симболизација, тако и личној прошлости приступамо путем сећања које функционише као симболичка реконфигурација претходно конфигурисане перцепције или доживљаја, који „постоје” само као трагови, виртуелни док се не актуелизују. Стога су појмови „субјективност, интертекстуалност, референца, идеологија [који] чине основу проблематизованих односа између историје и фикције у постмодернизму” (Хачион 1996: 204) релевантни и за проматрање наративизације сећања у Ишигуровој прози, будући да сећање омогућава коегзистенцију, али и континуирану напетост, између наративне доследности прошлости којом се она симболички конфигурише и провизорности тог наратива који није у стању да прошлост заиста и поврати, јер не може досегнути директну референцију, нити укинути идеологију.

⁴⁶ Хачион наводи да су Фуко и Дерида указали на „прошлост као већ 'семиотизовану' или енкодирану, то јест, већ уписану у дискурс и, самим тим, 'увек већ' интерпретирану (иако само селекцијом онога што је забележено и њеним уметањем у наратив). Историографска метафикција нас самосвесно подсећа да, иако се догађаји одигравају у реалној емпиријској прошлости, ми именујемо и установљавамо те догађаје као историјске чињенице селекцијом и наративним постављањем” (1996: 169-170). Хачион у оквиру једног од водећих аргумената *Поетике постмодернизма* постулира „догађај”, који нема значење по себи, као различит од „чињенице”, којој се значење приписује (в. 1996: 206-207). Али означити несимболизовану историјску прошлост као догађајну теоријски је проблематично, јер догађај подразумева незаинтересовану објективност, независну од субјекта који перципира и доживљава. Постулирање предзначењске догађајности је за историографију беспредметно, али бисмо могли говорити о *доживљају* као немишљеној, интуитивној перцепцији коју дискурзивност не укида, али којој нема ни директан приступ.

1.4. Непоузданост сећања: субјективност, идентитет и проблем аутобиографије

Хачион (1996: 20-25) истиче да постмодернизам оспорава и подрива тоталитет и хомогени идентитет али их не пориче, јер би тако остао без оквира и упоришта, због чега признаје саучесништво са постојећим дискурзивним и културолошким обрасцима. Доминантну либерално-хуманистичку културу постмодернизам суочава са својим инхерентним противречностима, али нема модернистичке претензије да успостави нови осмишљавајући и вредносно валиднији метанаратив⁴⁷. Ова „криза легитимизације” оспорила је валидност централизације и упутила ка „екс-центричном” које се са маргине уједно и управља према центру и центар као постојан подрива, у чему и лежи парадокс постмодерног (в. Хачион 1996: 111). Хачион наводи да су на трагу постмодерног проницања у апорије субјективности, проблематизована и традиционална схватања перспективе, због чега се приповедач више не може сматрати јединственим, кохерентним и аутономним ентитетом. „У прозним делима приповедачи постају или збуњујуће вишеструки и тешко одредиви [...] или одлучно нестални и ограничени – често нарушавајући сопствено [наводно] свезнање” (Хачион 1996: 30).

Филозофски перспективизам вуче корене од Ничеа, као „уверење о строгој зависности облика света од перспективе из које се он перципира” (Бужињска, Марковски 2009: 526). Пошто је интегришућа перспектива недосежна, свака тачка гледишта је одређујућа за субјекта и формирајућа за субјективност. Стога интерпретација, коју Ниче претпоставља чињеници, заузима привилеговану позицију у његовој антиесенцијалистичкој визури. Приликом тумачења прошлости, језик за Ничеа не фигурира као „јасно средство које користимо с циљем да трансмитујемо наше знање о свету, већ компликована реторичка структура маскирана нашом тежњом ка објективној истини” (Бужињска, Марковски 2009: 552). Де Ман (в. 1979а: 103-118) је у оквиру своје анализе Ничеове реторике тропа, уочио два аспекта која ће у двадесетом веку бити потврђена и елаборирана кроз структурализам и потоње правце и дисциплине, који се ослањају на његове увиде. Ничеова проматрања реторике су подредила технике елоквенције и убеђивања теорији стилских фигура, односно тропа.

⁴⁷ Зато Хачион и не говори о дефинисању суштине постмодернизма, већ сматра „да нам је од одређене и одређујуће дефиниције потребнија 'поетика', отворена, стално променљива теоријска структура помоћу које бисмо довели у ред и наше културно знање и наше критичке поступке. То неће бити поетика у структуралистичком смислу те речи, већ ће отићи даље, од проучавања књижевног дискурса ка проучавању културне теорије и праксе” (1996: 34).

Тај чин је код Ничеа образложен тврдњом да се „тропи не поимају естетски, као украси, нити семантички, као фигуративно значење које се изводи из дословне, праве деноминације. Напротив, супротно је случај. Троп није изведен, маргиналан или аберантан облик језика, већ лингвистичка парадигма *par excellence*” (де Ман 1979а: 105). Стога Ниче постулира фигуративну структуру језика као његову основу, а не само као један његов модус. Наведени увиди омогућили су Ничеу да спроведе својеврсну прото-деконструкцију бинарне супротности субјекта и објекта, која почива на просторном поларитету унутра/споља и темпоралној опозицији узрок/последица. За Ничеа, ове супротности су лингвистички модалитети, што имплицира да је

идеја индивидуације, људског субјекта као привилеговане тачке гледишта, обична метафора путем које се човек штити од сопствене безначајности тиме што намеће сопствено тумачење света читавом универзуму, претпоставивши скуп значења која су утешна за његову таштину јер центрирају човека, оним која би га свела на обичан пролазан случај у космичком поретку. Ова метафоричка замена је аберантна али ниједна људска свест не би могла настати без ове грешке. Суочено са истином сопственог непостојања, сопство би ишчезло као што инсекта прогута пламен који га привлачи. Али текст који потврђује ово уништење сопства не ишчезава, зато што и даље себе види као центар који производи ту потврду. Својства централности и сопствености се измењују посредством језика. То што се језик, који пориче сопство, чини центром, спасава сопство лингвистички, док истовремено потврђује његову безначајност, његову испражњеност у виду обичне стилске фигуре. (де Ман 1979а: 111-112)

Начело индивидуације, Ниче у *Рођењу трагедије* изједначава са аполонским начелом лепог и складног (в. 2001: 54-56). Оно појединцу пружа утеху контроле над светом, док се језик испоставља као контролишуће средство *par excellence*, премда се његова медијаторска улога заогрће велом присуства. Дерида је у студији *Сећања слепог* указао на упоредну концепцију, када је деконструисао сликање ауто-портрета, супротставивши се претпоставци да оно почива на актуелној визуелној перцепцији, будући да су у њега *увек већ* уписани слепило и сећање. Слепа тачка испод кичице увек раздваја оно што се представља и линију која се повлачи на платну (в. Дерида 1993: 45), па се порекло репрезентације лоцира не у перцепцији, већ у сећању, у позивању на прошло које је одсутно, јер присуство као садашње увек измиче као слепа мрља (в. Дерида 1993: 49). Дерида трептај уметника пореди са жалузиром (енг. *blind*) линија на

платну, као скупа слепих тачки, кроз чије се процепе виђење једино може остваривати (в. 1993: 2, 55). Вео присуства чине линије, као што симболичка мрежа означитеља формира језик који производи илузију метафизике присуства, али у јазу, у празнини, у трагу који чува темпорални раскорак, Дерида лоцира виђење које би Ниче назвао дионизијским. Зато Дерида тврди да

дубоко унутра, око не би било предодређено да види већ да плаче. Јер управо у тренутку када заогрћу вид, сузе би откриле оно што је својствено оку [...], *истину* очију, чију би крајњу сврховитост тако разоткриле: садржати молбу пре него вид у виђењу, упутити на молитву, љубав, радост или тугу пре него на поглед или упртост. (1993: 126)

Жеља за потврдом само-присуства субјекта уписана је у аутобиографско писање, односно у покушај *истисивања себе*, оцртавања контура онога што се жели разоткрити као сопствени идентитет. Али Дерида нас учи да *увек већ* одложено значење и посредовани приступ доживљеном, путем језика и других симболичких система репрезентације, иронијски спречавају потпуно задовољење те жеље⁴⁸. Писање са којим се аутобиографија изједначава, континуирано одлаже сусрет са собом. Де Ман у свом есеју „Аутобиографија као разоб-лицење” износи сличну тврдњу, када каже да аутобиографија представља „немогућност довршења и тотализације (која је немогућност постанка бићем) свих текстуалних система који су сачињени од трополошких замена” (1979б: 922). Он доводи у питање право аутобиографије да се идентификује као жанр, као и њену претензију на референцијалност, која би требало да превазилази представљачку моћ фикције, и истиче да „аутобиографски дискурс има својство да сâм производи и одређује живот и да шта год да писац *чини* заправо је вођено техничким захтевима само-портретисања” (1979б: 920). Зато је за де Мана аутобиографија само фигура читања, која је заједничка свеколиком тумачењу и разумевању књижевних текстова. Сваки потез успостављања аутобиографског жанра,

⁴⁸ Посебно од доба постструктурализма, иронични раскорак се региструје као уписан у сâм процес означавања, на шта упућује Деридина кованица *différance* (в. 1982: 3-27), у смислу да је означитељ непомирљив са означеним у апсолутном јединству, чему спектрално сведочи нематеријални траг, који не дозвољава довршење процеса означавања, већ имплицира одлагање значења путем итерације диференцијалних односа. Иронија приближава означитељ виртуелном означеном тако што га поништава као функционалног и разоткрива као арбитарног, премда се тај „пропуштени сусрет” одвија само у лимбичком простору нелагодности, фрејдовског *Das Unheimliche*, који је атемпоралан и немислив, и који само ретроспективно можемо мислити из позиције поново успостављеног смисла као диференцијалног.

попут покушаја Филипа Лежена да то учини својим термином „аутобиографског споразума”, који би аутора обавезао на искреност поводом сопственог текста⁴⁹, за де Мана се своди на обману, која би троп да претвори искључиво у говорни чин (в. 1979б: 922-923). Прозопопеја, као троп оличавања, односно персонификације аутора као субјекта у тексту, водећи је троп аутобиографије (в. де Ман 1979б: 926). У деконструктивистичком маниру, де Ман указује на иронијски парадокс прозопопеје у аутобиографском тексту, која тиме што оличава аутора као субјекта, уједно представља и обезличење субјективности путем тропа, јер се субјект може објавити само посредно, у језику⁵⁰. Свако представљање је врста оживљавања у тексту, али истовремено и усмрћује органско путем симболизације. Троп, који омогућава субјекту да аутобиографски проговори, носи знаке смрти, те „аутобиографско обнављање смртности (прозопопеја гласа и имена) обесправљује и унакажава управо у мери у којој обнавља. Аутобиографија скрива разобличавање ума чији је и сама узрок” (де Ман 1979б: 930).

Може се рећи да Леженов аутобиографски споразум захтева „сосировски увид у уговорну природу језика” (Хачион 1996: 102), у то да је „језик [...] друштвени уговор: све што је путем језика приказано и путем њега прихваћено већ је оптерећено значењем које је нераздвојно од појмовних образаца културе оног који говори” (Хачион 1996: 53). Међутим, језик се не може свести на уговорну функционалност и стереотипну референцијалност. Иако у том домену можемо говорити о дистинкцији између историје и фикције, и у продужетку између сећања и имагинације, ипак се на пољу креативне продуктивности симбола и интертекстуалности они преклапају као дискурси, који почивају на субјективној интерпретацији, премда увек уроњеној у

⁴⁹ У својој студији *Аутобиографија*, Линда Андерсон наводи да је Лежен био приморан да правну терминологију, коју је користио да дефинише аутобиографски жанр, а којом се аутобиографији желела приписати аура ауторитета, допуни концептом *аутобиографског споразума*. Његов је постулат да „аутор аутобиографије имплицитно изјављује да је он особа која каже да јесте и да су аутор и протагониста исти” (Андерсон 2001: 3). Међутим, Андерсон истиче да растакање романтичарске идеје сопства, као уједињеног и јединственог, не дозвољава безрезервно прихватање Леженовог аутобиографског споразума (в. Андерсон 2001: 5), што напослетку и сâм Лежен донекле признаје двадесет и пет година после објављивања свог капиталног дела (в. Лежен 2009).

⁵⁰ Де Ман дефинише иронију као над-троп, троп тропа, и тврди да „далеко од тога да затвара трополошки систем, иронија намеће понављање његових аберација” (1979а: 301), због чега је и наглашена њена „перформативна функција” (1996: 165). Такође подвлачи и да се „[г]оворећи о иронији не бавимо историјом грешке већ проблемом који постоји у сопству” као и „да само описујући облик језика који не мисли оно што каже можемо да кажемо оно што мислимо” (1983: 211). И на пољу књижевног текста романа, де Ман потенцира значај ироније када наводи да она „континуирано подрива тврдњу о подражавању и замењује је свешћу о удаљености која раздваја доживљено искуство од разумевања тог искуства” (1971: 56).

симболичко као дељено⁵¹. Како амерички критичар аутобиографије Пол Џон Икин наводи, „сећање и имагинација постају тако блиско комплементарни у аутобиографском чину да обично постаје немогуће и за аутобиографе и за њихове читаоце да разлуче између њих у пракси” (1985: 6). Икин путем интерпретације аутобиографских текстова показује како је „истина” аутобиографије „садржај који се мења у сложеном процесу само-откривања и само-стварања и, даље, да је сопство које лежи у средишту целокупног аутобиографског наратива неизоставно фиктивна структура” (1985: 3). Али та фиктивна структура није и лажна у конвенционалном смислу, јер је референтна истина, у односу на коју би наратив био одређен као лажан, провизорна. Субјект није у стању да сећањем приступи прошлости као археолошкој ископини, већ се наратив који испреда о себи може процењивати само на основу валидности *наративне истине* (в. Брунер 1990: 111-112). А наративна истина се не може рационално или емпиријски проверити, већ захтева херменеутички приступ провере структурне доследности и кохерентности, који укључује и позивање на структуру колективне наративне културе (в. Брунер 1991: 18-20).

На трагу структуре наратива у колективном смислу, сваки вид аутобиографске исповести подразумева успостављање односа са другим. Амерички когнитивно-нарративни психолог Џером Брунер подвлачи следеће: „Ми не покушавамо само себе да убедимо сопственим реконструкцијама сећања. Сећати се прошлости такође служи и дијалогској функцији. Саговорник онога ко се сећа (било физички присутан или у апстрактној форми референтне групе) намеће суптилан али сталан притисак” (1990: 59). У вези са овако назначеном дијалогском природом аутобиографског наратива, теоретичар аутобиографије Ли Гилмор указује на „дуг Западне аутобиографије према исповести као пракси која институционализује покајање и казну као самоизраз. Исповест спаја званични и духовни дискурс на начин који замагљује границу између јавног и приватног” (2001: 14). Дијалог аутобиографског наратива подразумева комплексан однос исповедника и повереника, због чега приповедач никада није солипсистички препуштен само сâм себи. Дијалогска природа језика као симболичког система са комуникативном функцијом друштвене кохезије условљава интертекстуалну природу сваког наратива, па и наводно строго личног какав је аутобиографски.

⁵¹ Рикер наводи да „у размени улога између историје и фикције, историјска компонента наратива о себи одвлачи тај наратив ка страни хронике подложној истим документарним проверама као и било који други историјски наратив, док га компонента фикције вуче ка оним имагинативним варијацијама које дестабилизују наративни идентитет” (1988: 248-249).

Међутим, исповест животне приче, коју субјект маркира као сопствену, поред дијалогске димензије подразумева и рањивост, изложеност језику чија монструозност превазилази границе субјективности. Рикер дефинише *посведочење* као „алетички (веритативни) стил који је усвојен у спајању анализе и рефлексije” (2004б: 28), при чему субјект аналитички приступа личном идентитету, а рефлексивно се односи према алтеритету уписаном у сопство. Посведочење је врста вере која је лишена утешних метанаратива, због чега подразумева „специфичну крхкост чему придолази рањивост једног говора који је свјестан недостатка утемељења” (2004б: 29). Ишигурови наратори најчешће исповедају своје животне приче неименованим, хипотетичким слушаоцима, који су готово неизоставно припадници оних заједница којима и сами наратори припадају, заједница које вреднују као окосницу својих наративних идентитета. Тиме се успостављају одговарајући услови за одржање њихових исповести у домену интимног, док им се истовремено приписује аура аутентичности путем неке потврде слушалаца, будући да сâмо присуство инстанце којој се наратор обраћа уједно имплицира и аспект јавног у виду симболичке заједнице којој обоје припадају. Ишигурови наратори у тој позицији, путем сећања, субјективно обликују сопствени наративни идентитет на имагинарно-симболичком пољу, који, међутим, континуирано бива подриван трауматичним, оним које не подлеже стереотипним моделима симболизације. Трауматизам упућује на крхкост исповести и провизорност наративног идентитета, на непоузданост сваког наратива о сопству који претендује на свеобухватност и објективност, али и на упориште субјективности у језику, који је и обликује и разобличава.

У студији *Сопство и други*, Рикер образлаже своју концепцију *наративног идентитета* и његово уплитање „у појмовну конституцију личног идентитета на начин специфичног посредовања између пола карактера у коме *idem* и *ipse* теже према подудару и пола одржања сопства у коме се ипсеитет ослобађа истости” (2004б: 125-126). Рикер првобитно као проблем личног идентитета успоставља подвојеност између идентичности као истости (идентитет-*idem*) и идентитета као само-сталности (идентитет-*ipse*) (в. 2004б: 122). Док се истост остварује на синхронијској равни и у домену карактера, где ипсеитет није проблематичан јер се своди на истост, у домену одржане речи, односно обећања, која обухвата дијахронијску перспективу пројекције и антиципације, ипсеитет се не подудара са истошћу. Карактер подразумева поистовећење истости као скупа „трајних диспозиција по чему се препознаје нека особа” и ипсеитета као скупа „стечених идентификација [...] са вриједностима,

нормама, идеалима, моделима, јунацима, у којима се особа и заједница препознају” (Рикер 2004б: 128). Одржана реч као други модел темпоралне постојаности, међутим, не ослања се на истост са собом, већ на доследност у односу на другог коме је обећање дато. „Само-сталност (одржавање сопства) за личност значи: начин таквог понашања да други човјек може на њу *рачунати*. Зато што неко рачуна на мене ја сам пред неким другим одговоран (*comptable*) за моја дјеловања” (Рикер 2004б: 172-173). Међутим, лични идентитет не поседује механизме да објасни како је могуће спојити ова два модела постојаности – у облику синхронијске истости и у облику дијахронијске засебности. Рикер у наративном идентитету види везу између ова два модела, пошто наративни идентитет „држи заједно два краја ланца: сталност карактера у времену и постојаност само-сталности сопства” (2004б: 173). Према Рикеру, „наративни идентитет је поетско разрешење херменеутичког круга [троструког *mimesis-a*]” (1988: 248), о чему је било речи у претходном поглављу. Миметичка конфигурација, односно процес фабулирања, твори наративни догађај и наративни лик. Зато узрочно-последични односи нису одређујући за наративну истину, већ они који налазе упориште у самој конфигурацији наратива, односно структури заплета као врсти приче коју наратор приповеда о себи. Рикер истиче да је „увек могуће испредати другачије, чак супротстављене, заплете о нашим животима” (1988: 248), јер од ретроспективне наративне конфигурације зависи на који се начин „случај преображава у судбину” (2004б: 154), односно како субјект осмишљава своју прошлост као доживљену „крз *имагинативне варијације*” (2004б: 155) наратива о себи. „Прича конструише идентитет лика, који се може назвати његовим наративним идентитетом, тако што конструише идентитет испрчане историје. Идентитет историје је оно што твори идентитет лика” (Рикер 2004б: 155).

У последњем делу своје студије, Рикер проматра етичке импликације наративног идентитета, где други не може бити упрошћено схваћен као супротан истом, јер би тада и лични идентитет био сведен само на истост идентитета-*idem*, а за успостављање наративног идентитета не би се ни остварили услови. Дијалектика која је за Рикера комплементарна дијалектици истости и ипсеитета јесте дијалектика сопства и другости која је конститутивна за то сопство, при чему „ипсеитет сопства имплицира алтеритет до тог степена да се једно не да мислити без другог, да прије једно прелази у друго” и да то није „сопство као слично неком другом – него значење једне импликације: сопство утолико уколико ... други” (2004б: 10-11). Међутим, за Рикера, алтеритет уписан у лични идентитет, који се остварује путем наративног,

сагледава се само у смислу кохерентног идентитета, без проблематизовања алтеритета као оног који може да опседа, онеспокојава и угрожава. Као што и сâм наводи, његова се херменеутика сопства „налази на подједнаком одстојању од аполигије *Cogita* и од његовог свргавања” (Рикер 2004б: 11), у жељи да се лоцира у идеалној позицији између картезијанског постулирања *Cogita* и ничеанског свргавања истог. Међутим, златна средина Рикеру је доступна само путем искључења фактора несвесног, имплицитног и невољног.

На пољу књижевног текста, а посебно хомодијегетичког наратива, алтеритет вреба кроз непоузданост приповедача. Вејну Буту се приписује првобитно дефинисање категорије непоузданог наратора, у његовој студији *Реторика фикције*, као и за њу битне категорије имплицитног аутора. Бут је имплицитног аутора идентификовао као идеолошки, али и емотивни и морални садржај одабира и композиције ликова, епизода, сцена и идеја у књижевном тексту (в. 1983: 73-74). Имплицитни аутор је ефекат текста, никако идентичан вантекстуалном писцу⁵², премда се са њом или њим делимично поистовећује, у оквиру феномена који Мишел Фуко назива аутор-функцијом (в. 1983). Бут наводи да се његова категорија имплицитног аутора може препознати у раније установљеним терминима попут стила, тона или технике, којима се означава „имплицитна евалуација коју аутор успева да саопшти у позадини експлицитне представе” (1983: 74), али да због ограничености ових термина на вербално поље лексике и синтаксе, они не дозвољавају сагледавање функције имплицитног аутора на пољу целине текста. Бут инсистира на интенционалној компоненти, коју избегава да тражи у вантекстуалном свету, већ је лоцира у свету фикције, као интегрисану у текст. Међутим, читалац и даље изводи закључак о имплицитном аутору на основу „скуп[а] избора” (Бут 1983: 75), које је интенционална, стваралачка инстанца произвела, због чега Бут и стаје у одбрану намере аутора за одређење значења текста. Књижевни теоретичар Џејмс Фелан, са друге стране, не привилегује „аутора као контролора рекурзивних односа између ауторског делања, текстуалних феномена и читалачке реакције” (1996: 19). Непоузданост наратора је онтолошки нестабилна категорија зато што је и категорија имплицитног аутора зависна од стратегија читавања. Фелан не види „намеру аутора као нешто што се у потпуности може повратити или као ону која

⁵² Бут касније у својој студији дефинише имплицитног аутора као „(ауторово 'друго сопство'). – Чак и роман у коме не постоји драматизовани наратор производи имплицитну слику аутора који стоји иза сцене, било као мајстор сцене, луткар или равнодушни Бог, који тихо грицка нокте. Имплицитни аутор је увек различит од 'стварног човека' – за кога год ми њега сматрали – који производи супериорну верзију себе, 'друго сопство', док производи своје дело” (1983: 151).

контролише реакцију [читаоца]” при чему наглашава „да када читамо реторички, сусрећемо се са другим од себе” (1996: 19). *Реторичко читање* подразумева стварање представе о имплицитном аутору, или *гласу аутора* како га Фелан чешће назива, који фигурира као референт за одређивање поузданости нарације⁵³. Премда треба имати у виду да

присуство гласа аутора не мора бити наглашено путем његових или њених директних изјава, већ путем неког поступка у језику наратора – или чак путем нелингвистичких назнака попут структуре радње – за указивање на раскорак у вредностима или судовима између аутора и наратора. (Заправо, једна од одређујућих одлика хомодијегетичке нарације јесте да сви такви раскораци морају бити саопштени индиректно.) (Фелан 1996: 46)

У зависности од дистанце, односно раскорака, који постоје између наратора и имплицитног аутора, и који могу бити вредносне, интелектуалне, просторне или темпоралне природе, мења се и степен поузданости наратора (в. Бут 1983: 156-159). Ова дистанца се превасходно јавља у виду структурне, драматичне ироније, која и када је конкретно остварена, увек се може повезати са целином текста, односно са имплицитним аутором. Фелан истиче да наративна теорија није изнашла јасну методологију за одређивање динамике ове дистанце, пре свега због комплексних односа који се остварују између постулираног читаоца, текста и имплицитног аутора (в. Дихокер, Мартенс 2008: 10). Фелан прави разлику између *отуђујуће* непоузданости и *зближавајуће* непоузданости, у зависности од реторичког ефекта који непоузданост наратора оставља на постулирану публику. Како би илустровао зближавајућу непоузданост, Фелан наводи управо Ишигуров роман *Остаци дана* и његовог наратора Стивенса, чија непоузданост не дозвољава читаоцу да се стабилно позиционира као његов етички критичар, већ га увлачи у сопствени свет неодредљивости и промене (в. Дихокер, Мартенс 2008: 11, 19). Дејвид Лоц је такође посебно поглавље своје збирке критичких текстова о англо-америчкој романескној прози посветио Ишигуру и непоузданој нарацији у *Остацима дана* (в. 1992: 154-157). Лоц наводи да је циљ манипулисања непоузданошћу приповедача указивање на раскорак између представе и реалности, при чему прикривање потоње не мора бити свестан, злонамеран чин

⁵³ Фелан у студији *Наратив као реторика: техника, публика, етика, идеологија* подвлачи следеће: „Иако посредован путем стила, глас је, као што Бахтин наводи, више од стила и у извесном смислу напослетку трансстилистички. *Глас је сједињеност стила, тона и вредности*” (1996: 45).

приповедача. Према Лоцу, управо у обликовању наратива романа као специфичне врсте непоуздане исповести лежи вредност и оригиналност Ишигурове прозе.

Онтолошка непоузданост наратије код Ишигура је у врло блиској вези са непоузданошћу сећања, будући да су његови приповедачи они који сећањем обликују своје наративне идентитете. Како субјект у Ишигуровој прози није представљен као кохерентан, ни одређење непоузданости сећања и приповести не може се спровести у односу на референтну истину или објективну реалност, провизорно одређене као поуздане (в. Вол 1994: 21-22). Са друге стране, иако непоузданост не дозвољава децидно фиксирање и одређење у односу на непроблематични, онтолошки стандард, она се ипак остварује у иронијском раскораку, уписаном у текст, између наратора и имплицитног аутора. Тако непоузданост добија релационо значење, које не лежи ни само у тексту, пошто га једино читалац може разлучити када текст натурализује стратегијама читања, уједно личним и друштвено-конвенционалним. Елке Дихокер интерпретира прозу Ишигурових романа као његову „модификацију и манипулацију познате технике непоуздане наратије у сврху и миметичких и метафоричких циљева” (Дихокер, Мартенс 2008: 148), између којих уочава континуитет да би у каснијем Ишигуровом раду видела већи уплив метафоре. Међутим, и рани Ишигурови романи метафорички су конципирани, док му технике реализма никада нису биле примамљиве, сем када је за њима посезао како би их деконструисао и иронично подривао. Његов минималистички стил, који одликују сугестивност, елиптичност и уздржаност, само се површно доима као контролисани реализам, док на пољу целине текста функционише као један од облика испољавања непоуздане наратије.

Непоузданост као својствена исповедном наративу, који претендује на објективност, али који је њоме подривен изнутра, одлика је сваке конфигурације наративног идентитета. Не (само) као својство које прети да наративни идентитет расточи, већ (пре свега) као оно које га условљава. Рикер је, као што смо већ навели, истакао да *ја* постоји утолико уколико постоји и *друго од ја* (в. 2004б: 10-11), па се тако и наративни идентитет формира *због* непоузданости уписане у сваку симболизацију, због немогућности да се субјективност објективизује и идентитет сведе на истост. Сећање не подразумева само однос субјекта према доживљеној прошлости, коју није у стању дословно да репродукује, већ представља активан и реконструктиван процес који се управља према захтевима актуелне концепције наративног идентитета, као и антиципације и бриге за будућност. „Ишигурови наративи уједно чине и фаличан приказ извесних фикционалних догађаја, али и потпуно адекватан одраз

трауматизоване психологије наратора” (Дихокер, Мартенс 2008: 166). Специфична онтолошка непоузданост у Ишигуровим романима не налази упориште у психопатологији јунака, колико у нормалној субјективности која наративним средствима избегава поновни сусрет са трауматичним, јер би такав сусрет захтевао деконструкцију симболичко-имагинарних конструката на којима њихов наративни идентитет почива, будући да траума не дозвољава експлицитно именовање. Нарезрешиве контрадикције и празнине онеспокојавају како приповедаче, тако и читаоце, у покушајима да формулишу заокружени наратив у Ишигуровим романима, било идентитетски, било у виду препознатљивог књижевног жанра. Међутим, то не би требало да води у етички релативизам, будући да онтолошка непоузданост у Ишигуровој прози управо изискује етички суд. Без прецизно дефинисаног имплицитног аутора и без јасно оцртаног истинитосног и вредносног оквира света фикције, који нам Ишигурови наратори осликавају, одговорност за етичку критику пребацује се на читаоца, који због тога јесте у незавидном положају, али који зближен са нараторима и увучен у њихове светове нема другог избора.

1.5. Студије сећања: сећање и (пост)модернитет

У претходним поглављима бавили смо се личним сећањем, које је одувек било предмет проматрања у хуманистичким и друштвеним наукама. Али како бисмо расветлили и категорије колективног и културног сећања, прво ћемо појаснити савремени контекст у коме су оне постале релевантне, односно доба када су успостављене студије сећања као проистекле из „помаме за сећањем” или „меморијског бума” (*memory boom*). Кервин Клајн (в. 2000: 127) је у свом, често цитираном чланку, који критички сагледава меморијски бум, означио академску фасцинацију сећањем делом индустрије сећања, која је у популарној култури оформљена седамдесетих година двадесетог века, да би се осамдесетих година успоставила и у научној заједници, са студијама академика јеврејске историје и културе Јозефа Јерушалмија и француског историчара Пјера Норе. Клајн (в. 2000: 127) указује на неусаглашености и обфускације које прожимају студије сећања у погледу методологије и концептуализације, а које су релевантне због тога што је уплив сећања у академски дискурс означио велику промену у лингвистичкој пракси. Са овом позицијом слаже се и Сузана Радстоун (в. 2008: 31-32), која у трансдисциплинарној природи студија сећања види површно сједињавање хуманистичких струја у клими

популаризовања студија трауме и сведочења, пре него доследну и ефектну посвећеност политичким циљевима, који су иницијално подстакли етички обрт у хуманистичким и друштвеним наукама. Она се, као и Вулф Канстајнер, залаже за то да се студије колективног сећања заснују на методологији већ постојећих студија културе и медија, као и херменеутичким поступцима традиционалне историографије и постструктурализма (в. Канстајнер 2002: 188; Радстоун 2008: 35).

Још крајем седамдесетих година двадесетог века, начињен је значајан корак ка успостављању студија сећања повратком раду француског социолога Мориса Албваша. Његове студије, писане са увидом у диркемовско наслеђе, потцртавају да је „сећање друштвени, а не само индивидуални феномен, те да је с правом предмет социолошког истраживања” као и да је „сећање одређено идентитетом (колективним или индивидуалним)” (Мегил 2015: 235). Осамдесетих година двадесетог века, сећање је теоријски маркирано као свето место искуствене, интуитивне спознаје и позиционирано је насупрот историје као регулаторног, нормализујућег дискурса. Кључни текст за овај покрет био је „Између сећања и историје: *les lieux de mémoire*” француског политичког академика Пјера Норе, чији је превод на енглески 1989. године, у посебном издању часописа *Representations*, успоставио окосницу академског дискурса о сећању. Нора је савремену опсесију архивом у добу незадрживог убрзања историје означио као кризу *миљеа сећања* и пролиферацију *места сећања*: „Ми толико говоримо о сећању зато што га је тако мало преостало” (1989: 7). Према Нори, места сећања су у савременом добу вештачки надоместила и испразнила миље сећања, као структуру која је опскрбљивала идентитет заједнице аутентичним везивним ткивом (в. 1989: 7). Међутим, када Нора тврди да са „појавом трага, посредовања, дистанце више нисмо у домену правог сећања, већ историје” (1989: 8), он се само навраћа на платонистички аргумент о писму као протези наводно оприсутњеног, непосредног сећања. Ми смо пак већ указали на то како је Дерида разиграо Платонову аргументацију и опозицију између сећања и историје, показавши да оба почивају на знаку, односно симболу, те да су и сећање и писана историја посредовани трагом.

Норин бунт против ишчезавања сећања не узима у обзир ни комплексно наслеђе постструктуралистичког тумачења историјског дискурса као фабулираног, наративно конфигурираног и тропичког, већ га изриче у клими еуроцентричне жеље за повратком хуманистичких парадигми и одбацивања високе теорије (в. Канстајнер 2002: 183). Његов програм ослања се превасходно на Албвашово наслеђе, који је први систематично проучавао однос историје и сећања и концептуализовао колективно

сећање, учинивши га пољем погодним за теоријско проматрање. Албваш је лamentsирао над расколом који се, према њему, десио између историје и сећања, када је усмени пренос традиције окончан и када је историја у савременом смислу речи рођена⁵⁴. Садашње својство прошлости се, према Албвашу, губи у процесу архивирања, који савремена историјска пракса захтева (в. Даглас, Воглер 2003: 18), а са чим се напослетку и Нора слаже (в. 1989: 12-14). Међутим, иако је период по објављивању Нориног чланка обележила стабилизација назначене опозиције између сећања и историје у оквиру новоуспостављених студија сећања, од краја деведесетих година двадесетог века, ова супротстављеност се проблематизује (в. Бурке 1989: 97-98). Студије сећања тада јасније сагледавају своје комплексно наслеђе, које изналазе у постструктуралистичким струјама, као и у културологији и политикама идентитета. Сећање и историја се тумаче као у значајној мери условљени једно другим, што је супротно налозима класичног дискурса о колективном сећању (в. Асман 2011а: 57-58). Оба су врсте посредованог приступа прошлости, оба захтевају вид наративизације и оба су идеолошки условљена. „У оба случаја учимо да у обзир узимамо свесну и несвесну селекцију, интерпретацију и дисторзију, [које су] друштвено условљене. Није у питању само рад појединаца” (Бурке 1989: 98). Приписивати сећању ауру аутентичности, као и одузимање исте историји, подразумева веру у идеологију присуства и порекла, која се критички, у оквиру постструктурализма, деценијама уназад деконструисала⁵⁵.

Андреас Хајсен наводи да се „сва репрезентација – да ли путем језика, наратива, слике или снимљеног звука – базира на сећању. *Re*-презентација увек долази после, иако поједини медији покушавају да пруже илузију чистог присуства” (1995: 3). Са друге стране, прошлост се мора „артикулисати да би постала сећање” (Хајсен 1995: 4), будући да је јаз између доживљаја и субјективног присећања доживљаја непремостив у

⁵⁴ Алаида Асман истиче да „антагонизам између повести и памћења ни у ком случају није универзалан, него и сâм има своју повест. Повест и памћење одвојили су се једно од другог тек у XIX веку, с настанком повесничарства као професионализованог дискурса, и сваки пут су једно у другоме откривали противника. За све ране облике повесничарства важи, напротив, да су себе разумевали као облик сећања, као чување неког памћења. Због тога се појмови 'повест' и 'памћење' у древним временима стапају један с другим” (2011а: 49). Ово стапање, Асман сматра фундаменталним и за савремени контекст: „Повест и памћење, писао је Пјер Нора, у сваком погледу су супротности. Може бити, али он је при том превидео да су оне и упућене једна на другу и да могу испунити своје функције само у узајамном односу” (2011а: 57-58).

⁵⁵ Ипак, Бурке истиче да не заступа историјски релативизам, пошто „није свака повест о прошлости подједнако добра (поуздана, уверљива, перцептивна...) као и било која друга; неки истраживачи су боље информисани или разумнији од других. Суштина је у томе да прошлости (као и садашњости) имамо приступ само путем категорија и шема (или како би Диркем рекао, 'колективних репрезентација') наше конкретне културе” (1989: 99).

непосредном смислу. Сећање је зависно од репрезентације, али се и сваки вид представе базира на сећању. Ричард Тердиман *ефектом сећања* означава условљеност очувања доживљаја као репрезентације и симулакрумског позивања на ту репрезентацију: „Сећање тако компликује рационалистичку поделу хронологије на 'тада' и 'сада'. У сећању, временска оса се запетљава и увире назад у себе. Таква компликација успоставља наше животе и дефинише наша искуства. Скуп пракси и средстава којима се прошлост увлачи у садашњост јесте сећање: *сећање је садашња прошлост*” (1993: 8), али такође „*прошлост никада није садашња/присутна*. Никада се не може повратити нетакнута” (1993: 21). Хајсен истиче и да начини на које се сећамо конструишу наше идентитете, којима се служимо како бисмо се оријентисали ка будућности, те да је између сећања као реконструкције и сећања као спектралног оприсутњења обавезан дијалог (в. 1995: 249). Зато и наводи следеће као тезу своје студије о сумраку сећања:

Сећање човека је можда антрополошка датост, али како је уско везано за начине на које култура конструише и живи своју темпоралност, облици које сећање преузима су неизоставно зависни од промене и подложни истој. Сећање и репрезентација у том случају фигурирају као кључни концепти на крају века, када се сумрак спушта на сећања претходног столећа и њихове носиоце, где су сећања преживелих из холокауста само најочигленији пример опште свести. (Хајсен 1995: 2)

Холокауст, као гранични догађај који прекорачује границе историјског дискурса, сматра се двојачко битним за конституисање студија сећања. Са једне стране, опсесивно бављење сећањем се тумачи као повратак потиснуте трауме холокауста, која се узима за парадигматску трауму модернитета. Са друге стране, траума холокауста обезбеђује сећању на холокауст врсту аутентичности и материјалности, које не дозвољавају његово носталгично преиначење или интеграцију у нормализујући историјски дискурс, као што је случај са конвенционалним или стереотипним сећањем (в. Клајн 2000: 138-139). Клајн наводи да нам „сећање пружа означено чији се означитељи доимају тако тешким, тако трагичним – тако монументалним – да се никада неће слободно кретати” (2000: 144), али и упозорава на употребу категорије сећања као облика поновног зачаравања (*re-enchantment*) теорије, било у виду терапеутске глорификације сентименталног или путем авангардног воспостављања

трауматичног као светог, узвишеног или неизрецивог, чиме се покушава оприсутнити прошлост као упориште смисла и значења (в. 2000: 136, 145).

Криза сећања, која опседа крај двадесетог века, јавља се умногоме као одраз кризе репрезентације, али и као реакција на њу. Како наводи Дејвид Блајт, „крвава историја 20. века проузроковала је да се више занимамо за начин на који нације организују своју прошлост, како креирају приче о настанку, изумевају традиције и како се и зашто у име сећања може починити насиље огромних размера” (2015: 322). Валоризација сећања се јавља у овом периоду глобалних катастрофалних догађаја, када стабилни идентитет бива проблематизован, како лични тако и колективни. У сећању се тражи извор аутентичности, која се везује за субјективност, будући да су наводно објективни историјски наративи оспорени као контаминирани идеологијом и наративним стратегијама (в. Мегил 2015: 227-228)⁵⁶. У доба колапса великих метанаратива, историја се више не изједначава са прошлошћу у просветитељском маниру, нити се сећање поставља у континуитет са историјом, као њен сирови материјал који се може у историју прерадити (в. Мегил 2015: 246-249). Студије сећања оцртавају хоризонт историје и сећања, њихову међусобну условљеност, као и зависност од идентитетских конструкција и идеолошких матрица.

Амерички историчар Џеј Винтер износи став да је „[м]еморијски бум позног двадесетог века одраз комплексне матрице патње, политичке активности, захтева за признањем, научног истраживања, филозофске мисли и уметности” (2001: 65). Винтер дефинише „културолошки обрт” као одговор на позитивистичке претпоставке историје као друштвене науке, при чему су идеје о менталитету и прогресивној историји замењене фокусом на језик и репрезентацију. Постмодернизам уједно и продукује овај културолошки обрт као своју антитезу, као носталгију за непобитном вредношћу, али се у њега и интегрише, јер се културолошки обрт надовезује на лингвистички обрт и његово привилеговање симбола као структуришућег за поље друштвених пракси (в. Винтер 2001: 65-66). Клајн наводи да се појам сећања, у оквиру овако конституисане климе, неретко употребљава да укаже на конструисаност субјективности и допринесе процесима деконструкције (пост)модерног идентитета (в. 2000: 132).

⁵⁶ Са друге стране, управо та аутентичност, као носталгична пројекција, прети да студије сећања претвори у нови велики наратив, који ће од сећања начинити трансцендентално узвишено. Студије сећања су, као уосталом и студије трауме, у опасности од свођења на, у постструктурализму, превредноване либерално-хуманистичке, па и теолошке обрасце. Због тога је од круцијалне важности да се дијалог са постструктурализмом одржи, како се наслеђе двадесетог века не би порекло, већ критички размотрило и реконфигурисало.

Тијана Бајовић, у прегледном чланку о настанку и развоју меморијског бума, подвлачи дистинкцију између првог и другог таласа, као симптоматичних пратилаца криза модерне и постмодерне, при чему је први талас крајем деветнаестог века „започео као покушај да се легитимише нови поредак, односно, идеологија националне државе”, док је од осамдесетих година двадесетог века други талас „означио исцрпљеност старе парадигме национализма, те актуелизацију нове парадигме: модела глобализације” (2012: 91). За први талас, карактеристичан је Ничеов позив на колективни заборав, који би у агонистичкој борби са прошлошћу омогућио оно што он назива *критичком историјом*. Према њему, једино критичка свест може употребити историју као корисну за актуелни контекст, тако што ће је умногоме препустити забору, док су монументална и антикварна историја усмерене на штетно очување прошлости, било у виду слављења и носталгије, било у облику стерилног архивирања (в. Ниче 1979). Модернизам је покушао да превазиђе традицију, како би се усмерио на садашњост и будући развој, али га је то парадоксално увукло у својеврсну опсесију сећањем. Тердиман у својој студији о модернитету и кризи сећања брани тезу о далекосежном поремећају у традиционалним облицима сећања и функционисању модерних институција сећања, који је пуном снагом потресао свест Западног света крајем деветнаестог века (в. 1993: 4-5). „Губитак осећаја непрекидног тока времена и нашег непроблематичног места у њему, ремећење органске повезаности са прошлошћу” (1993: 5) за Тердимана представљају ознаке епохалног прекида, када је проматрање сећања постало прожето анксиозношћу модерне, која је почела да се суочава са комплексном, посредованом природом сваког покушаја репрезентације. Органска веза прошлости и садашњости ишчезава за мислиоце модерног доба, из кога проистичу и криза сећања и криза репрезентације – феномена путем којих је до тада поткрепљивана аутентичност симболичке представе.

Други талас, међутим, инспирисан је психоаналитичком парадигмом присиле понављања трауматичне прошлости, која захтева суочавање ради разрешења разних патологија културе сећања. Проминентна колокација овог таласа јесте колективно сећање, као релевантно и за политике идентитета и за ревалуацију односа између историје и сећања (в. Бајовић 2012: 92). У оквиру овог другог таласа и академског фокуса на сећање, успостављене су и студије сећања, које су свој ослонац првобитно нашле у диркемовској теорији која „сећање разумева у погледу улоге коју оно има за одржавање перципиране кохерентности заједнице у садашњости”, а затим и у фројдовској, психоаналитичкој парадигми, која колективно сећање „посматра у

контексту реакције, одговора на дисконтинуитет, прекид, будући да неки делови прошлости нису адекватно интегрисани у свест и свесно искуство” (Бајовић 2012: 95)⁵⁷. Алаида Асман истиче да је поред „сећања, траума концепт који је од осамдесетих година 20. века (поново) ушао у свест Запада и суштински променио њене увиде, вредности и сензибилитет” (2013: 53), због чега је Западна културна матрица савременог доба обележена опсесијом сећањем и траумом. Хајсен објашњава да се та опсесија развила из „очигледне кризе идеологије прогреса и модернизације и због повлачења читаве традиције телеолошких филозофија историје” (1995: 6)⁵⁸.

Други талас меморијског бума наступио је у периоду парадигматског реза у погледу темпоралности, који је на другачији начин од модернистичког реза конципирао категорију времена. Хајсен подвлачи да је у „изненађујућем меморијском буму у претходних деценију и по у питању заправо реорганизација структуре темпоралности у оквиру које живимо своје животе у технолошки најразвијенијим Западним друштвима” (1995: 8). Та промена структуре темпоралности у вези је са „обртом у искуству и доживљају времена” који је од осамдесетих година двадесетог века преоријентисао политички и културни фокус Западних друштава са „садашњих будућности” на „садашње прошлости” (Хајсен 2003: 11). Како су се тензије Хладног рата стишавале и временска дистанца успоставила између ужаса Другог светског рата и садашњег доба, модернистичка перспектива усмерена ка будућности замењена је готово опсесивним бављењем прошлошћу и сећањем.

За Западну свест крајем двадесетог века, прошлост се спектрално навраћа, при чему се време више не доживљава „у облику стреле која лети неповратно из прошлости у будућност” које је као такво у модернизму „сматрано природним и неутралним, апстрактним феноменом и објективним доменом који је независтан од културних конструкција и неподложен људској манипулацији” (Асман 2013: 42). Позитивизам који је изнедрио период непосредно након окончања Другог светског рата, упоредан је позитивизму с краја деветнаестог века, али су оба на својеврсне начине одбачена. Међутим, док су у модернизму идеје приватног времена и субјективног сећања биле супротстављане историјској линеарности, позни двадесети

⁵⁷ Психоаналитичка димензија студија сећања сугерише њихову елементарну везу са студијама трауме, које ће бити представљене у другом делу теоријског увода.

⁵⁸ Хајсен указује и на релевантност сећања у јеку информатичког доба: „Сећање представља покушај да се успори процесуирање информација, да се пружи отпор растакању времена у синхронији архиве, да се поврати вид контемплације изван универзума симулације и кабловских мрежа брзог протока информација, да се положи право на извештајни простор у свету збуњујуће и често претеће хетерогености, несинхроности и преоптерећења информацијама” (1995: 7).

век се усредсредило на домен несвесног, на потиснута сећања и ефекте трауме, на спектралност прошлости прожете афектом, и то не само на пољу индивидуалног, већ превасходно на пољу колективног сећања и комеморације. Овај интердисциплинарни покрет ослања се на постулате друштвеног конструктивизма и постструктурализма, док их парадоксално покушава негирати у одбацивању високог постмодернизма. Архива сећања се деконструише, али уједно важи и да „привлачност архиве и њеног обиља прича о човековим постигнућима и патњи никада није била јача” (Хајсен 2003: 5). Свргавањем историје са пиједестала „учитељице живота”, али и превредновањем модернистичког подухвата који је желео да учини свет новим, да га створи наново и ни из чега, историја се ипак у савременој теоријској матрици студија сећања не одбацује, већ се у континуираном дијалогу са сећањем изнова критички сагледава и конфигурише.

Са друге стране, ова врста налога се не остварује у вакууму, већ подразумева суочавање са и маневрисање бројним дискурсима, културолошким и идеолошким претпоставкама, политичким циљевима, глобализацијским токовима, као и појединачним гласовима који су неретко заглашени апстракцијама на колективном нивоу. Бајовић наводи да су три перспективе доминантне поводом односа према прошлости који студије сећања проматрају на пољу колективног сећања: инструментална (шта *ми* радимо с прошлошћу), етичка (шта прошлост ради *за нас*) и трауматична (шта прошлост чини *нама*) (в. 2012: 95-96). Овим аспектима колективног сећања бавићемо се у наредном поглављу.

1.6. Колективно сећање: идеологија, етика и проблем опроштаја

У предговору компилације репрезентативних текстова о колективном сећању, Џефри Олик наводи да је колективно сећање постало предметом теоријског промишљања почетком двадесетог века, када га је као кованицу популаризовао Морис Албваш, али и да та мисао није настала у вакууму, већ да се и Албвашове идеје ослањају на далекосежно историјско наслеђе (в. Олик и др. 2011: 5). Албваш (в. 2015: 29-59) је у својим студијама о колективном сећању образложио да су чак и она сећања која сматрамо најинтимнијим прожета друштвеним структурама, пошто је сећање нераздвојно од друштвених матрица које га условљавају. Посредована природа сећања проблематизује постулирање његове аутентичности, која се не би смела сматрати онтолошком датошћу, већ критички сагледати као производ процеса који нису сводиви

на појединачну свест. За Албваша, индивидуално сећање се одвија у оквиру друштвеног контекста и као одговор на друштвене асоцијације, јер ни у самоћи не престајемо бити друштвена бића, са друштвено конституисаним идентитетима, која користе језик и симболе чије је значење одређено друштвеним уговором.

Међутим, иако се Албвашове идеје о колективном сећању узимају за полазну тачку у савременим студијама сећања, успостављен је отклон од његовог диркемовски инспирисаног анимозитета према индивидуалном сећању и учењу његовог ментора Бергсона, као и од Албвашовог инсистирања да све сећање почива искључиво на друштвеним структурама (в. Канстајнер 2002: 181). Други талас меморијског бума и студије сећања као његов производ, обазриви су и са Албвашовом концепцијом колективног сећања као упоредном концепцији индивидуалног, будући да психоаналитички вокабулар не може на исти начин бити примењен на заједнице и појединце (в. Клајн 2000: 135), због чега у случају колективног сећања има првенствено метафоричко значење (в. Канстајнер 2002: 185-186). Пошто се колективно сећање не може симплистички свести на збир сећања чланова одређене заједнице, оно укључује и аспекте културне свести, као и идеолошке апарате који га институционално прожимају. Канстајнер сматра да је дистинкција коју је Јан Асман увео између комуникативног и културног сећања, у оквиру колективног, значајно допринела терминолошкој прецизности студија сећања (в. 2002: 182).

Јан Асман пише у теоријском оквиру друштвеног конструктивизма, те наводи следеће као основну тезу своје студије *Култура памћења*: „У сећању се *реконструира* прошлост” (2011б: 29; наша емфаза). „Друштва имагинирају слику о себи и континуирају кроз генерације свој идентитет тако што изграђују културу сећања; а то чине [...] *на потпуно различите начине*” (2011: 14), истиче Асман када успоставља везу између конструкције сећања и конструкције идентитета, које су као процеси нераскидиво свезани. Асман разликује четири врсте екстернализованог сећања, као разлученог од личног, тј. интериорног: миметичко, као пренос практичног знања и традиције; материјално, које је уписано у предмете као носиоце слојева прошлости; комуникативно, као одређено социјализацијом и интеракцијом у оквиру групе; и културно сећање, које подразумева наслеђе у институционалном оквиру, односно подвођење претходних видова сећања под канон културе (в. 2011б: 16-22). Асман као колективно сећање идентификује првенствено комуникативно и културно сећање. Док комуникативно потенцира свакодневну комуникацију, коју одликују нестабилност и ограниченост актуелним контекстом и спрегом генерација, културно сећање присваја

историјско наслеђе у сврху изградње колективног идентитета, због чега је стабилније и трајније од комуникативног, које на тај начин фиксира (в. Асман 1995: 126-127). Албваш је културно сећање изједначио са историјом, будући да оно искључује живу интеракцију; међутим, Асман уочава дистинкцију између њих, пошто је културно сећање у непосредној вези са идентитетом заједнице, који налази упориште у очврслим, фиксним наративима о прошлости, очуваним кроз „културне облике (текстове, обичаје, споменике) и институционалну комуникацију (јавно обраћање, праксе, поштовање обреда)” (1995: 129).

Алаида Асман у студији *Дуга сенка прошлости: култура сећања и политика повести* (поред индивидуалног⁵⁹) издваја социјално, политичко и културно сећање (в. 2011б: 22). За разлику од Јана Асмана, који под колективно сећање подводи и комуникативно (социјално) и културно сећање, Алаида Асман пресек прави између социјалног, као албвашовски дефинисаног сећања, са једне стране, и политичког (националног) и културног сећања, са друге, које обједињује под називом колективно сећање и које изједначава са идеологијом (в. 2011а: 29-32). Национално сећање као концепт води порекло од деветнаестовековног историчара Ернеста Ренана, који је у тексту „Шта је нација?” (в. Олик и др. 2011: 80-83) одбацио органицистичке основе националног идентитета, надоместивши их идејом да, како наводи Алаида Асман, „нације својим начином обраде, тумачења и усвајања историјских искустава преображавају та искуства у 'митове', којима дају 'аутохипнотичко' дејство” (2011а: 43). Ренан је скренуо пажњу на улогу наратива у продуковању и репродуковању националних идентитета, са посебним нагласком на значај заборављања и на већи кохезивни утицај патње и жалости у односу на тријумфалне наративе за конституисање националне свести (в. Олик и др. 2011: 80-83).

Артур Нил, у студији која се бави националном траумом и колективним сећањем, истиче да „[Т]ако што причамо и препричавамо приче о прошлости, конкретни догађаји постају стереотипни и селективно изобличени док се уграђују у колективна сећања” (1998: 201). Историја се тумачи, прерађује и чини мање или више веродостојном у зависности од актуелних захтева. Зато се „колективна сећања могу разумети као облици стварања митова” (Нил 1998: 215), односно прича које обликују

⁵⁹ Према Алаиди Асман, лична сећања су нужно: перспективистичка, будући да се формирају на основу субјективног доживљаја; испреплетана са сећањима других, у оквиру заједница којима субјекат припада; фрагментарна, јер су ограниченог опсега и не претендују на свеобухватност, коју тек накнадност имплицира; нестабилна и пролазна, како због пропадљивости човековог психичко-неуролошког апарата, тако и због променљиве мотивације за употребом и обликовањем сећања (в. 2011а: 22-25).

историјске наративе зарад потреба колектива. Митови у овом контексту нису „лажне приче”, већ наративи са формативном вредношћу за кохезију заједнице и конституисање колективног идентитета (в. Бурке 1989: 103-104). Са друге стране, колективним митовима лако бивају приписана сакрална својства, због чега је битно разграђивати их. Таква деконструкција, међутим, не подразумева и њихово негирање, будући да се колективним митовима не може порећи њихова градивна улога.

У зависности од свог културног наслеђа, заједница постаје на другачије начине видљива, како за своје чланове, тако и за друге групе. Према Јану Асману, за разлику од очувања прошлости на коју је усмерен историјски дискурс, културно сећање је одређено својим реконструктивним потенцијалом, који зависи од актуелног референтног оквира (в. 1995: 130). Дистинкција коју он прави између потенцијалног и актуелног облика културног сећања, Алаида Асман формулише као разлику између архиве и канона сећања (в. Олик и др. 2011: 334-337). Пре него што дефинише разлику између њих, Алаида Асман подвлачи да је заборављање саставни део сећања, као и да су процеси личног и колективног сећања селективни, било свесно или несвесно. Док активно колективно заборављање подразумева облике цензуре, односно свесног брисања званичног сећања, пасивно колективно заборављање имплицира ненамерно искључивање појединих сећања из актуелних оквира употребе. Међутим, као што заборављање има активну и пасивну форму, тако се и процеси колективног сећања могу остваривати као активни или пасивни. „Институције активног сећања чувају *прошлост као садашњу* док институције пасивног сећања чувају *прошлост као прошлу*. Тензија између прошлог и садашњег својства прошлости битан је кључ за разумевање динамике културног сећања” (Олик и др. 2011: 335). Сећање као пасивно Асман назива архивом, док каноним означава активну циркулацију сећања. И архива је, као и канон, селективна у зависности од сопствених структурних механизма који су усклађени са престижом појединих културних категорија. Међутим, како постоји свесно очување, тако се и случајно могу очувати фрагменти сећања која се не уклапају у институционално или друштвено признате оквире. Стога се однос архиве и канона компликује и никада не своди на једноставну супротност. У овако постављеном теоријском оквиру, као ситуирана између канонизованог сећања и заборављања, архива је увек у стању латентности, те је на рачун своје спектралности постала врло контроверзан, али и проминентан концепт, како у студијама сећања, тако и у постструктуралистичком дискурсу.

Централни аргумент Деридине студије *Архивска грозница* у складу је са идејом Алаиде Асман о латентној, инхерентно проблематичној природи архиве. У етимолошком пореклу речи архива, која потиче од грчког *arkhē*, Дерида уочава координацију два принципа: „принцип у складу са природом или историјом, *тамо* где се *почиње* – физички, историјски или онтолошки принцип – али такође и принцип у складу са законом, *тамо* где људи и богови *заповедају*, *тамо* где се ауторитет, друштвени поредак спроводе, *на овом месту* одакле се успоставља *поредак* – номолошки принцип” (1998: 1). Као протетичко место сећања, архива је замишљена као *locus* првобитног почетка, који омогућава континуитет и очување свих трагова, односно свег сећања, али и као *locus* апсолутне истине која је носилац ауторитета за формулисање закона, за коначно одређење прошлости које ће регирати садашњошћу и будућношћу. Архива ваплоти идеологију порекла и заповести, те Дерида у савременој опсесији архивом и архивирањем види повратак опсесивне жеље за тоталитетом присуства. Архивска грозница значи „имати присилну, репетитивну и носталгичну жељу за архивом, неодољиву жељу за повратком на место порекла, чежњу за домом, носталгију за повратком на најархаичније место апсолутног почетка” (Дерида 1998: 91). Идеју да архива може неприкосновено потврдити присуство, засновано на постулату о инхерентној валидности, Дерида означава као заблуду. Архива „никада неће бити сећање или анамнеза као спонтано, живо и унутарње искуство. Напротив: архива настаје на месту оригинарног и структурног слома тог сећања” (Дерида 1998: 11). Архива, као и сећање уопште, постали би излишни када би се субјективна свест могла потврдити као чисто присуство. Међутим, заборављање је увек већ уписано у процесе сећања као процесе означавања. Оно фигурира као нагон смрти, који потмуло прети да уништи архиву, али који је и неопходни фактор за њено конституисање (в. Дерида 1998: 12). Као што је заборављање увек већ уписано у сећање, тако субверзивни, еродирајући траг условљава сваки архивски запис који има потенцијал да се канонизује. Дерида зато тврди да је „структура архиве спектрална. Она је спектрална *a priori*: ни присутна ни одсутна ’физички,’ ни видљива ни невидљива, траг који увек упућује на другог са чијим се погледом никада не можемо сусрести” (Дерида 1998: 84). Потиснути трагови су ознака другости која се уписује у наводно хомогено, целовито сопство, због чега архива има уједно и традиционална и револуционарна својства (в. Дерида 1998: 7) – она је основа онтолошког и номолошког принципа који конституишу канон, али је и континуирани извор трагова који тај канон подривају и прете да униште као само једну од многих идеолошких концепција.

Навели смо да Алаида Асман изједначава колективно сећање са идеологијом, али наративи које испредамо о себи и својим колективним идентитетима, као ни митови путем којих се нације конституишу, не могу се потпуно поистоветити са идеологијом, која подразумева сложенију парадигму, премда зависну од колективног сећања. Француски структуралиста и марксиста Луј Алтисер истакао је да идеологија постоји само „путем субјекта и за субјекте” (2009: 64), због чега „*сва идеологија интерпелира конкретне индивидуе као конкретне субјекте*, путем функционисања категорије субјекта” (2009: 68). Одазивање на позив, било за препознавањем или неком комплекснијом активношћу, имплицира потврду идеолошког поретка у оквиру кога таква интерпелација има значење, на основу чега се идеолошки поредак и прихвата као природан или очевидан (в. Алтисер 2009: 69-71). Алтисер је указао и на дистинкцију између репресивних и идеолошких државних апарата, при чему идеолошки не подразумевају експлицитно испољавање и конституисање путем насиља, иако оно остаје имплицитно оперативно, већ функционишу преваходно путем имплицитних механизма (в. 2009: 26-33). Француски социолог Пјер Бурдије је *хабитусом* означио сплет невидљивих структура, које организују друштвени поредак и које умногоме условљавају активност појединца, као интегрисани систем диспозиција, док је Мишел Фуко потенцирао *дискурзивност* друштвене стварности, која уређује и одређује индивидуално учешће у тој стварности (в. Тердиман 1993: 33-34). Бурдије је своју теорију формулисао у залеђу Алтисерових и Грамшијевих марксистичких идеја о идеологији и хегемонији владајуће класе, при чему је указао на процесе нормативизације и оприрођења пропозиција културе високе класе, као општеважећег поретка и неупитних вредности (в. Ђорђевић 2008: 20-21). Док Фуко на следећи начин дефинише прожетост културне и друштвене активности језичким, односно дискурзивним поретком:

Поставши историјска реалност, консистентна и дубока, језик постаје и стјечиште традиције, прећутних навика мисли, мрачног духа народа; он акумулира фаталну меморију која и не зна да је меморија. Изражавајући своје мисли ријечима чији није власник, стављајући их у глаголске облике чије им историјске димензије измичу, људи који верују да их говор слуша, не знају да се они сами подвргавају његовим захтјевима. (1971: 342)

Дискурси који нас као субјекте исписују, за поједине теоретичаре отварају поље постмодернистичке уроњености у мрежу означитеља, која не дозвољава искорак из ње, будући да је „истински онострано или субверзивно увек остајало изван наших референтних оквира” (Иглтон 1997: 15). Али Тери Иглтон нас подсећа и да заступање потпуне измењивости означитеља или флуидности значења и идентитета, пориче материјалност као свезану са идеологијом. Премда смо апсолутне истине детронизовали, то за консеквенцу не би смело имати резигнираност пред етичким релативизмом (в. Иглтон 1997: 9-23).

Текст Валтера Бењамина „Историјско-филозофске тезе”, репрезентативан је за модернистичко промишљање односа између архиве и канона на колективном нивоу. У њему, Бењамин критикује историјски материјализам као правац који је прекинуо са поступком уживљавања у наративе прошлости, а који се навраћају у садашњем тренутку као релевантни (в. 1974: 82). Бењамин подвлачи да само из позиције свезнајности можемо писати и читати историју незаинтересовано:

Хроничар који набраја догађаје, не разликујући велике од малих, води тиме рачуна о истини да ништа што се некада десило не треба да буде изгубљено за историју. Додуше, тек искупљеном човечанству потпуно припада његова прошлост. То значи: тек искупљено човечанство може цитирати своју прошлост у сваком тренутку. (1974: 80)

Пошто је објективни историјски наратив неостварив, Бењамин налаже да „[и]сторијски артикулисати прошлост не значи спознати је 'каква је, у ствари, била'. То значи овладати сећањем онако како блесне у тренутку опасности” (1974: 81), јер „[и]сторија је предмет конструкције чије место не чини хомогено и празно време, већ време испуњено 'садашњошћу’” (1974: 86). Нема приступа прошлости сем кроз визуру садашњости која антиципира будуће. Знати одговорити на апел сећања „у тренутку опасности” значи деконструисати профано пред захтевом сакралног, које се објављује у виду жеље, уживети се у одсутну другост, а не одбацити је као наводно варварство традиције (в. Бењамин 1974: 82-83). Приликом промишљања актуелног оживљавања архиве историје, Бењамин „искупљено човечанство” маркира као замишљену, објективно свезнајућу позицију историчара, коју би требало одбацити. Али „искупљено човечанство” је и носталгична, утопијска идеализација која се уграђује у колективни идентитет заједнице, а не само у историјски дискурс који долази „одозго”. Тердиман (в. 1993: 44) подвлачи да рајем проглашавамо само већ изгубљено, односно

да рај не може бити и живљен, већ само ретроактивно означен. Сваки рај је изгубљени рај. Зато је носталгија тако проминентни аспект колективног, али и личног, сећања.

Иако се наизглед доима као жудња за местом, Светлана Бојм истиче да је носталгија пре жудња за изгубљеним временом, жеља да „се уништи историја и претвори у приватну или колективну митологију, да се време поново посети као простор” (2001: xv) и спасе од неумитног тока и пролазности, због чега се носталгија може тумачити и као акутно стање карактеристично за модернитет, који одликује телеологија прогреса, незадрживе и све убрзаније промене. Носталгија је парадоксална, јер се заснива на чежњи, која нас колективно може повезати путем афективне кохезије, али уједно подразумева и пројектовани повратак у имагинарну прошлост, чија ресторативна, фантомска идеализација деформише колективни сентимент у опасни метанаратив, који без критичке рефлексивне има потенцијал да мобилише на насиље (в. Бојм 2001: xv-xvi). Дистинкција коју Бојм (в. 2001: 41-55) прави између ресторативне и рефлексивне носталгије значајна је утолико што прва, попут Бењаминове идеје „искупљеног човечанства”, захтева деконструкцију, док друга укључује самокритику и комплексно сагледавање амбивалентности које прожимају носталгију, као саставни део конституисања колективног идентитета. Ресторативна носталгија потенцира аспект дома (*nostos*) и повратак изгубљеном, због чега себе не спознаје као носталгију, већ као апсолутну истину са упориштем у традицији, док рефлексивну одликује већи фокус на жудњу (*algia*) као одлагање повратка, афективно комплексног и иронично сагледаног. Континуирано их умети разликовати и одупирати се афективном набоју заводљивог позива ресторативне носталгије, остаје како етички тако и креативни изазов критичке праксе (в. Бојм 2001: 337-343). Бојм тврди да колективно сећање не прати јединствени телеолошки заплет ресторативне носталгије, већ подразумева комплексан сплет појединачних наратива који улазе у однос са националним симболима, због чега носталгија има потенцијал да посредује између личног и колективног сећања (в. 2011: 54).

У својој позној студији *Сећање, историја, заборављање*, Рикер постулира неприкосновену равну истинитости, односно адекватне референцијалности, када говори о врстама злоупотребе сећања, да ли на пољу психо-терапеутске патологије блокираних сећања, идеолошке манипулације сећања или етичко-политичке

комеморативне дужности (2004а: 68-92)⁶⁰. Када говори о идеолошкој манипулацији, Рикер издваја улогу у којој се „идеологија, као фактор интеграције, може успоставити као чувар идентитета” и да у том случају „још увек нема манипулације, па тако ни злоупотребе сећања” (2004а: 82-83). Премда је пожељно успоставити дистинкцију између различитих улога идеологије, претпоставити да је иједна незаинтересована и непроблематично доброћудна, упућује на Рикерову жељу да сачува референцијалност од дискурзивности и тако мапира својеврсну етичку одговорност према тој постулираној референцијалности, која чува просветитељску вољу за истином као јединственом и необоривом (в. Анце, Ламбек 1996: ххvii). Са друге стране, Рикер луцидно анализира оно што означава као манипулативну улогу идеологије када, позивајући се на Вајта, истиче да

се кроз наративну функцију сећање инкорпорира у обликовање идентитета. Сећање се може идеологизовати путем средстава варијација које нуде механизми наративних конфигурација. И, како су ликови наратива заплетени [emplotted] истовремено док се прича приповеда, наративна конфигурација доприноси моделовању идентитета протагониста радње док обликује контуре саме радње. (Рикер 2004а: 84-85)

Овај став је у складу са Рикеровим идејама образложеним у *Времену и причи и Сопству као другом*, где „[и]зражен једним динамичким језиком идентитет се карактерише путем конкуренције између једног захтјева за усклађеношћу и допуштања несагласности који, све до закључења приче, тај идентитет доводе у опасност” (2004б: 148). Рикер пише на трагу Бењамина, када се изјашњава као поборник „немилосрдне критике усмерене ка *hubris*-у тоталне рефлексije” (2004а: 413). Не желећи да постулира свеобухватну перспективу као могућу (иако не проблематизује истину за

⁶⁰ Пјонтек у својој студији *Историја, сећање, траума у савременој британској и ирској фикцији* наводи да, за разлику од савремених теоретичара, чија се мисао или наслања на или озбиљно проматра постмодернистичко и постструктуралистичко наслеђе двадесетог века, у свом фокусу „на фаличност и непоузданост сећања, Пол Рикер истиче његове позитивне аспекте; он види сећање као нашу директну везу са прошлошћу и као основну грађу историје” (2014: 29). Премда Рикер у својој студији пружа детаљни преглед историје промишљања појма сећања у филозофској традицији Запада, његово инсистирање на „потрази за истином” (2004а: 55) о прошлости као супротстављању злоупотребима сећања, које су за њега превасходно политичке и идеолошке природе, не узима у обзир и комплексну природу сећања на коју је указала психоанализа у залеђу постструктурализма, као и теорије сећања и трауме које су је као такву инкорпорирале. И када тумачи Фројдова два текста на тему сећања, жаљења и меланхолије, Рикер класификује аберантне механизме сећања као патолошке, а не као опште, проблематичне и несводиве на пластични механицизам (в. 2004а: 69-80; 445-447). Он такође не дозвољава уплив ове проблематике ни на пољу колективног сећања, премда се посвећено бави свесном, ауторитарном контролом тог сећања и наметањем комеморативних наратива, као и брисањем непожељних (в. Рикер 2004а: 448-456).

којом, према његовом виђењу, историографија трага), Рикер заборављање разматра као хоризонт на коме се стичу сећање као непоуздано и порозно, које се бори против заборава, и сећање као комплементарно заборављању без кога би оно постало монструозно (в. 2004а: 413). Стога говори о две врсте заборављања: прво подразумева брисање трагова, а друго складиштење сећања ван свести, у резервоару несвесног (в. Рикер 2004а: 440). Тердиман, међутим, упозорава на олако прихватање комплементарног односа сећања и заборављања: „Свака концепција сећања као 'присуства' и заборављања као 'одсуства' пориче комплексност процеса њихове сложене дијалектике која производи културу” (1993: 14).

Када говори о дужности сећања, Рикер је поистовећује са „дужношћу да се спроведе правда, кроз сећања, другоме који није ја” (2004а: 89). Под дужност сећања он подводи дуг према онима који су део наше историје и наслеђа, а који се не смеју препустити заборава. Морални приоритет међу онима којима се дугује сећање, Рикер приписује жртвама, онима који су трпели трауму, односно који су подносили жртву (в. 2004а: 89-90). Епилогу студије *Сећање, историја, заборављање* Рикер даје наслов „Тежак опроштај” и у њему сучељава дискурсе сећања и заборављања, али и постулира једначину опроштаја која дијаметрално супротставља терет моралне осуде и растерећење које опроштај доноси (в. 2004а: 457-458). Када говори о заборављању као свезаном са опроштајем, Рикер разликује опраштање путем потпуног брисања трагова сећања и опраштање које подразумева врсту заборава са резервом, односно занемаривање сећања које је морално и етички проблематично, пре него његово брисање (в. 2004а: 500). Напоследку, Рикер стаје у одбрану заборава са резервом, тврдећи да је амнестија која подразумева амнезију на колективном нивоу непожељна и опасна (в. 2004а: 501-506).

Са друге стране, Рикер се позива на химну љубави у првој посланици светог апостола Павла Коринћанима, када наводи да „ако љубав све оправдава, ово све укључује и оно неопростиво. Када не би то чинила, сама љубав би себе уништила” (2004а: 468). Стога се имплицитно слаже са Деридом који опроштај сматра вредним свог имена само када се опрашта неопростиво, јер оно што је опростиво увек је већ опрштено. Само неопростиво тражи опроштај, ма како апоретично таква тврдња звучала. „Опроштај није, *не би требало да буде*, нормалан, нормативан, нормализујући. *Требало би* да остане изузетак и изузетан, наспрам немогућег: као да прекида обичан ток историјске темпоралности” (Дерида 2001б: 32). Дерида на савременој геополитичкој сцени и представама покајања, исповести, извињења и праштања види

перформанс абрахамског религијског наслеђа, које повезује јудаизам, хришћанство и ислам (в. 2001б: 27-29), део „процеса христијанизације који више нема потребу за хришћанском црквом” (2001б: 31). Али опроштај не бисмо смели поистовећивати са амнестијом или амнезијом. Опроштај, према Дериди, није изводљив на основу опсега људске способности да казни, да се освети за одређени злочин или грех. Опрост се објављује као немогућ у рационалној пракси, али могућ као монструозни чин вере. У њему лежи „радикална чистота која може да делује претерано, хиперболично, лудо [али] он мора остати лудило немогућег, а то га сигурно не искључује нити дисквалификује. Он је можда чак једини који стиже, који као револуција изненађује обичан курс историје, политике и закона” (Дерида 2001б: 39). Еколошки императиви превазилажења траума и иницирања процеса жаљења део су терапије помирења коју Дерида разликује од опроштаја (в. 2001б: 41). Опроштај укључује појединце, директан однос лица, који посредован институционалним инстанцама престаје да буде опроштај. „’Финализован’ опроштај није опроштај; то је само политичка стратегија или психотерапеутска економија” (Дерида 2001б: 50). Зато заједнице могу амнестирати или стварати услове за колективну амнезију, али не могу опраштати у правом смислу те речи.

Израелски филозоф Авишај Маргалит у својој студији *Етика сећања* разматра питање исцелитељске моћи коју повратак или спознаја колективног сећања може имати за заједницу. Поставка од које полази јесте да ослобађање потиснутог или заборављеног не мора произвести катарзу у позитивистичком смислу напуштања метафоричке тамнице подсвесног, већ да најчешће има комплексне последице које осим помирења могу подстаћи сукобе и анимозитет (в. 2002: 4-5). Он поставља питања дужности сећања, као и субјек(а)та те дужности, када проблематизује инстанцу која као заједница или скуп појединаца подлеже императиву сећања и разлога због којих се то чини. Значајна дистинкција коју Маргалит прави јесте између *јаких односа* којима руководи етика и *слабих односа* којима руководи морал (в. 2002: 7-8). Док су јаки односи они између крвних сродника или припадника физички блиске групације, слаби односи су они којима смо повезани на апстрактном нивоу друштвених или биолошких категорија, тиме што смо хумани субјекти у општем смислу, или припадници одређене расе, или зато што болујемо од исте болести и сл. Маргалит подвлачи да је домен сећања релевантан првенствено за етику, а не за морал, јер апстрактне категорије попут читавог човечанства имају далеко слабије упориште у колективном сећању од група чији чланови деле заједнички идентитет (в. 2002: 9).

У последњем поглављу своје студије, као и Рикер, Маргалит се бави односом опроштаја и заборав (в. 2002: 183-209), док у концепцији опроштаја, попут Дериде, региструје дугу религијску традицију. Онај ко опрашта у библијском наративу јесте носилац терета, јер дели терет греха са његовим починиоцем коме опрашта. Једино Бог може опростити у смислу ослобађања од греха, због чега је апсолутни опроштај ван домашаја људског бића. Дијалектика између опроштаја као потпуног заборав, са једне стране, и занемаривања почињеног али задржавања у сећању, са друге, може се тумачити као наслеђена из наведеног библијског дуализма. Маргалит истиче да би новозаветну дужност да се опрости, како би и наши греси били опрштени, требало повезати са друштвеном динамиком поклањања. Он тврди да је „обавеза да се опрости, у мери у којој таква обавеза постоји, попут обавезе да се не одбије поклон – обавезе да се не одбију исказ кајања и молба за опроштајем” (2002: 196). Маргалит сматра да се опроштај може дефинисати као „свесна одлука да се лични став промени и да се превазиђе бес и осветољубивост” (2002: 193). Заборав, међутим, не подразумева свесну одлуку, те се и не може поистоветити са опроштајем, премда опроштај може напослетку довести до заборав. Опроштај стога садржи компоненте и свесне одлуке као говорног чина, али и невољне промене која се временом дешава на афективном пољу, због чега остаје комплексан феномен на индивидуалном нивоу, али и својеврсна дужност на нивоу колектива⁶¹.

У Ишигуровој прози колективно сећање уклопљено је у механизме индивидуалног сећања и ограничену перспективу хомодијегетичког приповедача који проговара са маргине. Тек ће у *Закопаном џину*, његовом седмом роману, колективно сећање бити експлицитније третирано путем алегоријског приказа начина на које се заједница може сећати. Идеолошке и етичке импликације опроштаја на колективном нивоу биће од значаја такође тек у *Закопаном џину*, али колективно сећање је у имплицитном или алузивном облику саставна компонента свих Ишигурових романа, због чега ће концепције обрађене у овом и претходном поглављу бити од значаја за целокупни аналитички део тезе.

⁶¹ Маргалит, међутим, не проблематизује хипостазу опроштаја у институционалним оквирима и његову конфлацију са идеологијом правде и закона. Анализа Ишигурових романа ослањаће се стога преваходно на Деридино проматрање опроштаја као интимног чина, док ће се манипулисање колективним сећањем тумачити као идеолошки процес(и).

2. Теорије трауме

2.1. Теоријско залеђе студија трауме и етички обрт

О етичком обрту осамдесетих година двадесетог века, који не представља прелом у смислу расветљавања дотад неприступачне етичке мисли, нити појаву етике у вакууму непостојећих етичких проматрања, морали бисмо говорити у контексту лингвистичког обрта, а потом и постмодернизма и постструктурализма, као културолошких и теоријских консеквенци тог обрта у другој половини двадесетог века⁶². Иако Џејмс Фелан везује преокупираност етиком у књижевној теорији и критици за супротстављање формализму деконструктивистичке школе Јејл Универзитета, у периоду контроверзи поводом де Манових текстова писаних током рата за белгијски колаборационистички лист (в. 2005: 363), Беверли Волошин сматра да би корене етичког обрта требало тражити у развоју постмодернистичке мисли од раних шездесетих до раних осамдесетих година двадесетог века (в. 1998: 69). Премда и Фелан истиче да је етички обрт компатибилан са књижевно-теоријским струјама које су проистекле из политика идентитета и чија историја претходи осамдесетим годинама, у деконструкцији не уочава инхерентну етичку димензију, већ је лоцира тек у накнадним покушајима деконструктивиста, попут Џ. Хилис Милера у *Етици читања*, да помире постструктуралистичку текстуалност и захтеве које је пред њу поставио етички обрт (в. 2005: 363-364)⁶³. Али Волошин подвлачи тезу на којој ће се потоњи преглед литературе заснивати, а она гласи да је „управо успех скептичких енергија постмодерне критике тај који је произвео контра-покрет у оквиру постмодерне филозофије да се успостави етика компатибилна са сумњом постмодерне филозофије у позитивне или универзалне тврдњи заснованих на стандардима разума, природе и закона” (1998: 69), те да „етички обрт стога не представља прекид у интелектуалној историји” (1998: 81).

Док се модернизам бавио отуђењем, фрагментацијом и кризом као проблемима савременог доба којима је могуће супротставити се и критички их раскринкати у

⁶² Мајкл Ескин (в. 2004: 557) наводи следеће текстове као релевантне за ново етичко усмерење у књижевним студијама које је започето осамдесетих година и на које је касније настављено књижевно усмерење у области етичке филозофије: „Flawed Crystals” (1983) Марте Нусбаум, *The Ethics of Reading* (1987) Џ. Хилис Милера, *The Company We Keep* (1988) Вејна Бута и *The Ethics of Criticism* (1988) Тобина Сиберса.

⁶³ Сајмон Кричли, међутим, истиче да је Хилис Милер у *Етици читања* имао за циљ да покаже управо како се деконструкција никада није могла сводити на „врсту nihilistic слободне текстуалне игре која суспендује сва питања вредности и која је стога, како се аргументовало, неморална” (Кричли 1999: 3).

односу на референт идеалног поретка, у постмодернизму вера у метанаративе постаје неодржива, те се подвлачи децентрираност сваког система и то да су све оперативне парадигме увек већ ухваћене у процесе перцепције, интерпретације и репрезентације. Жан-Франсоа Лиотар се сматра првим значајним теоретичарем постмодернизма, будући да је у својој студији *Постмодерно стање*, објављеној 1979. године, покушао да дефинише појам постмодернизма и настојао да предочи културно и филозофско поднебље које га је изнедрило. Постмодернистичко неповерење према метанаративима пориче стабилно, неприкосновено и априори упориште великих (тоталитарних) наратива модерне о универзалној слободи и просветитељској еманципацији, о легитимности рационалности, о јединственом идентитету и моралном ауторитету духа Западне цивилизације (в. Лиотар 1988: 1-3). Наспрам њих помаљају се мали наративи, јер како наводи Лиотар, иако „је велика прича [чија је функција позакончење] на измаку, то није препрека да милијарде прича, оних мањих и оних већих, престане ткати ткиво свакодневног живота” (1995: 27). Моралност је још Ниче тежио да раскринка и превреднује, а Лиотар је идентификује као један од метанаратива чија је логика нарушена граничним дешавањима и чијом се парадигмом може сматрати Аушвиц (в. 1995: 35). У оквирима наслеђа лингвистичког обрта, Лиотар се у *Расколу* ограђује од хуманистичких идеја Западне етичке матрице, упоредо са ограђивањем од постулирања постојаних категорија хуманог субјекта или језика, који човек наводно користи као средство за пренос установљеног значења (в. 1991: 5-9). То, међутим, „не значи да проблеми неправде и патње нестају. Они преостају. И у овом веку се гомилају неподношљивом тежином. Оно што нестаје за Лиотара су стара објашњења, изговори, решења” (Волошин 1998: 70). Раскол, за разлику од спора, подразумева сучељавање несамерљивих аргументација, чија легитимност не почива на упоредним идиоматским структурама, због чега је једнозначно разрешење неизводљиво (в. Лиотар 1991: 5). Сведочити расколу не подразумева само деконструисање ове несамерљивости, већ и континуирано битисање у агонистичким односима, будући да циљ тог сведочења није осмишљавање нове теорије, која би била само још један велики наратив, већ обезбеђивање платформе за одвијање раскола, коју за Лиотара најбоље постављају филозофија и књижевност. Међутим, када су начела постмодернизма површно примењивана или површно тумачена у критичкој пракси, етичке апорије са којима се суочава олако постају перципиране као предмет фетишизације у вакууму текстуалности. Хијазмична ситуација отвореног тумачења доживљена је као етички релативизам својствен постмодернизму, иако би разрешење таквог релативизма свело

раскол на спор и вештачки окончало процес деконструкције комплексних етичких проблема, које је визија хуманизма уочи два светска рата парадоксално произвела.

Оптужба упућена постмодернизму да етичка питања олако и незаинтересовано своди на апорије, тешко се оправдава када се узме у обзир да су његови најзначајнији мислиоци управо проматрају етичког поља посветили велики део свог опуса⁶⁴. Холокауст не само да често бива попрштеном постмодернистичке мисли, већ је и њен велики окидач. Лиотар га чини окосницом проматрања у *Расколу*, док у пост-феноменолошкој, филозофско-етичкој мисли Емануела Левинаса, са којим ће Дерида често бити у дијалогу, холокауст представља и аутобиографски и тематски стожер. Левинас критикује модерну темпоралност и супротставља се просветитељском потенцирању синхронизације и истости, које види као потку тотализујућих и насилних порива Западног онто-теолошког дискурса. Левинасова етика стога нема претензије да заснива велики, универзални наратив. Она не привилегује когницију нити категоризацију, већ се базира на *етичкој релацији* (в. Гибсон 1999: 16-17). Субјективност према Левинасу настаје остваривањем одговорности за другог, јер ја постајем субјект у одговору на позив или оптужбу Другог када сам истовремено са њим свезана и за њега одговорна. Пошто „етичка релација не подразумева екстериорност разумљиву у терминима хипостазираних есенција, статичких идентитета или целина” (Гибсон 1999: 16), Левинасова етика нема ни онтолошко упориште, јер етичка мисао подразумева оно *друкчије од бивства*. Њено је упориште у метафизици бесконачног, које „превазилази мисао која га мисли” и које „ослобађа субјективност од суда историје да би је прогласил[о] зрелом у сваком тренутку за суд и као позваном [...] да учествује у том суду који би без ње био немогућ” (Левинас 2006: 11-12). Субјективност је заснована на идеји о бесконачном, јер јој она омогућава да трансцендира тоталитет у односу са Другим, премда не и да трансцендира Другог, чиме би асимиловала алтеритет у истост. И тоталитет и бесконачност се могу подвести под фигуру Трећег у Левинасовој концепцији (што ће касније бити један од предмета Деридине критике), али док тоталитет, попут идеологије, подразумева апстрактну структуру која руководи и надзире и над којом немамо контролу, бесконачност произилази из релације са Другим као пре-рефлексивне и на основу ње као личног Бога слободни смо и одговорни да деламо етички (в. 2006: 189-191).

⁶⁴ Волошин (в. 1998: 69) ради потврде ове тезе пружа преглед студија Лиотара, Фукоа, Дерида и Лис Иригарај, али и наводи да тај списак никако не претендује да буде искључив.

Релација са Другим стога, према Левинасу, не спада у онтологију, већ у етику која јој претходи (в. 2006: 28-33)⁶⁵. „Други није најпре објекат разумевања а потом саговорник. Те две релације се преплићу. Другим речима, призивање другог је неодвојиво од његовог разумевања” (Левинас 1998: 17). *Лицем-у-лице* је за Левинаса несводива релација јер однос субјекта са Другим није реципрочан однос Истога са њему супротним ентитетом, већ асиметрична релација са другим од себе који је уједно и апсолутна другост (в. 2006: 191-192). „Бивствујући као такав (а не као оваплоћење универзалног бивства) може бивствовати само у једној релацији у којој бива позван. Бивствујући – то је човек, а човек је доступан управо као ближњи. Као лице” (Левинас 1998: 20). То лице Другог јесте оно које се на рачун бесконачности и уписане инстанце Трећег објављује и као позив на одговорност и као претња и трауматизам. Ипсцитет субјекта се у дијахронијској релацији од себе до Другог и назад до себе или мења пред захтевом за етичком одговорношћу пред апсолутном другошћу или задржава имагинарну истост асимилацијом алтеритета Другог у економију сопства. За Левинаса, родитељски однос је парадигма динамике ове етичке релације: „Ја се у очинству ослобађа себе самог, а да зато не престаје да буде једно ја, јер ја *је* његов син. Реципрочна вриједност за очинство – дјететство, релација отац-син, значи истовремено раскид и утоку” (2006: 250). Парадигма родитељског односа у Левинасовој концепцији производи темпоралност јер син, као Други у који је субјект уписан посредством очинства, али који је уједно од зачетка и апсолутна другост, производи дисконтинуитет за хипостазе сопства које се вечно враћа себи као наводно Исто (в. 1987: 90-91). Траг који (усп)оставља однос са Другим подсетник је на асиметрију релације, на несводивост означитеља на означено, на трауматично неповратну прошлост интеракције са Другим (в. Левинас 2003: 403). Траг је чувар бесконачног и „присуство онога што, право говорећи, никада није било ту, онога што је свагда прошло” (в. Левинас 2003: 405).

У тексту „Изворни трауматизам: Левинас и психоанализа”, Кричли из Левинасове мисли екстраполира да је за њега свест „одоцнели *nachträglich* учинак субјекта као трага, скривајући учинак субјективног афекта. *Свест је учинак једног афекта*, а тај афект је траума” (2003: 420). Кричли наводи да је концепција субјективности услов левинасовске етичке релације јер „само зато што постоји *извесна*

⁶⁵ Кричли налази да Левинас формулише концепцију „субјекта конституисаног у релацији према другости која је несводива на онтологију, а то значи несводива на тематизацију или концептуалност” (2003: 418).

диспозиција ка другости унутар субјекта, као структура или образац субјективности, може постојати и етичка релација” (2003: 417)⁶⁶. А извор наведене диспозиције, извор жеље у субјекту, јесте, како Кричли закључује, трауматизам као парадокс уписан у дискурзивне покушаје да се етичка релација, која је врста раскола, разреши попут сукоба (в. 2003: 418). Када прокламује „етика је трауматологија” (2003: 149), Кричли се води економијом Фројдове метапсихолошке концепције трауме у студији *С оне стране принципа задовољства*. Фројд везује присилу понављања у испољавању трауматске неурозе за нагон смрти, који надјачава принцип задовољства док се психичка економија не уравнотежи. Кричли (в. 2003: 428) наводи да субјект понавља неподударање са собом које продукује етичка релација са Другим и које уздрмава концепцију ипсеитета као истости, али да управо из те итерабилности која субјективност уздрмава, извире левинасовска етика као етика релације. Како однос са Другим указује субјекту на недостатак који га конституише, јер етичка релација је увек асиметрична и недовршена, сама субјективност се испоставља као условљена недостатком, па стога и жељом. Али пошто се раскол етичке релације не може разрешити, ни жеља није утажива. „Метафизичка жеља [...] жели с ону страну свега онога што је само може допунити. Она је као доброта – њу Жељено не испуњава, него је продубљује” (Левинас 2006: 20). Субјект постаје апсолутно одговоран за Другог, који се испоставља као предмет метафизичке жеље, која није жеља за поседовањем, већ за одржањем те релације и раскола, одржањем које подразумева и поштовање алтеритета Другог.

Дерида (в. 2001а: 7-14) први велики окршај са Левинасовим текстом има у „Насиљу и метафизици”, где деконструкцијски прилази *Тоталитету и бесконачности* указавши на Левинасово ослањање на вокабулар и граматику управо оних „тоталитарних” филозофија (Хусерла, Хегела и Хајдегера) које има намеру да оспори. Ипак, Дерида поздравља доследност са којом Левинас преокреће емпиризам у метафизику и саосећа са његовим против-онтолошким, етичким претензијама, према екстериорност лица, према Дерида, „не значи. Оно не утеловљује, не задева, не дозначује нешто друго од себе, душу, субјективност итд. Мишљење је жива реч, оно је,

⁶⁶ Дистинкција између субјективности и свести врло је битна у Левинасовој мисли. „За Левинаса, свођење субјективности на свесност и поредак репрезентације одређује модерну филозофију и доминира њоме”, те је он за циљ имао превредновање овакве филозофије проматрањем „пре-свесног искуства субјекта, интерлокутованог другим” (Кричли 2003: 420), на основу кога је етички субјект заправо „осећајни субјект, а не свесни его” (Кричли 2003: 423).

дакле, непосредно лице” (Дерида 2001а: 38)⁶⁷. Дерида у „Насиљу и метафизици” говори о томе да је лице мрежа знакова која остварује ефекат присуства субјекта као човека, а не оприсутњени човек:

Бити иза знака који је у свету, то *онда* значи остати у свету невидљив у епифанији. Лицем, Други се предаје *као* Други лично, што ће рећи, као онај који се не открива, као онај који се не да тематизовати. Ја не бих могао да говорим о Другом у акузативу, да начиним од њега тему, да говорим о њему као о објекту. Једино што могу, једино што *треба*, то је да говорим Другом, да га позовем вокативом, који није категорија, *надеж* речи, него искрсавање, сâмо подизање речи. Категорије треба да недостају, да Други не би био промашен; али, да Други не би био промашен, он треба да се изложи као одсуство и да се појави као не-феноменалност. Увек иза својих знакова и дела, у својој заувек тајној и дискретној унутрашњости, нарушавајући својом слободом речи све историјске тоталитете, лице није „у свету”. Оно је његов извор. О *њему* могу да говорим само *њему* говорећи; и *могу* да га досегнем само онако како *треба* да га досегнем. Ја, међутим, треба да га *досегнем* само као недостижно, невидљиво, недодирљиво. (2001а: 41)

Али иако критикује Левинасову феноменологију лица, Дерида нема намеру да Левинасову мисао дискредитује⁶⁸. Траг који је за Левинаса неизоставни, формативни чинилац етичке релације, а који истовремено упућује и на њену несамерљивост, биће врло значајан за Дериду приликом конципирања неологизма *différance*. Увек одложен процес разликовања, уписан у сваки систем знакова, остварује ефекат значења управо због тога што знак није постојан, већ је маркиран трагом. Тај траг, који ће код Дериде чувати тајну одсуства уписаног у сваки ефекат присуства, код Левинаса чува тајну другости, односно несводиву трансценденталност Другог, апсолутну другост Другог.

Пошто је за Дериду нешто „тим више оно што јесте уколико истовремено себе издаје, услов његове могућности истовремено је и услов његове немогућности, идентитет је могућан само по цену у њега уписане другости” (Бужињска, Марковски

⁶⁷ Левинас ће, по сучељавању са Деридиним коментарима, у *Друкчијем од бивства* говорити о дешавању етике у дискурсу, о лицу као увек већ у језику (в. Кричли 2003: 7, 12).

⁶⁸ Жижек ће у својој критици Левинаса бити експлицитнији, када наспрам емпатичног узнемирења, на коме ће и Доминик Лакапра базирати своју теорију о сведочењу трауми, поставља монструозност лица другог: „Оно што Левинас прикрива је чудовишност тог ближњег, чудовишност због које Лакан ближњем приписује израз Ствар (*das Ding*) који је Фројд користио како би именовао онај коначни, крајњи предмет наших жеља у свој његовој неподношљивој силини и недокучивости” (2017: 48). Треба напоменути да Лаканова Ствар није кантовска, већ подразумева немисливо, ретроактивно објављујуће, трауматско језгро тријаде Имагинарно-Симболичко-Реално, о чему више у следећем поглављу.

2009: 397). Сваки чин означавања почива на одложеном разликовању, те је свако присуство прожето одсуством, сваки идентитет се остварује утолико што га успоставља алтеритет. Међутим, овде не говоримо о једноставној дијалектици, будући да је свака успостављена опозиција похођена трагом, одлагањем, трајањем на коме почива значење. Дерида „понавља тезе великих филозофа од времена Хераклита, преко Бергсона, до Левинаса, који су указивали на то да се стварност непрестано мења и нема начина да се прикује никаквом тезом” (Бужињска, Марковски 2009: 396). Алтеритет је код Дериде формативан за идентитет, али га и подрива као „услов његове немогућности (јер позивајући друге на говор о себи, губим аутономију)” (Бужињска, Марковски 2009: 397). Тако Рикерова херменеутички заокружена концепција другости, као уписане у сопство, код Дериде добија апоретичне обресе, због којих другост нема само екуменске ефекте, већ и трауматично онеспокојава жељену стабилност и постојаност идентитета. Из такве концепције, насупрот устаљеном мишљењу, проистиче етика као пројекат, као одговорност и упориште деконструкције⁶⁹. Зато Кричли и апострофира да је „етички моменат есенцијалан за деконструктивно читање и да је етика циљ, или хоризонт, ка коме Деридина дела теже” (1999: 2).

Етички обрт се, у најбољем случају, не одриче свог постструктуралистичког наслеђа, већ конципира етику као „другачији начин спровођења деконструкције који сведочи о моћима, али и ограничењима, деконструкцијске концепције језика као неодредљивог” (Дејвис, Вомак 2001: 107). У оквиру етичког обрта, етика као филозофија сагледава се као блиско повезана са књижевношћу, управо због истицања значаја језика, односно дискурса, наратива и текстуалности, као попришта субјективности, идеологије и репрезентације. У хронотопу књижевног наратива, етика се остварује као ефекат текстуалности, што је, бар у постструктуралистичкој визури, случај и са симболички посредованом реалношћу, која се само као посредована и може објавити у мислећем облику. Зато и етику и књижевност треба „лоцирати дуж једног дискурзивно-семиотичког континуума, [где] су једна другој потребне и једна другу ’значе’ а да не постају идентичне или еквивалентне” (Ескин 2004: 564).

Рансијер наводи два кључна својства етичког обрта: „преокрет тока времена: време усмерено ка циљу који се жели остварити – прогреса, еманципације, или другог

⁶⁹ Дерида упозорава на то да „често када [теоретичари] анализирају одређену етичност уписану у језик – а ова етичност је једна метафизика (нема ничега пежоративног у њеној дефиницији као такве) – они репродукују, под маском њеног описивања у својој идеалној чистоти, дате [постојеће] етичке услове *дате* [постојеће] етике. Они искључују, игноришу, шаљу на маргине друге услове ништа мање суштинске за етику уопште, да ли *ове дате* етике или *неке друге*, или закона који се не одазива на Западне концепте етике, права или политике” (1988: 122).

– замењено је временом усмереном према катастрофи која је иза нас. А такође [се тиче] и самеравања самих облика те катастрофе” (2006: 9). Порив за етичком мишљу, односно њеним превредновањем, најинтензивније се објављује када поверење у имплицитни морални поредак ослаби или се изгуби, тј. када га актуелни контекст порекне. Такво историјско, филозофско и културолошко поднебље на Западу најскорије је изнедрио двадесети век, пошто се почевши од шездесетих година, а на крилима лингвистичког обрта, структурализма, па и модернизма, премда првенствено у окршају са њима, одвија најрадикалније превредновање Западне етичности. Према Рансијеру, књижевност, а и етичка мисао уопште, у залеђу етичког обрта крајем двадесетог века, који се и наставља на претходне теоријске правце, али се и супротставља радикалној текстуализацији својим проминентним фокусом на контекстуализовану етику, постаје поприште „бесконачног рада жалости” (Рансијер 2006: 17), који није саможива меланхолија, већ континуирани процес реконфигурације идеалистичких стремљења којима тежина прошлости не допушта безрезервну прогресију и мисао о будућем. Такав вид темпоралности, у оквиру које је садашњост опседнута прошлошћу, која је попут сабласти уходи и која прошло претпоставља будућем у културолошком и етичком смислу, подразумева нелинеарну, конвулзивну, испрекидану конфигурацију, карактеристичну за наративе о трауми и трауматизму.

Са друге стране, попут радикалних струја постмодернизма које су као реакцију изнедриле етички обрт, и он сâм производи радикалније дискурсе који се, уместо да спроводе реконфигурацију постојећег наслеђа, олако успостављају на апсолутистичким претпоставкама и препуштају регресији у трансцендентализам, херметизам, па и позитивизам. Тако Рот (в. 2012: 146) упозорава на покушаје да се концептуализацијама сублимног (узвишеног), међу које убраја и трауму, превазиђе посредност својствена језику, а да се такво превазилажење покушава и даље у *језику* остварити⁷⁰. Сублимно је оно које по дефиницији измиче епистемолошким категоријама и теоријском проматрању, али и оно које представља „Свети грал” филозофске мисли кроз историју. У постмодернизму, говор о сублимном се или

⁷⁰ Рот у студији холандског филозофа постмодерне Франка Анкерсмита *Сублимно историјско искуство* (*Sublime Historical Experience*) уочава покушаје, симптоматичне за крај двадесетог века, да се превазиђе посредовани приступ материјалности, путем различитих дискурса (етика, космополитанизам, траума и сл.) који претендују да смене језик и симбол са пиједестала привилеговане хуманистичке парадигме. Међутим, Рот у Анкерсмитовим покушајима уочава и замку у коју теоријска мисао упада када жели превазићи симболичко, а да се и даље њиме, наводно незаинтересовано, служи. „Анкерсмит жели ту непосредност; чини се да сматра битним да се успостави поље које је имуно на контаминацију језиком. И што је још проблематичније, он жели да о њему пише” (Рот 2012: 146).

означава као наиван и идеолошки, или се, као што је случај са Лиотаром, проматра искључиво као апорија, као ефекат несамерљивих раскола којима смо дужни да се бавимо (в. 1995: 17-20). Примењујући Лиотарову концепцију сублимног на анализу књижевног текста, Сојер износи хипотезу да раскол представљен у књижевности има потенцијал да „позитивно” сведочи о непредстављивом сублимног, које се не може представити стереотипним језиком, али се може наслутити „’с ону страну’ или ’кроз’ њу [књижевност] ако је њена *лексика* довољно онеобичена [affected]” (2014: 24). Тишина која се јавља у виду белина и процепа у структури текста, када се он тумачи наспрам стереотипног жанра, модуса карактеризације или идеологије, упућује на непредстављиво сублимног, на несамерљиво раскола. „Циљ једне књижевности, једне филозофије, можда и једне политике, је да сведочи о расколима тако што ће им наћи одговарајуће језике” (Лиотар 1991: 20). Али и као што Лиотар касније наводи: „Оно што уметност може да учини није да сведочи о сублимном, већ о апорији између уметности и њеног бола. Она не изговара неизрециво, већ говори да га не може изрећи” (1990: 47). (Негативно) сублимно је концептуално врло блиско трауматизму, због чега ће проблеми представљивости трауме бити од суштинског значаја за студије трауме, које су предмет наредног поглавља.

Иако се етички обрт везује за осамдесете године двадесетог века, његова актуелност не јењава ни деценијама касније, будући да фигурира као реакција на привилеговање дискурса и виртуелности означитељских пракси у свим пољима културног и друштвеног живота, чија је свеprisутност данас норма. Говорећи о етици деконструкције, Кричли истиче да „[e]тика није једноставно превазилажење или напуштање онтологије, већ пре деконструкција њених ограничења и свеобухватног полагања права на врховност” (1992: 8). Тако ни дискурси у које студије трауме, које су се развијале паралелно са, али и у залеђу етичког обрта, улазе и које производе, немају за циљ успостављање класичне етике са упориштем у претпоставкама филозофије која се протеже од хеленистичке Грчке до немачког романтизма, већ њену реконфигурацију у контексту наслеђа постмодернизма, и то првенствено постструктурализма, деконструкције и психоанализе. Са друге стране, чак и најистакнутији теоретичари, који се убрајају у пропоненте студија трауме, склони су томе да се некритички ослањају на препознатљиве идеолошке, често позитивистичке, (мета)наративе. Зато ћемо у поглављима која следе прво предочити актуелно стање у студијама трауме, а потом и теоријско-критичке поставке које поменуто студије наводе

као своје упориште, пошто ће такав приступ омогућити да се подробније и без другостепеног отклона бавимо траумом као категоријом за тумачење Ишигурове прозе.

2.2. Траума у хуманистичким наукама и књижевности: немогуће сећање и могући наративи

Премда не можемо говорити о савременом добу као јединственом периоду у историји човечанства по питању интензитета људске патње, ипак је у идеолошком смислу најскорија „катастрофална ера” (Карут 1996: 11) урушила како позитивистичке концепције прогресивне историје, тако и претпоставке либерално хуманистичких и просветитељских филозофија идентитета које су постулирале целовито, разумљиво и развојно сопство хуманог субјекта. Западна цивилизација је у двадесетом веку приморана да се суочи са другошћу, на рачун чијег потискивања или експлоатације је вештачки одржавала метанаративе са којима се идентификовала. Трауматично објављивање те другости указало је на празнину, на недостатак уписан у самодовољну концепцију субјективности. Постмодернизам и постструктурализам су умногоме славили белине, процепе, хијазме, али су при свођењу субјективности на ефекат функције структуре умели и да занемаре борбу појединца, потребу за идентификацијом, трауму одбацивања модернистичких претпоставки (в. Дејвис 1997: 132-133). Нео-хуманистички дискурси својствени крају двадесетог века, под које се могу подвести и студије сећања и студије трауме, настоје да обнове контакт са контекстуализованим појединцем и заједницом као скупом таквих појединаца, али ослањајући се на и не занемарујући наслеђе постмодернизма и постструктурализма. Са друге стране, такви пројекти, који подвлаче да „[х]уманитет није ни есенција ни циљ, већ континуиран и неизван процес постајања човеком, процес који подразумева неизбежно признање да је наш хуманитет позајмљен од других, у оној мери у којој га признајемо у другима” (Дејвис 1997: 132), ризикују посезање за некадашњим утешним метанаративима зарад враћања достојанства појединцу, због чега се у овим дискурсима есенцијализам неретко имплицитно помаља. Управо због тога, у наредним поглављима биће изложена проматрања трауме у изворним оквирима психоанализе и деконструкције, које студије трауме наводе као своје залеђе, али и које су склоне да симплистички редукују.

Указали смо на то да иако етички обрт наизглед настаје као опозиција релативизму постмодернистичких струја, он се уједно и заснива на увидима

постмодернизма (в. Волошин 1998: 69). Исти инхерентни парадокс уписан је и у структуру студија трауме, као хуманистичког пројекта оформљеног у залеђу етичког обрта. У последњој деценији двадесетог века, Кети Карут и Шошана Фелман објавиле су своје студије на теоријским темељима деконструктивистичке школе Јејл Универзитета, коју је током седамдесетих година предводио Пол де Ман и где су почетком осамдесетих година Дори Лауб и Џефри Хартман били инструментални за формирање Видео архиве сведочанстава о холокаусту (Video Archive for Holocaust Testimonies), са фокусом на етику репрезентације. Виталност студија трауме зависила је и од конкретог контекста:

Преокупираност траумом проистацала је из мултинационалног, растуће свеприсутног дискурса о холокаусту. Оснажен је, како у Сједињеним Државама тако и у Латинској Америци или Јужној Африци после апартхајда, интензивном заинтересованошћу за сведочанства преживелих и сједињен је са дискурсима о сиду, ропству, породичном насиљу, злостављању деце, синдрому повраћеног сећања итд. Давање предности трауми формирало је слојевиту дискурзивну мрежу са оним осталим привилегованим означитељима деведесетих година 20. века, абјектним [the object] и језивим [the uncanny], који сви имају везе са потискивањем, утварама и садашњошћу коју изнова уходи прошлост. (Хајсен 2003: 8)

Поред наведених културолошко-теоријских услова, на успостављање студија трауме директно је утицало и поднебље које је изнедрио Вијетнамски рат у Сједињеним Америчким Државама, а посебно увођење терминологије везане за посттрауматски стресни поремећај (PTSD) у дијагностички приручник менталних поремећаја Америчке психијатријске асоцијације 1980. године (в. Карут 1995: viii, 3). Док је клиничка дефиниција олакшала препознатљивост симптома реакције на трауму у медицинском контексту, њено патологизовање имало је за последицу позитивистичко искључивање културолошких, друштвених, историјских и дискурзивних структура чије би проматрање пружио комплексан увид у трауму, која се не би смела сводити искључиво на „изненадни, неочекивани, катастрофални догађај” (в. Крауншо 2017: 246)⁷¹.

⁷¹ Управо из разлога политичких и правних контроверзи, онда када студије трауме налазе примену у књижевној теорији и критици, израз посттрауматски (стресни) поремећај се користи са отклоном, односно неопходно га је дефинисати у теоријском оквиру и терминологијом, која се не сме једнозначно преносити из медицинског речника, који трауму и реакцију на њу своди на биолошки механицизам (в. Фарел 1998: 11-14). „Као тумачење прошлости, траума је увек једна врста историје. Попут других

Кали Тал истиче да трауму може изазвати „плејада животних искустава, али и конкретни догађај, дуготрајна изложеност опасности, али и изненадни бљесак страха, репетитивни образац злостављања, али и један напад, период слабљења и трошења, али и тренутак шока” (1996: 457). А Каи Ериксон је још раније подвукла да не постоји објективно трауматичан догађај. Значење које реч *траума* има у савременој клиничкој, али и свакодневној употреби, помера се са стресног чина или догађаја који га производи, на стање свести особе која је доживела стрес, што је уосталом и била првобитна концептуализација трауме у области психоанализе (в. Ериксон 1995: 184). Зато је то „*како људи реагују на њих* пре него то *који су то* догађаји у питању оно што им приписује трауматично својство које бисмо могли рећи да поседују” (Ериксон 1995: 184). Ериксон тако наглашава да је у проматрању трауме битно ослонити се на целокупност особе која доживљава трауму, а не само на акутни догађај, јер је управо концепција личности појединца та која омогућује да се догађај перципира као трауматичан (в. 1995: 185). А ако се траума једино субјективно може означити као траума, намеће се закључак да је морамо тражити у мрежи симбола, у наративу који твори идентитет, али и у њиховим границама на које траума упућује, због чега се наизглед и доима као спољашња у односу на њих. Пошто траума не би имала смисла када би се свела на објекат, она је као својство субјективитета уpletена у дискурс и његова просторно-асоцијативна и темпорална својства, у наратив и у сећање.

Фарел тврди да је у савременој култури „траума уједно и клинички синдром и троп, попут ренесансне фигуре света као позорнице: стратешка фикција коју комплексно друштво под стресом користи како би описало свет који се доима застрашујуће ван контроле” (1998: 2). Рот у својој студији *Сећање, траума и историја: есеји о живљењу са прошлошћу* опсежно анализира узроке друштвених појава и културолошких тенденција доба које назива *трауматофиличним* (в. 2012: 99). Он упозорава да су нео-хуманистички дискурси крајем двадесетог века у потрази за трансценденталним означеним, за постојаним центром кога је постструктурализам учинио не-местом измењивости знакова (в. Дерида 1990). Али, када је најавио постструктуралистички талас, Дерида је уједно назначио и да хуманистичке

историја, она покушава да помири садашњост са њеним пореклом. Прошлост може бити лична или колективна, недавна или удаљена; творевина психоанализе или чин сведочења; примордијални мит или позивање на духове предака како би се објаснила несрећа или прекршај. Зато [...] је траума увек донекле врста тропа” (Фарел 1998: 14).

апсолутизације није могуће анулирати, нити да би то било пожељно⁷². Са једне стране, „*тотализација* је одређена једанпут као *бескорисна*, а други пут као *немогућа*” (Дерида 1990: 148), али са друге, исто можемо рећи и за покушаје обезвређења носталгије за тотализацијом. Стога је постструктурализам одувек био свестан својих апорија, те се и новији нео-хуманистички дискурси, када озбиљно проматрају своје теоријско наслеђе, не поводе за теологизацијом привилегованих означитеља којима се баве. У најбољем случају, они ове означитеље схватају као несводиве, неодредљиве ван контекста, ван раскола и дијалога, као језички оствариве само путем наративне, а не идеолошке, формулације.

Траума као фокус теоријских оквира у хуманистичким наукама подразумева интеграцију како психоаналитичког дискурса о потиснутом и несвесном језика, тако и постструктуралистичког о раскораку уписаном у процес репрезентације. Према Роту,

...питање у сржи поновног проматрања трауме јесте како сећање постаје *харизматична рана*, повреда која све привлачи ка себи. У трауми, прошлост које се сећамо изазива патњу, а трауматични догађај има магнетну привлачност која увлачи широку плејаду искуства (често читав живот појединца) у своју орбиту. Али сâм екстремни догађај се опире репрезентацији; он изгледа да противречи активности осмишљавања која је у средишту како психоаналитичког тако и историјског подухвата. (2012: xviii; наша емфаза)

За разлику од позитивне медицинске перспективе, која натуралистички објашњава посттрауматска стања као патологију, психоаналитичка перспектива „не претпоставља да постоји природна хармонија и уместо тога тврди да је конфликт конститутиван за

⁷² „Постоје, дакле, две интерпретације интерпретације, структуре, знака и игре. Једна настоји да одгонетне, сања о одгонетању истине и порекла који измичу игри и поретку знака, а потребу за интерпретацијом доживљавају као егзил. Друга интерпретација, која више није окренута према пореклу, утврђује игру и покушава да превлада човека и хуманизам, при чему је име човека назив за оно биће које је, током историје метафизике и онто-теологије, тачније кроз целу своју историју, сањало о пуној присутности, о спокојном темељу, о пореклу и сврси игре. [...] Данас би се дало запазити по више него једном знамењу, да та два тумачења интерпретације – која су потпуно непомирљива, чак и ако их живимо у исто време и измирујемо у некој врсти тамне економије – деле међу собом то поље које се, тако проблематично, назива хуманистичким наукама.

Иако та два тумачења морају потврдити своју разлику и заострити своју несводивост, што се мене тиче, ја не верујем да има *избора*. Прво, зато што ту стојимо у области – рецимо још и то – привремене историчности, у којој категорија самог избора изгледа сувише олака. А затим, и стога што ваља, пре свега, покушати са промишљањем заједничког тла и *одгоде* (*différance*) те несводиве *разлике* (*différance*)” (Дерида 1990: 153-154).

људску самосвест и жељу” (Рот 2012: xxviii)⁷³. Покушаји да се лече последице и симптоми трауме одлично су попрште за манифестацију конфликтне природе субјективности и идентитета, који се испостављају као наративно конципирани, због чега се захтева превредновање просветитељске и либерално-хуманистичке филозофије идентитета као целовитог, рационалног и линеарно прогресивног.

Студије трауме су започеле као критичка пракса у оквиру хуманистичких наука, конкретно као „психоаналитички, постструктурални приступ који налаже да је траума нерешиви проблем несвесног који расветљава инхерентне контрадикције искуства и језика” (Балаев 2014: 1). Парадокс који лежи у сржи теоријског проматрања трауме – то да су најинтензивнија искуства, она која из корена уздрмавају перцептивне и когнитивне обрасце конститутивне за субјективност, та која се опиру представљању и преношењу – уклапа се у парадокс репрезентације са којим се теорија суочила у двадесетом веку – да је свако представљање посредно, да се означитељ никада неће поклопити са означеним, да је средиште структуре не-место измењивих знакова. Само што су сада апорије постструктурализма сагледаване у посттрауматском кључу – слободна игра је можда неизбежна, али она уједно и боли⁷⁴. Иако нам догађај увек измиче, аура трауматичног га чини проминентним у виду потиснутог садржаја који захтева одбрамбене механизме, како не би избио на површину, и садржаја који се понавља у виду реитерације подстакнуте трауматизмом, који неапсорбован пребива у несвесном. „Ово само-отуђење у теоријама трауме добија темпорални облик у виду закаснелости и понављања. Превише смо закаснили да усвојимо интензитет догађаја док се дешава, па га поново изводимо у узалудном покушају да напokon стигнемо на време [...]: ми смо увек-већ превише закаснили” (Рот 2012: 99).

Карут као уредник зборника *Trauma: Explorations in Memory* (Траума: истраживања сећања) наводи да

се патологија не може дефинисати самим догађајем – који може и не мора бити катастрофалан, а и не мора свакога подједнако трауматизовати – нити се може

⁷³ Рот истиче да је психоаналитичка позиција релевантна, јер за вредносне параметре узима свесну перцепцију и анализу структурних аспеката наше самосвести и жеље: „Креирање прошлости са којом појединац може живети је битно јер том појединцу пружа осећај слободе, конструисања сопственог односа према својој прошлости и жељама. Ако престанемо да сматрамо прошлост и њене представе релевантним за наше добростање у садашњости, онда ћемо заиста имати врло другачију културу и политику у будућности – једну у којој ће слобода кроз самосвест бити готово безначајна” (2012: xxix).

⁷⁴ Фредерик Џејмсон је 1982. године написао да је историја та која боли, док би онда трауматични догађај, као парадигма историјског догађаја, био оно што боли по дефиницији (в. Даглас, Воглер 2003: 5).

дефинисати терминима *дисторзије* догађаја, који постиже своју спектралну моћ као резултат дисторзије личних значења која су му приписана. Напротив, патологија се своди искључиво на *структуру његовог искуства* или рецепције: догађај није асимилуван нити доживљен у потпуности у време дешавања, већ само закаснило, у поновљеном *опседању* [*possession*] онога ко га доживљава. (1995: 4)

Зато је преживљавање субјекта под знаком *кризе* – настављање живота се одвија у оквиру симболичког поретка који се показао као непостојан, а конкретни раскорак, који се манифестовао у трауматичном доживљају, навраћа се у виду присиле понављања и подсећа на провизорност означитељских пракси (в. Карут 1995: 9). Немогућност да се трауматични доживљај асимилује, да се преведе у кохерентни наратив, упућује на елементарни проблем репрезентације. Траума походи субјекта, јер се не може процесуирати и постати део наративног идентитета, већ као неуклопљив сегмент захтева потискивање и екстензивна прилагођавања постојеће структуре. Међутим, Карут ипак заснива своју теоријску поставку превасходно на неуробиолошким теоријама Б. А. ван дер Колка и Џудит Херман, чија аргументација о трауматском сећању почива на хипотези да

управо зато што жртва није у стању да обради трауматско искуство на нормалан начин, догађај оставља 'отисак реалности' у мозгу који, због своје неумољиве буквалности, сведочи о постојању нетакнуте и безвремене историјске истине, неискривљене или неконтаминиране субјективним значењем, личним когнитивним схемама, психосоцијалним факторима или несвесном симболичком елаборацијом. (Лејз 2000: 7)

Карут зато трауматизованог субјекта дефинише као оног који је опседнут визуелним отиском трауматичног доживљаја, који парадоксално измиче репрезентацији. Стога, иако су зборник *Trauma: Explorations in Memory* и њена каснија студија *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and Memory* (*Неприсвојено искуство: траума, наратив и сећање*) били елементарни за конституисање студија трауме у хуманистичким наукама, критиковано је њихово антимиметичко разумевање трауме, које подразумева строгу дихотомију јединствено екстерног догађаја и трауматичне психичке реакције пасивног субјекта. Рут Лејз у студији *Траума: генеалогичка*, у којој критички приступа до тада формираном дискурсу теорије трауме, наводи да је „антимиметички модел омогућио позитивистичке и научне интерпретације трауме оличене у неколико неуробиолошких теорија тако нашироко прихваћеним данас” (2000: 10), које не дефинишу реакцију на

трауму у виду „потиснутих мотива, скривених репрезентација и несвесних симболичких значења, већ као директан, непосредован утицај догађаја” (2000: 273). „Док у миметичкој теорији траума производи психичку дисоцијацију од сопства, у антимиметичкој теорији је забележени неасимиловани догађај тај који се дисоцира од сећања” (Радстоун 2007: 14), односно миметички модел подразумева активно учешће субјекта у ефекту/афекту трауме, док га антимиметички сагледава као пасивног примаоца тог ефекта/афекта. Лејз подвлачи да Карут искључује димензију трауматично-миметичког понављања која интегрише фиктивне, субјективне и сугестивне аспекте сећања, те да сећање конципира као вербатим визуелну репрезентацију (в. 2000: 275)⁷⁵.

Иако Карут за оквир своје теорије трауме номинално узима де Манову перформативну теорију језика, она има тенденцију да његове текстове чита тематски, користећи одређене фигуре и тропе који служе тези њене теоријске поставке⁷⁶. Карут покушава да остане доследна својим деконструктивистичким коренима у домену сучељавања трауме и репрезентације, међутим и тада је контрадикторна по питању конципирања трауматичног сећања као децидно „немогућег”, јер осујећивање репрезентације разуме буквалистички, што за производ има апсолутизам који своди трауматизоване субјекте на пасивне жртве. Уместо да трагове означавајућих структура, којима је у случају трауме немогуће *ући у траг*, тумачи као симптоме комплексне партиципације трауматизованих појединаца у тим структурама, она прави оштар рез између означитељских пракси, субјективности појединаца и доживљене стварности, чиме развезује равни Симболичког, Имагинарног и Реалног, које су у концепцији Жака Лакана и његовом „повратку Фројду” нераскидиво свезане у виду „боромејског чвора”. Можемо се сложити да трауматизовани појединци „носе немогућу историју у себи или постају сами симптом историје коју не могу потпуно да поседују” (Карут 1995: 5) само у контексту историје као текста који прожима симболичке структуре у оквиру којих

⁷⁵ Анце и Ламбек, са друге стране, подвлаче да „сећања никада нису једноставна бележења прошлости, већ интерпретативне реконструкције које садрже отисак локалних наративних конвенција, културних претпоставки, дискурзивних формација и пракси и друштвених контекста присећања и комеморације” (1996: vii).

⁷⁶ Лејз наводи да у оквиру теоријске поставке коју Карут формулише, „процеп или апорија у свести и репрезентацији која се узима да карактерише индивидуално трауматично искуство симболизује материјалност означитеља у смислу који је концепту приписао Пол де Ман, који је теоријски поставио ’моменат’ материјалности, који на једној страни припада језику, али који је на другој апоретично одсечен од (говорног) чина означавања или значења” (2000: 266). Међутим, уместо да критикује Карут за на махове површан приступ де Мановим теоријама, а не само концептуализацији трауме, Лејз јој замера што из деконструктивистичке позиције жели да проматра трауму, што никако не мора бити проблематично.

трауматизовани субјекти остварују своју активност, а не историје као екстерне „реалности”, независне од субјекта трауме, премда је и Карут као такву не би експлицитно дефинисала, али ипак на тој имплицитној претпоставци гради своју теорију. Радстоун апострофира да теорије попут „психоанализе, структурализма, постструктурализма, деконструкције – о чијим апоријама теорија трауме обећава да ће преговарати, или да ће се *кроз* њих кретати, све проблематизују, на различите начине и у различитом степену, саме идеје аутономије и суверенитета које леже у сржи буржоаске конструкције субјективности” (2007: 17), те да је зачуђујуће што управо ка тој концепцији субјективности теорија трауме почевши од Карут има тенденцију да регресира. Роџер Лакхурст, у својој студији *The Trauma Question (Путање трауме)*, потенцира управо да теорије трауме морају водити рачуна и о „мучној историји и о опхрвајућем савременом домету парадигме која је суштински интердисциплинарни спој” (2008: 14). Због тога ће у наредним поглављима подробније бити обрађене психоаналитичке и постструктуралистичко-деконструктивистичке фигурације трауме, како би увиди актуелних студија трауме били комплексније проматрани.

Поред репрезентације, чије парадоксалне апорије везују постструктуралистички дискурс и дискурс о трауми, и домен темпоралности је релевантан када говоримо о трауми на пољу хуманистичких наука, а посебно наративизације у књижевности. Траума разара континуитет темпоралне прогресије, о чему је и Фројд говорио, дефинишући трауматичну неурозу као накнадно формирану у односу на ретроактивно означен трауматични догађај. Лејз тврди да је чак и у својим раним радовима, у којима је заступао теорију завођења, Фројд проблемски приступа означи трауматичног догађаја, јер је тврдио да трауматично својство не почива у иницијалном искуству, већ у одложеном оживљавању тог искуства путем сећања (в. Лејз 2000: 20). Ова је појава означена у Фројдовој концепцији као *Nachträglichkeit* (одложеност/закаслелост/накнадност), због које је и тврдио да неуротичари (као и хистеричи) заправо пате од *сећања* (в. 2006: 14). Због тога се сећање испоставља као текст који треба дешифровати, а не изгубљена реалност коју треба повратити, те „представе сећања треба разумети у односу и према културним наративима и према несвесним процесима” (Радстоун 2000: 10). *Nachträglichkeit* као концепт тако обесмишљава бинарне опозиције на којима почивају многа савремена медицинска поимања трауме – споља/унутра, приватно/јавно, фантазија/реалност (в. Лејз 2000: 21), јер ваплоти раскорак који је и формативан, али и унутарње субверзиван, за целокупну

структуру означавања, била она језичка, културолошка, психо-социјална или хронотопска (темпорално-просторна).

Ако је реч *траума* грчког порекла и означава рану, у смислу телесне ране, која је крајем деветнаестог века добила значење које и данас у популарном дискурсу најпроминентније има, а то је психичка рана, Карут је у својој концепцији означава као *двоструку рану* (*a double wound*) (в. 1996: 3-5). Пошто за Карут „траума није лоцирана у једноставном насилном или изворном догађају у прошлости појединца, већ у начину на који се њена својствена неасимилована природа – начину на који се управо *није разумела* испрва – враћа да походи преживелог касније” (1996: 4), она се стога не може свести на иницијално нанету рану, јер ње субјект симптоматски постаје свестан тек накнадно, после периода латентности, будући да је траума „одиграна у лиминалном стању, ван граница ’нормалног’ људског искуства, те је субјект радикално уздрман” (Тал 1996: 15). На трагу Фројдових позних радова, за кога „конфликтна психодинамика није била знак предиспониране патологије, већ појављивање друштвеног субјекта, који се рађа путем *суштински* трауматичног развоја” (Лакхурст 2008: 49), и за Карут се траума не своди на патологију, већ је у питању „прича ране која запомаже, која нам се обраћа у покушају да нам говори о реалности или истини која није иначе доступна” (1996: 4). Пошто се и психоанализа и књижевност и књижевна критика баве симболима и знаковима, за Карут оне представљају поља у оквиру којих се могу проматрати траума, њена веза са репрезентацијом и темпоралношћу, као и контекстуализација комплексног процеса сведочења о трауми, које у домену књижевног текста укључује и позицију читаоца. Хартман зато и апострофира да „[к]њижевна вербализација [...] и даље остаје основа за то да се рана учини видљивом и тишина чујном” (2003: 258).

Фелман и Лауб су својом студијом *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (*Сведочанство: кризе сведочења у књижевности, психоанализи и историји*), објављеној 1992. године, међу првима отворили дискурс о трауми у сагласју са наслеђем Јејл деконструктивистичке школе и постструктуралистички уоквирене психоанализе. Јединствено својство сведочења о трауми јесте што „га други не може једноставно преносити, поновити или саопштити, а да тиме не изгуби своју функцију сведочанства, [те] је терет сведока – упркос његовом или њеном саобразју са другим сведоцима – радикално јединствен, неизмењив и самотнички терет” (Фелман, Лауб 1992: 3). Сведочење о трауми се тако испоставља као *говорни чин*, пошто је нераскидиво везано за онога ко сведочи и за контекст сведочења, због чега Фелман, као и Карут после ње, наговештава да је перформативна функција

језика она са којом је траума компатибилна. Дакле, сведочење о трауми је за Фелман дискурзивна, бахтиновски дијалогска, а не теоријска, пракса. „Сведочити – *заветовати се на говорење, обећати и производити* сопствени говор као материјални доказ за истину – значи остварити *говорни чин*, пре него једноставно формулисати тврдњу” (Фелман, Лауб 1992: 5). Зато Рот и подвлачи да ће одговор на трауму „увек бити неадекватан, увек бити болан или реметилачки” (2012: xviii). Фелман тврди и да психоанализа на овај начин „признаје по први пут у историји културе да се не мора *поседовати* или *имати* истина како би се ефективно о њој *посведочило*; да је говор као такав нехотично исповедан” (Фелман, Лауб 1992: 15), али и да се трауме субјект „не може једноставно присећати, она се не може једноставно ’исповедати’: о њој се мора сведочити, у упињању које деле говорник и слушалац” (Фелман 1993: 16).

Лауб истиче да пошто трауматизовани субјект сведочи о нечему што недостаје, чега још нема, слушалац је у току дискурзивне праксе сведочења, за време краткорочног прећутног уговора који са тим субјектом склапа, „саучесник у стварању знања *de novo*” (Фелман, Лауб 1992: 57). Међутим, Мајкл Левин у својој студији *The Belated Witness: Literature, Testimony, and the Question of Holocaust Survival* (*Закасни сведок: књижевност, сведочанство и питање преживљавања холокауста*), за разлику од Лауба, тврди да „оно што се ’реконституише’ у исповедном савезу скованом између сведока и сведока тог сведока није само ’унутарње ’ти’”, већ нешто чега никада заправо ’тамо’ није ни било, нешто реда онога што Лакан назива ’дискурсом Другог” (2006: 9)⁷⁷. Субјект не може сведочити о трауми док не пронађе саговорника коме се може обратити, ко ће са субјектом делити и (са)учествовати у стварању нове, макар привремене, дискурзивне парадигме. А та парадигма подразумева и креирање читавог (дискурзивног) света чији ће језик моћи да означи трауму, будући да су стереотипни језик и наративне стратегије симболичке структуре којој трауматизовани субјект припада заказали, па се тиме и субјектова „реалност” обесмислила. Левин наводи да овако замишљена пракса премешта фокус са

⁷⁷ Трауму и сведока везује однос зависности „јер то да ли је догађај трауматичан или не, може се установити само кроз постојање сведока чија траума чини аутентичним уједно и њих и реалности трауматичног догађаја. Као трауматични траг, сведок је индексички знак или симптом реалности догађаја, чије искуство спречава сведока да га саопшти нормалним путем” (Даглас, Воглер 2003: 36). На овај однос међузависности може се применити Деридина идеја о „логици суплементата” – „сведок као суплемент је уједно и нешто страног или додатог суштинској природи тога чему је додат (самом догађају) и нешто неопходно да би се употпунио инхерентни недостатак или одсуство унутар тога чему је додат – основни услов тога чији је суплемент” (Даглас, Воглер 2003: 36). Дакле, догађај се никако не може одвојити од искуства тог догађаја, односно догађај-по-себи не постоји, сем у међузависном односу са перцептивним доживљајем субјекта.

сведока схваћеног као привилеговано место знања, као неког *независно* способног да преведе своје искуство трауматичног догађаја из прве руке у „знање” тог догађаја; са сведока као власника приче која је *већ* у његовом поседству и њему на располагању, на простор преношења као места где се такво „знање” први пут дешава, где се спознаја догађаја закаснело „порађа”. (2006: 5)

И Карут подвлачи да се „морамо борити са партикуларношћу сваке појединачне приче како бисмо изнова научили, сваки пут, шта за неко сећање значи да је тачно” (1995: ix). Сведочење о трауми тако, поред правних конотација, којима се води рачуна о његовом фактуелном саобразју са прихваћеним нормативним структурама знања и закона, поприма и теолошке конотације, због којих се сведок првенствено помаља не као пион у служби Истине-по-себи, већ као поприште истине-за-себе. „Причање постаје сопствена истина” (2012: 96), наводи Рот. Као што је траума дефинисана као двострука рана, тако се и сведочење о трауми може описати као „двоструко причање, осцилација између *кризе смрти* и *корелативне кризе живота*: између приче о неподношљивој природи догађаја и приче о неподношљивој природи преживљавања” (Карут 1996: 8).

Доминик Лакапра пише да, пошто у (пост)трауматском стању „дисоцијације између афеката и репрезентације: дезоријентисано осећамо оно што не можемо представити; утрнуло представљамо оно што не можемо осетити” (2001: 42), неопходан је вид *емпатичног узнемирења* сведока примарном сведочењу о трауми, које не би подразумевало идентификацију са говорником нити преузимање улоге сурогат жртве. Емпатично узнемирење се ослања на Левинасово препознавање алтеритета лица другог, које се опире тежњи за апсорпцијом тог алтеритета у идентитетску парадигму слушаоца. Оно је „врста виртуелног искуства путем кога се појединац ставља у позицију другог, свестан диференцијалне природе те позиције, због чега и не заузима [комплетно] ту позицију” (1999: 722). Емпатија подрива тотализујуће наративе и њихов преурањени повратак „принципу задовољства, хармонизовању догађаја и често опорављање прошлости путем полетних порука или оптимистичних, самодовољних сценарија” (Лакапра 1999: 723).

Етичка ангажованост читаоца упоредна је етичкој релацији читалачких наративних стратегија и наративних стратегија књижевног текста, при чему читалац не претпоставља неприкосновену аутономију својих стратегија, већ дозвољава да се

емпатично узнемири, односно да у етичкој релацији не асимилује алтеритет текста у препознатљиви оквир, већ да му допусти макар привремену реконфигурацију сопствених стратегија. Зато је емпатично узнемирење (посредно) трауматично, јер од нас захтева да поричемо себе, како бисмо допустили доминацију другоме, који долази са стратегијама онеобиченим трауматизмом.

Лакапра прави дистинкцију између структуралне и историјске трауме (1999: 721-727). Структурална траума има упориште у трансисторијском *одсуству* и амбивалентна је у томе што је уједно „разарајућа или болна али и прилика за *jouissance*, за екстатичко усхићење или за досезање узвишеног” (Лакапра 1999: 724). Историјска траума, са друге стране, подразумева контекстуализоване, конкретне *губитке*. Међутим, Лакапра наводи да се издвојити може и „творбена траума [founding trauma] – траума која парадоксално постаје основа за колективни и/или лични идентитет” (1999: 724). Овим термином се ипак отвара простор за проматрање међуодноса структуралне и историјске трауме, које су, како и Лакапра признаје, несводиве на бинарну опозицију. И ако се одсуство укључи у причу о историјски контекстуализованом губитку, то не мора, као што Лакапра упозорава, водити ка „дубиозним идејама да су сви (укључујући и починиоце или колабораторе) жртве, да је целокупна историја траума или да сви делимо патолошку јавну сферу или ’културу ране’ [’wound culture’]” (1999: 712). Јер управо ако занемаримо одсуство или црту универзалности у губитку који у историјском контексту симболичког поретка можемо позиционирати, ризикујемо да трауматичном догађају припишемо сублимну ауру, јер га изопштавамо из субјективности. Тиме се етичка компонента реакције на трауму политизује у негативно идеолошком смислу и своди на легалност и бинарност добра и зла. Овај аргумент, међутим, није у служби конфлације одсуства и губитка, већ представља захтев за континуираним преиспитивањем њихове међусобне условљености, јер се концепције које изостављају психоаналитичке и постструктуралистичке увиде у итеративну жељу и формативни конфликт као елементарне за конструкте индивидуалних и колективних идентитета ослањају на традиционалну етику и репродукују утопистичку матрицу либералног хуманизма.

Опасност од уклапања трауматизма у конвенционални наратив, који на тај начин може банализовати значај који она има *за* субјекта, учинила је тишину и прећуткивање, као одразе сублимног, немисливог и неизрецивог, стратегијама које се

(контроверзно) везују за сведочанства о трауми⁷⁸. Рот истиче да „[п]ричати причу о трауматичној прошлости чини је делом обичног живота: траума се лишава своје јединствености, њена аура је уништена. Наративно сећање је претеће јер се може заборавити” (2012: 82). Етичка одговорност се умногоме противи оваквом заборава, због чега чин сведочења подразумева наративно онеобичавање, које се реализује и у књижевном тексту који (најчешће имплицитно) тематизује или структурно интегрише трауматизам. Круцијални парадокс који прожима уметничку репрезентацију трауме можда најбоље формулише Хал Фостер у својој студији *Повератак Реалног*:

Са једне стране, у уметности и теорији, дискурс о трауми наставља постструктуралистичку критику субјекта другим средствима, јер опет, у психоаналитичком регистру, не постоји субјект трауме; та позиција је евакуисана и, у овом смислу, критика субјекта је овде најрадикалнија. Са друге стране, у популарној култури, траума се третира као догађај који гарантује субјекта и, у овом психологистичком регистру, субјект, како год узнемирен, јури назад као сведок, исповедник, преживели. Овде се заиста налази трауматични субјект и то са апсолутним ауторитетом, јер не може се довести у питање траума другог: може се само у њу поверовати, чак се идентификовати са њом, или не. *У дискурсу о трауми, дакле, субјект је истовремено евакуисан и уздигнут*. И на овај начин дискурс о трауми магично разрешава два контрадикторна императива у данашњој култури: деконструктивну анализу и политику идентитета. (1996: 168)

Будући да је чин сведочења дискурзиван и перформативан, и естетика литературе која се бави траумом је упоредно зависна од контекста, односно од конкретног тематског попришта и наративних конфигурација које је потребно онеобичити. Лакхурст, међутим, потврђује да постоје установљене формалне пропозиције сведочења о непредстављивом трауме и да их можемо дефинисати као део авангардне естетике: „експерименталне, фрагментарне, која одбија утеху лепог облика и која је сумњичава према препознатљивим представљачким и наративним конвенцијама” те да подразумева „поигравање са наративним временом, ремећење линеарности, обесмишљавање логичке узрочности, искакање из темпоралног следа, рад уназад према увођењу трауматичног догађаја или поигравање са накнадним

⁷⁸ „Догађај који се опире репрезентацији биће најбоље представљен неуспехом репрезентације, а ово је заправо један од најстаријих тропа у писању на Западу, оно што је Кант називао негативом или презентацијом идеје ужаса сублимног” (Даглас, Воглер 2003: 32).

разоткривањима која ретроспективно преисписују наративно значење” (2008: 80-81). Лакхурст ипак изражава и забринутост поводом конвенционализације претпостављених стратегија за обликовање наратива о трауми, чиме би се стабилизовала инхерентно разобличавајућа појава – и по питању репрезентације и поводом темпоралности, које у елементарном смислу творе нашу слику света. Са друге стране, он указује и на два начина путем којих се банализација трауме може наративно предупредити (при чему су оба релевантна за Ишигурову прозу): тако што би се уместо застоја и колапса наратива потенцирале наративне могућности којима се чин сведочења о трауми обликује, као и укључивање не само класичног исповедног канона у фикцију о трауми, већ и разноврсних текстова који трауму интегришу на не тако очигледне начине (в. 2008: 81-82).

Ен Вајтхед идентификује фикцију о трауми као „растући жанр” (2004: 4) од половине осамдесетих година двадесетог века, када су се почеле успостављати и теорије трауме, али када се и заокрет ка сећању десио у књижевним и историјским студијама⁷⁹. Лори Викрој у студији *Читати наративе трауме* истиче да се читалац приликом сусрета са овим наративима етички ангажује, јер се ставља у позицију тумача текста, који се опире једнозначној интерпретацији (в. 2015: 3). Иако је траума одувек била предмет књижевне обраде, тек савремена књижевност ступа у однос са њом путем свесне деконструкције. Викрој увиђа паралеле између постмодернистичке фикције и наратива о трауми. Оба иронијски третирају дискурсе моћи и утврђене идеологије, оба користе приповедне стратегије попут фрагментарности и непоузданости наративног гласа, изостанак довршености и заокружености, цикличност и оба упућују на субјективност као нестабилну, премда наративи трауме интензивније подвлаче проблематизацију етике као контекстуализоване и зависне од афекта (в. Викрој 2015: 4). Вајтхед слично трасира порекло фикције о трауми на три поља: постмодернизма, постколонијализма и постратног наслеђа (в. 2004: 81). Постмодернистичке технике пружају фикцији о трауми свест о границама конвенционалних наративних стратегија за представљање искуства које се не уклапа у

⁷⁹ Бројне критичке интерпретације наратива и фикције о трауми у последњих тридесет година говоре у прилог пролиферацији и актуелности тих наратива. Неки од релевантних наслова су: Kali Tal, *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction* (1996); Michael Rothberg, *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation* (2000); Laurie Vickroy, *Trauma and Survival in Contemporary Fiction* (2002); Anne Whitehead, *Trauma Fiction* (2004); Susana Onega and Jean-Michel Ganteau (eds.), *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction* (2011); Gabriele Rippl et al. (eds.), *Haunted Narratives: Life Writing in an Age of Trauma* (2013); Michelle Balaev (ed.), *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory* (2014); Alan Gibbs, *Contemporary American Trauma Narratives* (2014); Marita Nadal and Mónica Calvo (eds.), *Trauma in Contemporary Literature: Narrative and Representation* (2014).

оквиру препознатљивих метанаратива; од постколонијалне фикције она зајми увид у идеолошке матрице које регулишу конципирање историје и модела сећања, као и побуђивање потискиваних и ућуткиваних гласова; коначно, парадигматски резони и културолошко-друштвени прекиди, које су ратови двадесетог века изнедрили, уписују се у структуру фикције о трауми, која у оквиру кризних и преломних попришта испитује нове облике означавања – преваходно путем различитих фигурација, симболизација и алузија (в. Вајтхед 2004: 82-83). Ишигурови романи суптилно интегришу све наведене аспекте фикције о трауми, због чега она не мора неизоставно подразумевати експлицитна и екстремна онеобичавања.

Мајкл Ротберг користи колокацију „трауматични реализам” да означи врсту наративног израза којим се артикулише нова врста реалности која одговара измештеној реалности трауматизованог субјекта, али која је неугодно блиска стварности коју препознајемо као своју. Трауматични реализам је „реализам у коме ожиљци који карактеришу однос дискурса према реалном нису фетишистички порекнути, већ разоткривени; реализам у коме идеје о референтности и даље постоје, али где постоји и трауматична екстремност која растаче уобичајену реалистичку репрезентацију” (Ротберг 2000: 106). Ишигуро пише на трагу овако конципираног „неугодног” реализма – оног који читаоце не придобија препознатљивим језиком, којим би се његови наратори служили да успоставе рапорт, већ оног којим нас готово на превару увлаче у светове, чији елементи делују препознатљиво и блиско, али који су истовремено страни и непознати. Из тог неугодног ефекта произилази и растрзаност субјекта, било у равни наратора, било читалаца, увучених у свет који им више не допушта да се из њега изопште. Зато је и историја као оквир у Ишигуровој прози једна велика подвала, јер како Даглас и Воглер истичу, „живот сведока је једно алегоријско поприште” (2003: 10).

2.3. Траума у психоанализи: несвесно Сигмунда Фројда и „пропуштени сусрет са Реалним” Жака Лакана

Јединствено откриће психоанализе не састоји се у разоткривању новог предмета, будући да је он установљен и пре психоаналитичке тематизације. Њен *novum* јесте методолошке природе, пошто одступа од научног позитивизма психологије, која претпоставља датост емпиријски сазнатљиве психе. Док психологија, па и класична психоанализа на трагу психологије, желе да субјективитет сведу на аутономни,

кохерентни, јединствени его, психоанализа „позног” Сигмунда Фројда, са друге стране, проблематизује картезијански дефинисану субјективност, чију ће поставку Жак Лакан „повратком Фројду” радикализовати. „Оно што је Фројд урадио са критиком самосвесног субјекта се односило на откриће комплексне структуре различитих ’субјеката’ који у њему већ обитавају: субјектом потреба, правним субјектом, моралним или политичким субјектом” (Раденковић 2011: 147). Фројдова психоанализа постулира конфликт као конститутивни елемент психе, што се испоставило као парадигматски рез за Западну рационалност. „Оно што омогућује егзистенцију психоаналитичког предмета садржано је у њеном конфликтном карактеру који је могућ и делотворан само у борби и кроз борбу. Ова се борба *не одвија на насумичним и произвољним позицијама* већ на позицијама које представљају својеврсно *бојно поље*” (Раденковић 2011: 163; наша емпфаза). Под *бојним пољем*, Раденковић подразумева дискурзивно-симптоматску манифестацију конфликта на којима „психичка реалност” субјекта почива. А симптоми су структурно индикативни само ако прихватимо неидентичност субјекта са собом, неидентичност појавног и доживљеног, и да се закаснило манифестује оно што је субјекту свесно недоступно, иначе би се симптоми сводили на биолошки механицизам. „Несвесно, онако како га је Фројд схватао руши традиционални идентитет свесног као психичког. А ту је погодио не само нерв традиционалне психологије, већ и целокупног хуманистичког поретка” (Раденковић 2011: 147).

Несвесно у Фројдовој психоанализи никако није објективно, материјално или тополошко, већ атемпорално и аисторијско, а аналитички је доступно једино у оствареном дискурзивном контексту, на шта ће се Лакан надовезати својом тезом да је несвесно структурирано као језик (в. 1983: 46; 149-188)⁸⁰. „Несвесно је оно поглавље моје историје које је прекривено белилом или испуњено једном лажи: то је цензурисано поглавље” (1983: 40), пише Лакан. Несвесно је недоступно темпорално конституисаној свести, али га она може превести на свој језик – реконфигурацијом манифестног симптома латентног садржаја несвесног, у наративни облик који ће имати смисла за мислећег субјекта. Раденковић подвлачи да је „потребно претпоставити да несвесна мисао у односу на коју је произведена конверзија путем цензуре никада није дефинитивна у смислу да ју је могуће реконституисати у целисти. Ова не-целост у

⁸⁰ Фројдово несвесно које насељавају мисли без квалитета, упоредно је Лакановом несвесном које насељавају означитељи, који не значе по себи, већ само у односу са другим означитељима. А то „[н]есвесно није ни исконско, ни нагонско, а од елементарног оно зна само за елементе означитеља” (Лакан 1983: 181).

аналитичком тумачењу говори нам да се структура симптома састоји у много чему од *имагинарних чинилаца*” (2011: 164; наша емфаза)⁸¹. Несвесно није материјално поље које утопијски или архивски садржи потиснути садржај. Оно га „садржи” у ретроспективно одредљивом облику, када се већ актуелизовани говор субјекта тумачи кроз призму психоаналитички формулисаних парадигми. Због тога успех психоаналитичког тумачења не лежи у одређивању фактицитета „прошлог” трауматског догађаја за субјекта, већ у интерпретацији субјектове жеље која подстиче симптом из позиције накнадности (*after-the-fact*), ради испуњења недостатка/мањка у идентитетској (имагинарно-симболичкој) матрици. Сама концепција темпоралности постаје проблематична јер време за трауматизованог субјекта није линеарно/историјско, већ логичко/приватно. Зато и Славој Жижек, најпроминентнији савремени лакановац, подвлачи:

Лакановски одговор на питање ’Одакле се враћа потиснуто?’ је стога, парадоксално, ’Из будућности.’ Симптоми су бесмислени трагови, њихово значење се не открива, не ископава из скривених дубина прошлости, већ се конструише ретроактивно – анализа производи истину; односно, означитељски оквир који пружа симптомима њихово симболичко место и значење. (1989: 58)

Слично „чистој меморији” коју је постулирао Бергсон, у оквиру филозофије темпоралности, и која никако није репозиторијум свеколике перцепције субјекта, већ поприште нереализованих, *виртуелних* сећања, и Фројдово несвесно је латентно и нетранспарентно. Тек манифестна актуелизација несвесног бива поприштем свесне активности. Лошонц наводи да „[о]бојица сматрају да тек увид у функционисање несвесног омогућава да се разуме наративни идентитет егзистенције” (2012: 380). Међутим, иако су обе концепције несвесног динамичке, док се Бергсон бавио пре свега функционалним аспектом несвесног и сећања, те се заборављање за њега сводило на неутралну последицу процеса актуелне селекције, за Фројда је несвесно пре свега маркирано у односу на жељу и поприште је раскорака између принципа задовољства и

⁸¹ Овај увид је био круцијалан за Фројдово напуштање теорије завођења, која је објашњавала исповести неуротичара као сећања на сексуална злостављања у детињству, зарад формулисања општије теорије о *фантазији* као извору неуроза, те везивању неуротичних напада за испољавање потиснуте *жеље*. Стога „успех тумачења не зависи од пацијентовог ’реалног’ суочавања са ’прошлим’ трауматичним догађајем. То значи да узрок не лежи у прошлом догађају који се може интерпретирати, већ у проблематичном времену које није историјско, већ логичко. Интерпретација је могућа само *post festum*, као конструкција симптома чија је кључна временска димензија будућност” (Раденковић 2011: 164).

принципа реалности, односно последица је потискивања. Симптоматска манифестација несвесног пружа увид у дисконтинуитет који у функционисању свести изазива оно што је у несвесном потиснуто. Лошонц закључује да је Бергсонов појам несвесног најупореднији Фројдовом предсвесном⁸², а да је Фројдово несвесно ипак научни *novum*. „Постоје дакле две врсте несвесног,” пише Фројд, „што психолози још нису диференцирали. И једно и друго је несвесно у смислу психологије; али, по нашем мишљењу, оно једно што називамо *несвесно* (Нсв) такође је *неспособно за свест*, док смо оно друго *предсвесно* (Псв) тако назвали зато што његови надражаји могу доспети у свест, додуше такође после придржавања одређених правила” (1976б: 264)⁸³. Дакле, несвесно није само не-свесно, оно што тренутно није присутно у свести, већ оно што никада не може бити као такво предмет свести. Може се само манифестовати као симптом или уобличити у наратив, али за Фројда не постоји једнозначни превод између латентног и манифестног садржаја⁸⁴.

Лејз тврди да Фројдов приступ трауми почива на идеји о мотивисаном (сврховитом) несвесном (в. Рот 2012: xviii), јер се симптом тумачи као манифестација потиснутог које као превише интензивно пробија баријеру цензуре од несвесног ка предсвесном. С обзиром на централну улогу несвесног у Фројдовој психоаналитичкој парадигми, могли бисмо рећи да је „психоанализа и почела као теорија трауме” (Болебер 2007: 329). За Фројда, трауматизам је фигурирао као једна од неуралгичних тачака психоаналитичког пројекта (в. Лапланш, Понталис 1988: 465-469): почевши од терапије хистерика, чију је патологију регистровао у потиснутим сексуалним траумама и формулисао као теорију завођења; преко бављења трауматичним шоком војника из Првог светског рата, када је теорију завођења одбацио и манифестни ниво

⁸² Фројд у *Тумачењу снова* концептуализује предсвесно врло слично Бергсоновом несвесном, користећи појашњења попут виртуелности и неорганичког својства мисли/сећања, и наводећи да се „представе, мисли, психичке творевине уопште не смеју никако локализовати у органским елементима нервног система, него тако рећи *између њих*, где њима одговарајући корелат представљају отпори и утирање нових путева (*Bahnungen*). Све оно што може постати предметом наше унутрашње перцепције јесте *виртуелно*” (1976б: 260).

⁸³ Фројд у *Тумачењу снова* још увек говори о надражајима као јединицама које су носиоци мислећег садржаја, будући да је ово хронолошки гледано рани период његовог опуса. Касније ће надражаје заменити представама/фантазијама, док ће тек Лакан почети да говори о означитељима као симболичким јединицама које психа користи.

⁸⁴ „Ако пред собом имамо несвесне жеље, доведене до њиховог последњег и наистинитијег израза, морамо свакако рећи да је психичка *реалност* несумњиво нарочита форма егзистенције, која се не сме заменити са *материјалном* реалношћу” (1976б: 270), говори нам Фројд, који је „између картезијанског *Ја мислим* и *Ја јесам* открио пукотину” (Раденковић 2011: 166). Сведок те пукотине ће, за Лакана, бити језик. Иако Фројд није могао формализовати несвесно будући да су му за такав подухват биле неопходне тада недоступне концептуалне методе, његова промишљања ће Лакану омогућити да структуралистички и постструктуралистички то учини кроз „повратак Фројду”.

наративизације трауме изједначио са фикцијом/фантазијом⁸⁵; до формулисања концепата *нагона смрти* и *присиле понављања*, приликом превредновања принципа задовољства, када је на елементарном нивоу довео у везу трауму и динамичко несвесно. У најкраћим цртама, траума у психоанализи подразумева поремећај нарцистичких структура ега, због задржавања у несвесном неасимилованог побуђења у виду „страног тела” које се тек одложено, у накнадном тренутку, симптоматски манифестује/производи. Стога трауматизовани субјект присилно понавља закаснело оформљену трауматичну сцену, будући да није у стању да је успешно асимилује, све док се иста не симболизује/реконфигурише на начин који би је лишио узнемирујуће афективне снаге за субјекта.

Термин *траума* води порекло од грчке речи за *рану/рањавање* и *пенетрацију* (в. Лапланш, Понталис 1988: 465). Док се иницијално траума односила готово искључиво на телесне повреде, од краја деветнаестог века, првенствено код Фројда, њено значење дивергира ка латентној психичкој озледи, која се само симптоматски манифестује. Фројд је дефинисао психичку трауму као врсту „побуђења споља која су довољно јака да продру кроз заштитни слој [те их] називамо *трауматичним*. [...] појам трауме обухвата такву једну везу са продором кроз иначе ефикасну препреку надражајима [који] ће изазвати велике поремећаје у енергетском погону организма и покренути све одбрамбене механизме” (2006: 32). Значења пенетрације и рањавања очувана су и на пољу психе, али се оно што Фројд назива заштитним слојем не конципира више као физичка баријера (попут ткива), већ као део психичког апарата, упоредан предсвесном, представљеном у виду воштаног слоја „чаробног блокчића”, о коме је било речи у поглављу о метафорици сећања. Либидинална економија, коју Фројд постулира, захтева да уколико дође до продора надражаја великог интензитета кроз баријеру која штити психу, односно уколико дође до трауме, психички механизми (чија је парадигма потискивање⁸⁶) се покрећу како би се поново успоставило функционално стање и

⁸⁵ Овај потез је отворио проблематично поље комплексних односа између сећања, фантазије и доживљене стварности (в. Рен 2012: 2).

⁸⁶ Фројд је концептуализовао *потискивање* (*репресију*) (в. Фројд 1915; Лапланш, Понталис 1988: 390-394) као врсту одаљивања из свести оних психичких представа/сећања, који су претећи за континуитет и кохерентност ега или који су у конфликту са интегрисаном надзорном инстанцом. Док инстинкти и афекти нису подложни потискивању као органски елементи психе, њихове имагинарне и симболичке репрезентације су те које се потискују. Према Фројду, при *повратку потиснутог* из домена динамичког несвесног, оно се манифестује у виду симптома. И премда се интензивни трауматични потреси који резултирају потискивањем могу најчешће довести у везу са разним психопатологијама, Фројд је потискивање видео и као део „нормалног” рада психе, и дефинисао га као „универзални ментални процес утолико што лежи у корену конституисања несвесног као засебног домена психе” (Лапланш,

услови за оперативност принципа задовољства (в. Лапланш, Понталис 1988: 466). Ти услови, међутим, не подразумевају идеални психички еквилибријум, већ оптимизацију конфликтне сцене трауматизованог субјекта.

Док су у деветнаестом веку неуролози и психолози, попут Жана-Мартина Шаркоа и Пјера Жанеа, имали за циљ да поврате јединство духа или психе појединца путем санирања „незалечене ране” коју је оставила траума, „позни” Фројд је у двадесетом веку дошао до закључка да „не постоји могућност окончања конфликта који покрећу психу. Штавише, жеља је, према њему, производ тих конфликта” (Рот 2012: 82)⁸⁷. Док је Жане сматрао да се последице трауме најбоље решавају путем анулирања идеје фиксације (*idée fixe*), односно путем заборављања, Фројд је потенцирао лечење трауме причом (*talking cure*), наративизацијом сећања и позиционирањем актуелних жеља у односу на ту наративизацију. Фројд је развио херменеутику сећања, методе читања његових манифестација, а не методологију за његово брисање (в. Рот 2012: 81)⁸⁸.

Фројд је трауму мапирао као *сцену*, поприште конфликта који је умногоме драмске природе, због чега се често служио књижевним делима као корпусом, будући да је једино у приповедном тексту хумани субјект до тада био проблематизован на конфликтан начин (в. Алтисер 1999: 16; Флечер 2013: xiii-xvi)⁸⁹. Трауму одликује ишчашена темпоралност која слама здраворазумску каузалност – прошли доживљај се одиграва путем непосредности садашњег, односно сцена трауме у садашњости манифестује трауматизам који се опире томе да буде асимилован у сећање о прошлости. Термин *Nachträglichkeit* је, као одложено инсценацију и ретроактивну ресигнификацију, Жан Лапланш, један од најистакнутијих пост-фројдовских психоаналитичара, екстраполирао из Фројдових текстова и дао му на значају.

Понталис 1988: 390). У том општем смислу, потискују се репрезентације оних инстиката и афеката које су подложне цензури суперега или које угрожавају стабилност ега.

⁸⁷ Донекле је контроверзно данас говорити о ефектима трауме као свезаним са жељом субјекта, због чега се посеже за Жаневим концептом *дисоцијације*, наспрам Фројдовог појма *потискивања* или *репресије* (в. Рот 2012: 81). Али једино Фројдова психоаналитичка парадигма не претпоставља заокружену, уравнотежену јединку као референт нормалног стања психе, због чега је његова теорија од (пост)структурализма наомамо изузетно плодна за проматрање.

⁸⁸ Иако Фројд није темељно систематизовао своју теорију о сећању, никада га није конципирао као једноставно и једнозначно позивање на регистровани материјал, већ је потенцирао да процес сећања зависи од контекста присећања, односно да је у питању реконструкција, а не репродукција (в. Болебер 2007: 332). „Кроз Фројдова зрела дела, сећање и заборављање немају толико везе са локацијом прошлости, већ са значењима која она може имати за субјекта у садашњости” (Рот 2012: 21).

⁸⁹ Зато Алтисер (в. 1999: 29) и закључује да је Едипов комплекс, како га је Фројд поставио, заправо *драмска структура*, односно *позоришна машина*, коју налаже Закон културе; дакле, не детектована и описана патологија, већ поприште сукоба који је на одређен (едипални) начин драматично конципиран (премда је могао бити и другачије, у другој метафизичкој поставци).

Накнадно својство трауме парадигматски је пример функционисања процеса репрезентације, али и интерпретације. Нема поклапања доживљаја са говором, мишљу или сећањем на њега. Траума само најексплицитније ваплоти овај раскорак јер га субјект доживљава као болан, узнемирујућ и неугодан, због чега је трауматска парадигма врло погодна за проматрање постмодернистичког растакања језика и наратива као датости.

У *С оне стране принципа задовољства*, Фројд је постулирао постојање нагона смрти, који дела ван граница принципа задовољства, као и присиле понављања, којом се нагон смрти манифестује накнадно у односу на трауму. Пошто приликом трауматичног искуства заштитна психичка баријера не успева да одбрани психу од интензивних надражаја (в. Фројд 2006: 32), у току формирања трауматичне неурозе, нагон смрти почиње радикално да делује, манифестујући се пре свега као присила понављања, противна принципу задовољства, пошто поново сценира трауматично искуство, а све са циљем враћања, односно регресије, у конзервативно стање ста́зе, непобуђене енергије, које је постулирано као првобитно (в. Фројд 2006: 38-42). Међутим, ста́за уједно подразумева и идеално стање – и утопија је, као и смрт, заокружена концепција. Ни у једној нема потребе за динамиком, за иницирањем принципа задовољства (јер или је задовољство апсолутно или се нема шта задовољити), напослетку, за језиком као поприштем те динамике. Стога се нагон смрти испоставља као супротан нагону живота (в. Фројд 2006: 58), јер подразумева порив ка постизању идеала аутономног субјекта идентичног са собом, који је или савршен или мртав. Постати Бог и бити с Богом у смрти се доимају као неразлучива стања. Или како то Жижек наводи:

Оно слепо, неуништиво устрајавање либида Фројд је назвао „нагоном смрти”, а овде би требало да имамо у виду да је „нагон смрти”, парадоксално, Фројдов назив за сáму његову супротност, за начин на који се *бесмртност* јавља унутар психоанализе: за језиви *ексцес* живота, за „не-мртви” порив који устрајава с оне стране (биолошког) циклуса живота и смрти, настајања и пропадања. Фројд поистовећује нагон смрти с такозваном „принудом понављања” као језивим поривом за понављањем болних искустава из прошлости који као да надилази природна ограничења организма који је тим поводом афициран и који као да устрајава чак и после смрти самог организма. (2017: 67)

Идеализације субјекта које леже у основи нагона смрти, а чији су оперативни код живот и његове реитерације, Лакану су пружиле залеђе да тврди да „оно што недостаје субјекту да би мислио да га његов *cogito* исцрпљује [...] је оно што је немисливо” (1983: 299)⁹⁰. Оно несимболизујуће се навраћа и походи субјекта као наговештај смрти (в. Фројд 1919: 241), па стога и чест опис присиле понављања као оне која као сабласт опседа субјекта⁹¹.

Нарцистички его је онај који „свој либидо задржава у егу и нимало га не троши на инвестиције објеката” (Фројд 2006: 55) и он је најподложнији одржању трауматског стања на рачун меланхоличне апсорпције изгубљеног идеала. „Један део само-обзира је примаран – остатак инфантилног нарцизма; други део настаје из свемоћи коју потврђује искуство (испуњење его-идеала); док трећи проистиче из задовољства објект-либида” (Фројд 1914а: 100). Сваки нарцизам тежи васпостављању ега на пиједестал потпуне контроле над нагонима (односно, над идом) и уклапања у друштвене норме (односно, у суперего), као и постизању среће у сусрету са сопственим идеалом (који его формулише) (в. Фројд 1914а: 100). У тексту „Жалост и меланхолија”, Фројд наводи да су и жалост и меланхолија психогене реакције на „губитак вољене особе, или, уместо тога, неке апстракције” (1985: 120) у смислу идеала, али док је рад жалости (*Trauerarbeit*), према Фројду, природна реакција на трауматични губитак, меланхолија спада у патологију, јер поред болног нерасположења и незаинтересованости за свет око себе, подразумева и поремећај самоосећања који пролонгира рад жалости у недоглед (в. 1985: 121). Меланхолик испољава „изузетно опадање сопственог самоосећања, ванредно осиромашење ега. У случају жалости, сиромашан и празан је постао свет; у случају меланхолије, такво је само ја” (Фројд 1985: 122-123).

⁹⁰ Лакан, као и уопште француска школа која је реконфигурисала Фројдово учење, није била наклоњена его-психологији англо-америчке сцене, која је заступала постизање еквилибријума идеалног психичког здравља (в. 1983: 127). За Лакана су концепти „психичког јединства, личног или групног идентитета и наративног овладавања изгубили само-очигледну вредност” (Хартман 2003: 262). Он брани несводивост објекта психоанализе на објект других наука, али тврди и да би без домета превасходно сосировске лингвистике у двадесетом веку његов пројекат био немогућ (в. Лакан 1983: 276; Алтисер 1999: 24).

⁹¹ Долар транспонује овај наратив о похођењу на идеолошко-културолошки ниво када тврди да је Фројдов појам *неугодног* „блиско везан са наступањем модерности и да је константно уходи изнутра” (1991: 7). Просветитељство је за циљ имало да сведе субјективност на нулти степен и да успостави „недостајућу карику између природе и културе, тачку у којој би духовно директно произилазило из материјалног” (Долар 1991: 17), али се код Лакана та карика испоставља као немислива, те једино и може да опседа, а не да се уклапа у означитељске праксе и законе.

Лакан ће касније термином *objet petit a* (објект мало *a*) – или, како ће га лакановци именовати, *објект-узрок жеље*⁹² – означити недостижност објекта за субјекта – оно што волимо, ка чему усмеравамо либидиналну инвестицију, одраз је пројекција наше жеље, односно сâм објект као предмет жеље је фантазам или фикција, наша фикција⁹³. Међутим, већ и Фројд наговештава ово усмерење када каже да губитак идеала, поред губитка вољене особе, изазива жалост или меланхолију. Ако је идеализација попрште нарцизма, онда се губитком идеала – који обухвата и објект-узрок жеље, као врло битан за илузију о остварном идеалу, путем симболичког савеза ега и тог објекта – осиромашује его до те мере да фигурира попут „отворене ране” (1985: 129), те нарцистички субјект, који умногоме идентификује свој его са изгубљеним идеалом (в. 1985: 125), не успева да прежали тај губитак преусмеравањем либидиналних инвестиција, већ га вештачки имагинарно одржава, препустивши се меланхолији⁹⁴. Метафорички можемо говорити о интернализацији изгубљеног објекта (идеала уписаног у објект) у виду унутарње крипте, којим субјект интернализује смрт јер не жели, било свесно или несвесно, да се лиши идеала са којим се поистовећује. „Бекством у его љубав је утекла укидању” (Фројд 1985: 133). Зато се и поремећај самоосећања не испољава у односу са другима (в. Фројд 1985: 124), јер меланхолик је пред другима целовит и јединствен због интеграције идеала, али његов супер-его је девестиран, као критичка и цензорна инстанца која намеће друштвени идеал, те его умногоме преузима целокупни терет одржања функционалности психе. Тако, „меланхолија део свог карактера зајми од жалости, а други део од процеса регресије од нарцистичког објектног избора на [примарни] нарцизам” (Фројд 1985: 127).

О „отвореној рани” меланхолика можемо говорити и као о „месту изворне екстимности у виду субјектовог отварања према бесконачној одговорности. Жив сахрањен у крипти сопства које је преломљено истрајношћу онога што се не може метаболизovati, изгубљени објект изгледа да континуирано полаже право на оне који

⁹² Жижек апострофира „разлику између *objet petit a* као узрока жеље и као предмета жеље: док је предмет жеље напросто жељени предмет (предмет који желимо), узрок жеље је онај карактеристични детаљ због кога ми и желимо тај предмет, одређени детаљ или невољни покрет којих обично и нисмо свесни а понекад их, чак, погрешно схватамо као препреку, као нешто *упркос* чему желимо тај предмет. Ово разликовање баца ново светло на Фројдову тезу да меланхолик не зна шта је то што је изгубио у изгубљеном објекту” (2017: 71-72).

⁹³ Жижек даље развија ову тезу, тиме што наводи да „жеља изражена у фантазму није *субјектова* властита жеља већ је то жеља *другог*, жеља људи око мене с којима ступам у интеракцију” (2017: 52-53), те да „је оно што карактерише истински људски субјективитет заправо јаз који раздваја субјект од фантазма [због чије] недоступности субјект је према Лакановим речима, ’празан’” (2017: 57).

⁹⁴ „Его је за Фројда елегичан или меморијални конструкт – не толико ствар по себи колико омаж празнини” (Спренгнетер 2007: 252), или – како то Фројд формулише – *рани*.

су још увек живи” (Комеј 2005: 88). На том трагу, и Џудит Батлер истиче да „у студији *Его и ид* [Фројд] отвара простор за идеју да меланхолична идентификација може бити *предуслов* за отпуштање објекта” (1997: 132). И даље, да је могуће „да дистинкција напослетку између жаљења и меланхолије није одржива, не само због разлога који су постали јасни код Фројда, већ и зато што су неизоставно доживљени у извесној конфигурацији истовремености и узастопности” (Батлер 2003: 472). Питање дистинкције између жаљења и меланхолије не лежи у једнозначном маркирању меланхолије као патолошке, већ и у проблематизовању те патологије као симболичке конструкције, која захтева реконфигурацију не само за субјекта, већ и за друштво које у таквом симболичком поретку функционише и опстаје.

Фројд у тексту „Сећање, понављање и прорађивање” (1914б) говори о *повнављању* као о говору несвесног, који се намеће егу и опхрва га, а о *прорађивању* (*Durcharbeiten*) као о наротивизацији симптома, која би омогућила субјекту да се ослободи притиска понављања над којим нема контролу, премда ће тек Лакан указати на означитељ који везује сећање, понављање и прорађивање. Сећање трауматизованог субјекта манифестне равни трауматичних снова/фантазија, које фигурирају као облик присиле понављања, поприште је могућег разлучивања латентне равни путем наметања симболичке структуре на манифестну раван, која би омогућила наротивизацију трауматичног. Лакан ће радикализовати Фројдову тезу, те се код њега свако сећање неизоставно своди на понављање у смислу реитерације означитеља, али и даље задржава психоаналитичку добробит у реконфигурацији манифестног несвесног, како би субјект са трауматичном „истином” научио да живи (в. Жижек 2017: 10-11). Понављање као (пост)трауматски, присилни чин само чини осетним функционисање означитељских пракси којима структурирамо симболичку стварност, „онеобичивши” стереотип којим се функција означитеља своди на датост означеног. Зато, када наводи да би меланхолик „могао и да се сасвим приближи сазнањима која имамо о искуству ега, па се питамо зашто човек мора најпре бити болестан да би имао приступ таквој истини” (1985: 123), Фројд покреће питање трауме као парадигме искуства, јер она фигурира као његова граница и тако суштински проблематизује нашу симболичку егзистенцију⁹⁵.

⁹⁵ Траума се ипак не би смела схватити као парадигма свеколике репрезентације – као што Радстоун (в. 2007: 13) предлаже – већ представља њен гранични облик, јер репрезентација заказује приликом трауматичног искуства.

Прелаз од Фројда ка Лакану се ефектно може учинити путем појма *Das Unheimliche* (в. Фројд 1919), пошто је полазна тачка проматрања означитељ, а не психоаналитичка ситуација. Фројд дефинише *unheimlich*⁹⁶ као „ону врсту ужасавајућег које води назад до нечега што је једном давно било познато, некада врло блиско”, и наводи да је „немачка реч *unheimlich* очигледно супротна ономе што је *heimlich*, *heimisch*, у значењу ’познато,’ ’домаће,’ ’које припада дому’; и у искушењу смо да закључимо да је нешто ’unheimlich’ застрашујуће управо јер није познато и блиско” (1919: 220). Међутим, етимолошка анализа овог термина указује на то да немачко *heimlich* у једном од својих значења инкорпорира и своју супротност, односно *unheimlich*. *Heimlich* има значење познатог и блиског, али такође означава и нешто прикривено, скривено од погледа, што се може образложити тиме да значење *домаћег* има везе са домом, а да је оно што припада кући скривено од спољашњег света. Фројд се позива на Шелинга када тврди да је *unheimlich* „све што је требало да остане скривено и тајно, а опет бива разоткривено” (1919: 225), па је тако „*unheimlich* на овај или онај начин подврста онога што је *heimlich*” (1919: 226). У наративу, ова појава је најсроднија поступку онеобичавања или очуђења (рус. *остранение*), којим се у стереотипним, блиским, навикнутим структурама значења истичу неусклађености, оно страни и непознато, како би се деконструисао аутоматизам процеса означавања.

Као једно од симптоматичних отелотворења антиномије која прожима термин *unheimlich*, Фројд наводи појам *двојника* (*Der Doppelgänger*), који је пре њега Ото Ранк разрадио у свом психоаналитичком опусу, а у вези са појмом нарцизма. Према њиховим увидима, удвајање је психичка реакција која иницијално фигурира као „осигурање против уништења ега” и заснована је на „примарном нарцизму који има превагу у уму детета” (Фројд 1919: 235). Дете у преддипалном (предсимболичком) стадијуму доживљава свет као скопчан са собом, а до удвајања долази, како то Лакан формулише у свом „повратку Фројду”, у *стадијуму огледала* као формативном за једну од трајних структура субјективности. У стадијуму огледала рађа се конфликтна природа удвојености, која карактерише Имагинарни поредак. Немислива фрагментарност бива заогрнута имагинарном целовитошћу субјекта, који се у огледалу уочава као ограничен и јединствен. У стадијуму огледала, према Лакану, долази до

⁹⁶ Термин *unheimlich*, који је на енглески преведен као *uncanny*, и од кога Лакан полази да би конципирао француски термин *extimité* (екстимност или интимна екстериорност), нема једнозначно одговарајући превод на српски језик. Преводи реда *неудобно, језовито, зачудно, чудновато, очуђујуће* (в. Епштејн 2014: 55) биће коришћени у дисертацији, при чему ћемо употребљавати и изворни термин *unheimlich*, када се желе нагласити његове унутарње антиномије.

непоправљивог расцепа између Реалног и Имагинарног, док је њихово ретроактивно постулирано јединство недокучиво и, са интеграцијом у Символично, немисливо. Како Младен Долар наводи, „имагинарној стварности, свету у коме се субјект може препознати и са којим може остварити блискост, може се приступити само на основу губитка објекта *a*” (1991: 13). Пошто је *objet petit a* изгубљени остатак при дељењу које је извршено у стадијуму огледала, он заувек измиче субјекту тако што га држи у потчињености путем неутаживе жеље. Двојник у себи укључује фигуру објекта-узрока жеље и због тога изазива *unheimlich* ефекат, јер је уједно за субјекта и приказ њега самог и алтеритета сопства које је несводиво на идентитет, односно за субјекта је *objet petit a* и домаће и страни у најанксиознијем оваплоћењу.

Дакле, док се субјект идентификује са својом сликом, тако формирајући сопствени его, однос у који ступа са својим одразом бива прожет анксиозношћу удвојености, која прети да анулира новооформљену перцепцију јединствености субјекта⁹⁷. Како би се анксиозност премостила, путем идентификације са својим одразом, субјект формира его као производ онога што ће Лакан назвати *méconnaissance* (погрешно препознавање), које субјекта увлачи у Имагинарно, раван која је елементарно нарцисичка⁹⁸. „Уобразиљска [имагинарна] функција је она функција која, према Фројдовој формулацији, управља инвестирањем објекта као нарцисистичког објекта” (1983: 302), говори нам Лакан и сумира да „субјект у овој измењеној слици свога тела налази парадигму свих облика сличности која ће на свет објеката бацити трачак непријатељства, пројектујући у њих преображени облик нарцисистичке слике, која из ефекта одушевљења због сусрета са собом у огледалу, у суочењу са ближњим, постаје испуст најунутарњије агресивности” (1983: 287). То што у Фројдовој концепцији либидинални, животни нагон налази свој дијалектички пандан

⁹⁷ Лапланш подвлачи да „его не произилази природно из 'перцептивног система', већ се, са једне стране, формира из перцепција и то примарно из перцепција другог створења врсте, док, са друге стране, преузима контролу либидинално, као самосталан, над активношћу перцепције. Ја перципирам као што једем, 'егу за љубав'" (1976: 83). Парадоксалност ове дефиниције иде у прилог субјективној перспективи као оној која не може из „објективне перспективе” себе дефинисати, већ то мора чинити на начин који првобитну тачку, архе-почетак може само ретроактивно означити (на шта парадигма трауме такође указује). Тако ни Реално, које је „расцепљено” Имагинарним поретком у Лакановој концепцији, није „Реално-по-себи”, већ се само ретроактивно може означити као такво, када се *већ унапред* прожима са Символичким поретком. „Реално је ентитет који се мора конструисати накнадно како бисмо могли да објаснимо дисторзије симболичке структуре” (Жижек 1989: 182).

⁹⁸ Лакан истиче да егу не треба приписивати органицистичка својства, будући да представља врсту фикције: „Али битно је да тај облик [*ја-идеал*] поставља инстанцу Ја (*moi*), пре његовог друштвеног [символичног] одређења, на линији фикције, тако да та инстанца никад није сводива на саму јединку – или, тачније, та инстанца ће се само асимптотично спојити са постојањем субјекта, ма какав био успех дијалектичких синтеза помоћу којих он као *ја* мора да разреши размирице са властитом реалношћу” (1983: 7).

у нагону смрти, за Лакана се ваплоти у агресији упућеној ка сваком објекту у кога се либидинално инвестирамо, а првобитно и ка себи као објекту примарног нарцизма (в. Лакан 1983: 11).

Тако удвајање од примарног механизма за осигурање бесмртности постаје „*unheimlich* весник смрти” (Фројд 1919: 235)⁹⁹. Слика коју субјект фиксира у тренутку погрешног препознавања јесте идеални его, имагинарни пандан потоњој симболичкој пројекцији субјекта – его-идеалу, као индикативном за Фројдов концепт супер-ега (1914а: 70), који као цензор третира его попут објекта, односно попут двојника, и потискује све симболизације које нису у складу са идеализацијом его-идеала, а које се нису сублимирале као прихватљиве (в. Жижек 2017: 83-84). „Оно што он [субјект] пројектује пред собом као свој идеал је замена за изгубљени нарцизам његовог детињства у коме је био сâм свој идеал” (Фројд 1914а: 94). Либидо се усмерава ка идеалу, а не ка егу, те се и принцип задовољства у одређеној мери измешта из поља задовољења потреба ега (и ида) ка задовољењу супер-ега (в. Фројд 1914а: 100). Дакле, док фигура двојника, са једне стране, омогућава субјекту да се пројектује као целовит, са друге му прети као неоргански симулакрум. „Слика је фундаменталнија од свог власника [...]. Она је његов бесмртни део, његова заштита од смрти”, али „када препознам себе у огледалу већ је превише касно” (Долар 1991: 12) за непосредну *jouissance* у целовитости, која не подразумева субјектов однос са оним што је спознао као свој одраз, свог двојника, своје друго ја, које је и *не-ја* и *више ја него ја*.

Jouissance (уживање) подразумева надилажење принципа задовољства, при чему ова трансгресија залази у домен бола, па Лакан *jouissance* другачије означава и као *принцип бола*¹⁰⁰. *Jouissance* имплицира патњу ка којој нас вуче *жеља*, као фундаментални нагон ка испуњењу празнине у симболичком поретку, која фигурира као узрок те жеље – сваки *objet petit a* је суштински недостижан, а немисливи сусрет са њим, који се замишља као највеће задовољство, производи уживање које прекорачује задовољство, које је траума¹⁰¹. Зато је жеља и „одбрана, одбрана од преступања

⁹⁹ А са Фројдом би се сложио и Дерида, кога смо већ цитирали како идентификује репрезентацију са смрћу (в. 1978: 285-286). Када субјект бива представљен, када се суочи са својом представом у огледалу, он уједно и постаје субјект и бива порекнут као субјект; идентификује се као присутан, али то чини на рачун у себе уписаног расцепа, због кога ће *увек већ унапред* бити одсутан.

¹⁰⁰ Жижек стога потенцира да „није ни чудо што је Лакан поставио знак једнакости између *jouissance* и Над-ја [супер-ега, односно окрутне и садистичке етичке инстанце]: код уживања се не ради о томе да спонтано следимо своје склоности већ је заправо у питању нешто што извршавамо као својеврсну уврнуту и изопачену етичку дужност” (2017: 83).

¹⁰¹ Заиста се сусрести са објектом-узроком жеље (путем симболичке идентификације или меланхоличне апсорпције) подразумева његово уништење као таквог, будући да се жеља анулира, а недостатак,

границе у уживању [*jouissance*]” (Лакан 1983: 305). Празнина се не може али и не сме испунити, као што, са друге стране, њено негирање само потискује *jouissance*, „чије одсуство би учинило универзум таштим” (Лакан 2006: 694), и довело до потпуне нарцистичке опсесије субјекта, тиме што би се порекао недостатак у Симболичком као узрок жеље. Лаканов неологизам синтом (*le sinthome*) успоставља везу између „закона жеље” и уживања, јер синтом је неуланчани означитељ, али означитељ који нам се ипак објављује (в. Жижек 1991: 132). „Симптом као *синтом* је одређена означавајућа формација у коју је продрло уживање: он је означитељ као носилац *jouis-sense*, уживања-у-смислу” (Жижек 1989: 81). Ако је адресат симптома симболички поредак као велики Други, онда сам адресат синтома ја, јер ми синтом говори о мојој жељи, али не у једноставном смислу да ја желим шта се синтоматски објављује, већ да је та објава јединствени спој мог положаја у симболичкој структури, мојих имагинарних идеализација и мог Реалног. Тако *jouissance*, као аспект трауматичног, отвара и проблем Реалног и однос са другима у мрежи великог Другог, као етичку димензију границе искуства у оквирима Симболичког, које је Реалним истовремено условљено и подривано, Реалним које „није нека спољашња ствар која се опире томе да буде уловљена у симболичку мрежу, већ је оно пукотина, расцеп, напрслина *унутар* саме симболичке мреже” (Жижек 2017: 76). Реално није предатирано, нити „чудовишна Ствар која се налази иза вела појавности” (Жижек 2017: 76), већ је произведено као ефекат закривљеног симболичког простора (в. Жижек 2017: 77).

Не зачуђује што Долар сматра да феномен *Das Unheimliche* чини „саму срж психоанализе, [...] димензију где се сви концепти психоанализе сусрећу, где њена разнолика дискурзивна усмерења формирају чвор” (1991: 5), будући да се Фројд у вези са њим позива на низ психоаналитичких концепата. Долар надограђује Фројдову анализу фокусом на Лаканов концепт екстимитета (*extimité*), кованицу насталу због одсуства одговарајућег пандана термину *unheimlich* у француском језику. Традиционални концептуални парови које Долар наводи, а који чине структуралистичке бинарне опозиције, расточени су у феномену екстимитета, у оквиру

неопходан за функционисање структуре, испуњава (в. Жижек 1991: 8). Зато је објект-узрок жеље увек аноморфичан. „Део слике који – када је посматрамо директно спреда – изгледа као нека бесмислена мрља, поприма обресе познатог предмета онда када променимо положај и ту слику посматрамо из угла. Лаканова теза је још радикалнија: предмет-узрок жеље је нешто што, гледано спреда, уопште и није ништа, само празнина – он добија обресе 'нечега' тек када га гледамо са стране” (Жижек 2017: 72). Само погледом укусо, оним који је измењен жељом, субјект може перципирати објект-узрок жеље. Односно, само из субјективне позиције, јер за „објективни” поглед објект-узрок жеље не постоји (в. Жижек 1991: 12).

кога се „најинтимнија интериорност преклапа са екстериорношћу и постаје претећа, изазивајући ужас и анксиозност” (1991: 6). Лакановски говорећи, траума подразумева да Реално попут ерупције експлодира у оквиру онога што је блиско и домаће, односно у симболички конституисану стварност, прожету нашим имагинарним пројекцијама (в. Долар 1991: 6). За „позног” Лакана, ове три равни фигурације психе – Имагинарно, Симболичко и Реално – биће увучене у међузависни функционални однос „боромејског чвора”, који је несводив на алгебарске једначине. Под тим чвором, Лакан подразумева „поделу коју означитељ производи у субјекту, и он је прави чвор који се не може поравнати [свести на две димензије]” (2006: 608), јер његова је природа тродимензионална, због чега Жижек потенцира да „ниједна оса између два појма не може да постоји без трећег појма” (2008: 377) и на следећи начин сумира Лаканову трипартитну теорију субјективитета:

Топика „другог” мора да се подвргне спектралној анализи која чини видљивим његове имагинарне, симболичке и реалне аспекте. Она можда нуди крајњи случај лакановског схватања „боромејског чвора” у којем се спајају три димензије. Прво, ту је имагинарни други – други људи „као што сам ја”, моји ближњи с којима сам у реципрочним односима, такмичења, узајамног признавања, и тако даље. Потом постоји симболички „велики Други” – који чини „супстанцију” нашег друштвеног постојања, скуп безличних правила који координишу наше постојање. Коначно, Други *qua* Реално, као немогућа Ствар, „нељудски партнер”, Други с којим није могућ симетричан дијалог, посредован симболичким поретком. Одлучујуће је увидети како су ове три димензије повезане. Сусед [*Nebenmensch*] као Ствар значи да, испод суседа као мени сличног, мог наличја у огледалу, увек вреба недокучиви понор радикалне Другости, монструозна Ствар која се не може „уљудити”. (Жижек 2008: 375-376)

Имагинарни, Симболички и Реални поредак, свезани у „боромејском чвору”, који се развезује чим један поредак „закаже”, међузависни су и неопходни за успостављање субјективности. Имагинарно чине асоцијативне идентификације које воде порекло из стадијума огледала и које расцепљују субјекта на одраз/слику и остатак који није одраз/слика, односно на двојника и сопствени постулирани его. А „Имагинарни его [је] локација слепила и погрешног признања, што ће рећи оса *a-a*” (Жижек 2008: 42) – цена која се плаћа зарад препознавања себе кроз представу. Симболичко је велики Други, симболичка структура путем које смо интегрисани у однос са малим другим као објектом-узроком жеље, односно језик као поприште

симболизације која се не своди на функционалност комуникације, већ подразумева идеолошки и метафизички оквир из кога се не можемо изопштити. Међутим, упркос „својој утемељујућој моћи, велики Други је крхак, несупстанцијалан, заправо виртуалан, у том смислу да његов статус јесте статус субјективне претпоставке. Он постоји само ако се субјекти *понашају као да он постоји*” (Жижек 2017: 17). Јер „симбол значи пакт” те су симболи „пре свега означитељи тог пакта што га сачињавају као означено” (Лакан 1983: 54). Али језик спроводи и симболичку кастрацију „која се јавља због саме чињенице да сам ухваћен у симболички поредак, прихватајући симболичку маску или звање” и која је парадоксална утолико што „кастрација не само што није супротност моћи, већ се с њом поклапа: она је та која ми даје моћ” (Жижек 2017: 40). Језик ме оспособљује да спроводим контролу и остварим моћ, али ме уједно и сакати, не више само путем мог одраза у огледалу, већ путем означавајућих процеса који су диференцијално одложени, никада стабилни и довршени. „Тако се симбол намах јавља као уморство ствари, и та смрт установљује у субјекту овековечење његове жеље” (Лакан 1983: 106). Симболички поредак, због *недостатка* на коме почива, производи жељу као „фундаменталну категорију несвесног” (Алтисер 1999: 177), при чему нема континуитета између органске потребе и несвесне жеље, као што нема континуитета између биолошке и историјске егзистенције хуманог субјекта. Жижек подвлачи да „недостатак у Другом значи да остатка има који се, попут ресидуума, као *objet a* [објект а – фр.], не може интегрисати у Другог, и субјект је у стању да избегне потпуно отуђење једино уколико се постави као корелатив тог остатка” (2008: 43). Прецртани Други, као и прецртани субјект, упућују на недостатак који их условљава и због кога се не могу свести на аутоматизам структуре.

Зев који симболички поредак отвара подразумева ненадокнадив дуг, рану у субјективности која се не може залечити (в. Жижек 2008: 171-173). Симболичко постоји на рачун Реалног које је немисливо, које се не може симболизовати, али које се ни не своди на материјалност у општем смислу, јер и материјално је у Симболичком, које успоставља субјективност, означено и мисливо. Реално је у вези са арбитрарношћу означитеља, са његовом пропадљивошћу и „смртношћу”. Њему се не може системом знакова приступити, већ једино ретроактивно, следећи пукотине у симболичком поретку. Зато је траума код Лакана дефинисана као „пропуштен сусрет са Реалним”. У тексту „*Tuché* и *automaton*”, Лакан пише: „Функција *tuché*, реалног као сусрета – сусрета утолико што може бити неостварен, утолико што и јесте суштински неостварен сусрет – најпре се указала у историји психоанализе у облику [...] трауматизма” (1978:

55). Аутоматизам симболичког поретка је подривен реалним поретком као немисливим, који се може мислити само накнадно, када се симболизује, па је тако увек пропуштени сусрет – са смислом, са суштином, са узвишеним. Трауматизам је неуклопљив и увек накнадни. Неуклопљив јер се Реално не да симболизовати, увек накнадни јер опседа све потоње покушаје Симболичког да се, заједно са Имагинарним, васпостави као свеобухватно.

Фантазије које субјект производи како би одагнао немисливост Реалног постају евидентне када је у питању траума. Никада „[н]ема ничега 'иза' фантазије; фантазија је конструкција чија је функција да сакрије ову празнину, ово 'ништа' – односно, недостатак у Другом” (Жижек 1989: 148)¹⁰². Фантазија тако почива на недостатку који је условљава, односно жељи од чије репродукције и фантазија зависи. „Покушајмо да замислимо шта би значило 'остварити своју жељу', ако не то да се остварује, такорећи, на крају. Ово прекорачење смрти у живот је то које позајмљује свој динамизам сваком питању које покушава да изнађе формулацију остварења жеље за субјекта” (Лакан 1992: 294). Испуњење жеље подразумева њено уништење, па тако и развејавање фантазије, које неће разоткрити „суштину”, већ само простор за креирање нових фантазија. „[А]ко фантазам служи као екран који нас штити од непосредне преплављености суровим Реалним, *онда сама стварност може функционисати као уточиште, бег од сусрета с Реалним*. С обзиром на разлику између сна и стварности, фантазам је на страни стварности, а у сновима се сусрећемо с оним трауматичним Реалним” (Жижек 2017: 60). Субјективност је илузија Имагинарног и Симболичког, али ту илузију морамо живети. Проћи кроз фантазију значи препустити се нагону смрти, којим се субјект усмерава ка формирању нових фантазија. Међутим, уколико су у питању фантазије формативне за идентитет субјекта, утолико ће по њиховом одбацивању бити неопходна драстичнија реконфигурација и прилагођавање субјекта. Односно, када наратив путем кога осмишљавамо свој идентитет кулминира, и ми као протагонисти тог наратива доживљавамо свој врхунац као одређена врста лика.

Међутим, када је у питању трауматизам, присила понављања захтева реитерацију фантазија које су изгубиле привид функционалне „стварности”, манифестујући се путем симптома, који су „бели, празни простори субјектовог

¹⁰² За Лакана, креативни потенцијал језика заснива се на стварању *ex nihilo*, које се структурира око недостатка, око празнине која је Ствар у сржи Реалног (в. 1992: 115-127). У *Етици психоанализе*, Лакан пореди знак са грнчарском вазом, при чему материјални означитељ, попут материјала од кога је сачињена ваза, обухвата празнину, једно ништа (в. 1992: 121), због чега Жижек извлачи закључак „да је целокупна стварност само учинак анаморфозе, 'сенка ничега', и да је оно што нам се предочава – када ту стварност посматрамо спреда – једно збркано ништа” (2017: 74).

символичког универзума који се не могу историзовати” (Жижек 2008: 41). Симптом у виду спектралне уходе се јавља као изасланик Реалног. Непомирљив парадокс, односно апорија трауме, јесте што је непобитно присутна, али истовремено и као сабласт одсутна, да ли својом нематеријалношћу, тишином или очуђењем. „Оно што овај чудни призор крије није заправо Реално (трауматско језгро) *per se*: он може само скривати крипту – конкретније, да *крипта постоји*, тј. спознаје се *присуство непознатог знања а не и само знање*” (Драгон 2005: 266-267)¹⁰³.

Као на својеврсни пресек Фројдове и Лаканове мисли у домену трауме, можемо се на крају позвати на Лејз, која наводи да се не потискује репрезентација трауматичног догађаја, већ је сећање у вези са траумом нестабилно, јер се трауматизовани его отвара ка ономе што Фројд назива архаичним „примарним идентификацијама” које претходе само-репрезентацијама (в. Лејз 2000: 32), а што ће Лакан означити као недостатак у Реалном. Атемпорално несвесно утиче на то да трауматична сећања буду евидентно нестабилна, пошто трауматизам прекорачује цензуришући супер-его (односно, Символичко као великог Другог) у тој мери да се субјект може потенцијално у недоглед идентификовати (путем Имагинарног, које се ослобођено Символичког поистовећује са Реалним), јер „несвесна имитација или *mimesis* конотира понорну отвореност свеколикој идентификацији” (Лејз 2000: 32). Зато било потискивањем, било другим одбрамбеним механизмима, трауматизовани субјект покушава да се избори са несимволичком (нејезичком) природом трауме – пошто не може о њој стереотипним језиком говорити, он(а) је сублимира, потискује, пројектује, негира – механизми који су упоредни стилским фигурама, пре свега метафори и метонимији (в. Лакан 1983: 180).

Акцентат није на догађају као трауматичном (јер би то имплицирало да можемо говорити о објективно трауматичним догађајима који од споља делују на аутономног субјекта – што је претпоставка антимиетичке позиције), већ на радикализацији нагона смрти и миметичким идентификацијама, које производе присилу понављања, као трауматичном доживљају субјекта (в. Лејз 2000: 33). Односно, трауматичан није догађај као сводив на фактицитет (у том смислу, он је доступан или бар досежан), већ је трауматичан темпорално первертован ефекат, који проблематични доживљај има на субјекта. Имагинарно, у пропуштеном сусрету са Реалним и ослобођено Символичког, раскида „боромејски чвор”, али тек поновно успостављање Символичког и свезивање

¹⁰³ Деридина студија о сабласној природи трауме биће изложена у следећем поглављу.

чвора може бити трауматично, јер више не успева да одржи привид нераскидиве свезаности. Трауматизовани субјект више не осећа значењске структуре као усклађене са сопственом имагинарно-симболичком матрицом, те раскорак између конструисаног и немисливог света постаје опипљив. Траума ултимативно иронизује симболичке друштвене конструкте, како стереотипне обрасце и улоге, тако и цивилизацијске тековине – она чини осетним раскорак између ознаке и онога што ознака „каже” да означава, јер се означено намеће као немисливо, као ван контроле субјекта. Али само је ретроактивна спознаја трауматизма, из смештености у симболичке друштвене конструкте, оно што га чини трауматичним, што и јесте парадоксално својство закаснелости/накнадности.

Фројдово учење је, међутим, остало конфликтно подељено између миметичког и антимиметичког схватања трауме, јер је Фројда онеспокојавао радикални губитак идентитета, који се трауматизованом субјекту дешава приликом миметичке идентификације (в. Лејз 2000: 300). Клиничка пракса захтева од психоаналитичара да се унеколико приклони и антимиметичкој пасивизацији трауматизованог субјекта, како би се успоставили услови за стабилизацију односа имагинарних идентификација и симболичких оквира и како би се трауматично сећање наративизацијом приклонило стереотипу. А тако и у књижевној интерпретацији и тумачењу текста уопште, можемо говорити уједно и о разигравању устаљених означитељских пракси, али и о њиховој анализи као аспеката контекстуализованих културолошких попришта. Осцилација између миметичких и антимиметичких оквира је у овом смислу одредница генеалогije трауме, која, попут Лиотаровог раскола, нити може, нити би требало да буде разрешена, али на чију се тензију континуирано мора указивати (уп. Лејз 2000: 305).

2.4. Траума као постструктуралистичка парадигма и деридијанска деконструкција трауме

Премда апоретични раскол позиција маркира психоаналитички подухват, његово *par excellence* поприште јесте постструктуралистичка деконструкција. Жак Дериде у тексту „Структура, знак и игра у дискурсу хуманистичких наука” пише да нема избора између носталгичне позиције жала за увек већ унапред изгубљеним рајем присутности, порекла и смисла и позиције афирмације игре означитеља, која би да превлада хуманог субјекта, али да поприште њиховог надметања и прожимања јесу, или би бар требало да су, хуманистичке науке (в. 1990: 152-154). За Дериду,

деконструктивно тумачење је промишљање „*odgode (différance)*” те несводиве *разлике (différance)*” (1990: 154), на којој почива језик као матрица означитеља и метафизички поредак, који симболичка парадигма производи као ефекат значења. Са престанком неутрализације и оприсутњења структуре, које су спровођене стабилизацијом њеног центра, афирмише се екс-центричност структуре, односно центар бива свргнут са онто-теолошког престола. Међутим, он и као не-центар, као функција метафора и метонимија, остаје ухваћен у игри разликовања са постулираним „центром као центром”. Дискурзивност стварности не би требало да стварност сведе на дискурс, већ да расветли то да је у мисливом облику она једино доступна као дискурзивна.

Деридину чувену максиму да нема ничега ван текста стога треба схватити у смислу да не постоји недискурзивно мапирање референата, односно „реалности која је метафизичка, историјска, психобиографска итд.” (1997: 158). Неоснован је закључак да је Дерида безрезервно славио „потпуно номиналистичку, релативистичку слободну игру разлика” (Хурст 2008: 3), у оквиру које је сваки текст, у својој флуидности и прожетости другим текстовима, еквивалентно измењив и заробљен у херметичкој само-референцијалности. Уосталом, није свака разлика иста. Одсуство референата или трансценденталног означеног јесте својство језичке стварности коју осим путем језика не можемо методолошки проматрати. Али како и сâм Дерида истиче:

Увек ћу веровати у неопходност обазривости првенствено поводом феномена језика, именовања и датирања, поводом присиле понављања (уједно реторичке, магијске и поетске). Поводом тога шта ова присила означава, преводи или одаје. Не како бисмо се изоловали у језику, у шта би поједини у брзини волели да нас убеде, већ напротив, како бисмо покушали да разумемо шта се дешава управо *изван [с ону страну]* језика и шта нас нагони да бесконачно понављамо без спознаје тога о чему говоримо, управо тамо где се језик и концепт суочавају са својим границама. (2003: 87-88)

Деконструктивно читање не подразумева класичну анализу, критику, нити методологију. „Све онтолошке тврдње облика ’Деконструкција је х’ маше суштину *a priori*; јер управо су онтолошке претпоставке копуле [’је’] те које чине једну од најистрајнијих тема деконструкције. Заправо, пажљиво избегавајући глагол бити, Дерида тврди да се деконструкција дешава (*a lieu*), и да то чини где год ’има’ нечега (*où il y a quelque chose*)” (Кричли 2003: 22). Деконструкција је дешавање, процес који захтева контекст. Предмет деконструкције ја увек читање текста, али као *двоструко*

читање. Оно сучељава доминантну интерпретацију (која се мора разумети у ширем контексту) са оном која указује на белине, елипсе, недоследности инхерентне доминантном тумачењу (в. Дерида 1997: 157-159), али која и паразитски опстаје на основу доминантног читања и то у складу са логиком „суплементарности [у којој] текстуално калемљење доводи, између осталог, до тога да се сам текст (као *compositum* хетерогених калемова) више не да рашчланити на властите и стране делове, те до тога да се у њиховом затеченом распореду не може с поуздањем препознати нека стабилна хијерархија или хегемонија” (Ромчевић 2005: 133). Међутим, то не значи да се деконструкција своди на „развој у апсолутно било ком смеру [нити да] даје себи за право да каже скоро било шта” (Дерида 1997: 158), што је једна од најчешћих замерки упућених деконструкцији. Јер суплементарност „описује *сâм ланац, бивање ланцем текстуалног ланца, структуру супституције, артикулацију жеље и језика*” (Дерида 1997: 163) и зависи од контекста, који није апсолутно произвољан, али јесте структура на коју се бесконачно могу калемити друге, што и производи слику амбиса као неограничености текстуалног понављања с разликом, уједно извора усхићења и ужаса. Када Дерида каже да „не постоји ван-текст” (1997: 158) и да „нема ничега изван текста” (1997: 163), он тиме не жели да порекне материјалност, већ да нагласи да материјалност *као* материјалност не можемо мислити. Непостојање ван-текста говори нам да је текстуалност сва у себи, односно да нема спољашњег текстуалности, јер сви означитељи су умрежени у игри и односи у које улазе творе структуру, а не односи у које означитељи улазе са означенима. А непостојање ичега изван текста упућује на то да је илузорно покушавати да ефекат значења који текст остварује поистоветимо са референцијом. Одсуство трансценденталног означеног своди мисао на текстуалност, на кодирање које остварује ефекат аналогног значења.

Дерида у „*Différance*” (в. 1982: 3-27), једном од кључних текстова за деконструкцију, из 1968. године, покушава да путем неологизма *différance*, на трагу Сосирове лингвистичке концепције, артикулише услове који поткрепљују, али и подривају логоцентризам. *Différance* је заправо неографизам, како га Дерида назива, будући да се иновација не препознаје у изговору, већ само у писању између *différence* и *différance*. Сосир је „поставио арбитарно својство знака и диференцијално својство знака у *сâм* темељ опште семиологије, а посебно лингвистике” (Дерида 1982: 10)¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Према се структурализам конституисао током педесетих и шездесетих година двадесетог века, корене је повукао из лингвистичке мисли Фердинанда де Сосира. Језик је према Сосиру арбитаран (не постоји природна веза између означитеља и означеног), релацион (значење речи је неодредљиво у

Веза између означитеља и означеног је немотивисана и конвенционална, а језик се заснива не на значењу које знак инхерентно поседује, већ на остваривању разлика између означитеља, разлика без позитивних термина, и то путем ланца системске игре разлика, која је оличена у *différance*.

Кованица *différance* упућује на полисемично значење глагола *différer* као разликовања, у просторном, синхронијском смислу неидентичног односа између означитеља, и одлагања, у временском, дијахронијском смислу неподударања¹⁰⁵. Зато за Дерида „*différance* дословно није ни реч ни концепт” (1982: 3), јер поред просторне садржи и временску компоненту, те је увек у питању процес трајања, текстуална игра, „покрет *différance* (са *a*) између две разлике или два слова” (1982: 5). Оно *a* у *différance* не можемо раскринкати јер се објављује као тајна, оно је више одсутно него присутно, оно је *траг*¹⁰⁶. А пошто траг никада није пуно присуство, *différance* се никада неће моћи свести на оприсутњени концепт. Оно не дозвољава да заборавимо на означитељ и његову формативну улогу у симболичком поретку. Због тога је траг суштинска одлика Деридиног процеса *différance*. А траг не може бити „свестан” (себе) – као одсутно присутан он је увек „несвестан” – и може се посредно тематизовати тек језиком који се континуирано суочава са сопственим метафизичким претпоставкама (в. Дерида 1982: 21). Дерида се и изричито бави Фројдом када говори о трагу уписаном у сваки процес означавања:

Структура одлагања (*Nachträglichkeit*) заправо забрањује да се од темпорализације (темпоризације) начини једноставна дијалектичка компликација живе садашњости као првобитна и непрекидна синтеза – синтеза константно уперена назад ка себи, скупљена

изолатији, већ захтева увид у њену позицију у парадигматском ланцу заснованом на бинарним опозицијама) и конститутиван (путем језика се значење приписује, а не разоткрива као већ постојеће) (в. Бери 2002: 41-44). Ова концепција језика пружила је структуралистима „модел система који је самосталан, у коме су појединачни чланови у међузависном односу и који тако формирају веће структуре” (Бери 2002: 44).

¹⁰⁵ Код Дерида, метафизичка концепција време-простор, хронотоп уписан у сваки наратив, јесте у крајњој црти само ефекат значења: „Док се успоставља и динамички дели, овај интервал је оно што би се могло назвати *простирањем*, постајање-простором времена или постајање-временом простора (*темпоризација*). И ово је успостављање садашњости, као 'изворне' и несводиво непросте (и стога, *stricto sensu* неизворне) синтезе ознака или трагова ретенција и протенција (који производе аналогно и провизорно феноменолошки и трансцендентални језик који ће се ускоро разоткрити као недостатан), које предлажем да назовемо архи-писање, архи-траг или *différance*. Која (се) (истовремено) простира (и) темпорализује” (1982: 13).

¹⁰⁶ Ово *a* као траг уписан у *différance* упоредно је малом *a* у објекту-узроку жеље (*objet petit a*) у Лакановој психоаналитичкој концепцији. Оба су недостижна и нетранспарентна, а да истовремено производе и условљавају процес означавања као реитерације означитеља или жеље. Деконструктивно двоструко читање подстакнуто је трауматизмом уписаним у процес означавања и оствареним као ефекат увида у амбис дисеминације значења, амбис који је упоредан Реалном, као ефекту али и попришту Симболичког у Лакановој концепцији (в. Жижек 2017: 77).

наспрам себе и у процесу скупљања – ретенционалних трагова и протенционалних отвора. Алтеритет „несвесног” нас упућује не ка хоризонту модификованих – прошлих или будућих – садашњости, већ ка „прошлости” која никад није била садашњост и која никада то неће бити, чије будуће које долази никада неће бити *производња* или репродукција у облику присуства. Стога је концепт трага некомпатибилан са концептом ретенције, постајањем-прошлим онога што је било садашње. Траг се не може мислити – и стога, *différance* – на основу садашњости или присутности садашњости. (1982: 21)

Двострука рана којом Карут означава трауму, на трагу Фројдовога појма *Nachträglichkeit*, својство је и процеса означавања, управо због његове темпоралне димензије, коју Дерида у цитираном тексту деконструираше. Садашњост не подразумева идеалну синтезу темпоралности у облику присуства. Када је алтеритет несвесног довољно интензиван да ремети функционалност привида идеалне синтезе присуства – а трауматизам је парадигматски облик ове ситуације – садашњост се не манифестује као „своја” и оприсутњена, већ увек као „прошла” утолико што је пропуштени сусрет са собом, односно изостанак утехе присуства у прошлости, сада походи и опседа као знак алтеритета и немисливог, и као „будућа” утолико што је увек отворена ка ономе што долази, никада заокружена у присутном смислу, већ везана за процес означавања који траје и који извире из амбиса немисливог и у тај амбис увире.

Присила понављања је такође уписана у свеколику репрезентацију, о којој Дерида говори као о *итерабилности*. Итерабилност је један од елементарних механизма функционисања значењског система. „Ова цитатност, ово дуплирање или удвајање, ова итерабилност ознаке није ни случајност ни аномалија, она је то (нормално/абнормално) без кога ознака не би ни могла имати функцију која се зове ’нормално’” (Дерида 1988: 12). Премда је итерабилност прикривена приликом „нормалног” функционисања структуре, њена се оперативност манифестује када је у питању траума, те присила понављања експлицитно ваплоти итерабилност знака која производи значење. Интересантно је да Дерида пише да „*iter*, поново, вероватно потиче од *itara*, *други* у санскриту, и све што следи може се читати као разрађивање логике која везује понављање са алтеритетом” (1988: 7). Итерабилност чини друг(ачиј)им, мења, контаминира паразитски оно што привидно идентификује. Присиљени смо да понављамо, али са разликом, увек са разликом, која нам увек делом измиче. Други је уједно и део мене, јер заједно припадамо дискурсу, симболичкој мрежи ван које смо

немисливи, али други је и апсолутно други. Бог је бесконачно други, али и „сваки други, сваки понаособ међу другима, је Бог утолико што је он или она, попут Бога, потпуно други” (Дерида 1995: 87).

Сваки други (појединац) је сваки(м делом) други [*tout autre est tout autre*], свако је потпуно или сасвим други. Једноставни концепти алтеритета и сингуларитета чине концепте дужности колико и одговорности. Као резултат тога, концепти одговорности, одлуке или дужности су осуђени а priori на парадокс, скандал и апорију. [...] Чим уђем у однос са другим, са гледањем, погледом, захтевом, љубави, наредбом или позивом другог, знам да могу одговорити само тако што ћу жртвовати етику, односно жртвовати шта год да ме приморава да такође одговорим, на исти начин, у истом тренутку, свим другима. Ја нудим дар смрти, ја издајем [...]. (Дерида 1995: 68)

Дерида разликује дар и поклон. Док поклон подразумева оприсутњење нечега што је симболички мапирано, дар је „нешто што остаје неприступачно, непредстављиво [непоклоњиво] и, сходно томе, тајно” (1995: 29). Дар подразумева давање онога што не поседујемо, препуштање трага другоме, трага који је одсутан и тако знак смрти. Не постоји економија даривања. Оно је монструозно управо јер се не може симболизовати; оно је апсолутни алтеритет¹⁰⁷. Посредовање између апсолутног алтеритета другог и наше идентификације путем симболичког поретка чији смо (несвесни) уговорни потписници, поприште је законске дужности и етичке одговорности.

Историја не може бити ни одредљиви објект нити тоталитет који се може савладати, управо због тога што је везана за *одговорност*, за *веру* и за *дар*. За *одговорност* у искуству апсолутних одлука донетих ван знања или датих норми, донетих стога кроз сâмо искушење неодредљивог; за религијску *веру* путем врсте повезаности са другим која значи усудити се на апсолутни ризик, ван знања и сигурности; за *дар* и за дар смрти који ме смешта у однос са трансценденцијом другог, са Богом као несебичном добротом и који ми дарује шта ми дарује путем новог искуства смрти. (Дерида 1995: 5-6)

¹⁰⁷ Када Жижек каже да „Лаканову дефиницију љубави – ’Љубав је давање нечега што немамо...’ – морамо допунити речима ’...некоме ко то не жели’” (2017: 49), он указује на недостатак, на апсолутни алтеритет у нама и у другом, који једно другом дарујемо у мрачној економији, на рачун вере у бескрај.

Нема тоталитета историје као што нема ни тоталитета сећања као личне историје. Алтеритет који маркира сваку симболизацију онемогућава заокружену, стабилну репрезентацију која би се свела на презентацију, на апсолутно присуство. Као што је субјект увек одсутан или прецртан, тако је и свако значење увек одложено, сећање конструисано, историја провизорна. Али ове тврдње се могу изрећи једино у оквиру оперативног симболичког поретка на основу и наспрам кога се формулишу.

Дерида наводи да деконструкција подразумева покушаје да се анализирају и реконфигуришу ситуације у којима се мотивације и функционални налози узимају за постојане, будући да „језик носи у себи неминовност властите критике” (1990: 139), због чега „етичко-политичка одговорност теоретичара почиње онде где би кодификација правила *требало* да узме у обзир или да води рачуна о могућности злоупотребе утолико што је она уписана у саму структуру нормалности” (1988: 138). Зато „из тачке гледишта семантике, али такође и етике и политике, деконструкција никада не би требало да води ни ка релативизму нити ка било којој врсти неодређености” (Дерида 1988: 148), што је у супротности са најчешћим замеркама упућеним деконструкцији и постструктурализму¹⁰⁸. Због тога Дерида и подвлачи:

Не смије се, међутим, никад говорити о убиству једнога човјека као о облику, чак не ни као о облику примјереном логици неког амблема, реторици заставе или мучеништва. Живот једног човјека, јединствен као и његова смрт, увијек ће бити нешто више него парадигма и нешто друго а не симбол. Управо је ријеч о ономе што се мора именовати властитим именом. (2004: 9)

Наспрам означавања људи као облика, као представника форми и типова, дужност и *бесконачна одговорност* према властитом имену човека, према човеку као сингуларитету и несводивом на парадигме, лежи у основи етике у оквиру које се живи уче живљењу живећи *са* сабластима, фантомима, утварама и аветима. У *Марксовим сабластима*, Дерида пише да учимо живети само „од другог и преко смрти. У сваком случају, од другог на рубу живота” (2004: 11).

Ако смрт долази другоме и долази нама кроз другог, онда пријатељ више не постоји сем у нама, *између* нас. У себи, по себи, од себе, њега више нема, нимало нема. Он живи

¹⁰⁸ „Сачувати трагове ових апорија је било суштински битно за Деридину посвећеност одговорној мисли, етици и политици: траума је што је Западна мисао углавном потискивала овај ток неодређивости, што је свеколика метафизика одигравана као врста насиља” (Лакхурст 2008: 6).

само у нама. Али *ми* нисмо *своји*, и између нас, идентично нама, „сопство” никада није своје или идентично себи. Овај спекуларни одраз се никада не заклапа; не појављује се *пре могућности* жаљења. (Дерида 1989: 28)

Спекуларни одраз се истовремено са могућношћу жаљења објављује, као што стадијум огледала у Лакановој концепцији конституише одједном и потврду и негацију субјективности. Бити свестан сопствене коначности може се само на рачун „трага другог у нама, несводивог првенства другог; другим речима, једноставно трага, који је увек траг другог, коначност сећања и тако приступ будућности или сећање на њу” (Дерида 1989: 29). Тропологија жаљења је увек алегорија и прозопопеја, одигравање нарративне сцене и оживљавање мртвих кроз наратив, због чега, према Дерида, и нема *правог жаљења* (в. 1989: 29). Целивати губитак је суштински апоретичан подухват који на терену реторике и наратива чини могуће немогућим и, обрнуто, где неуспех успева у комбинацији меланхолије и жаљења, њиховој нераздвојивости (в. Дерида 1989: 35).

Зато се Дерида и пита да ли је „*могуће жаљење* најсмртније неверство које би поунутрило у нама слику, идол или идеал другог који је мртав и живи само у нама” или је ипак то „немогуће жаљење, које, остављајући другом његов алтеритет, поштујући тако његову бесконачну удаљеност, или одбија да усвоји или је неспособно да усвоји другог у себе, као у гробници или крипти неког нарцизма” (1989: 6). Из раскорака између прихватања вредног дара смрти и његовог одбацивања тако што бисмо га реконфигурисали и прежалили, проистиче лудило етичке праксе. А упориште такве етике, Дерида види у учењу самог себе мудрости живљења, што се може једино

између живота и смрти, може се одржати само као неки фантом. Требало би тада научити духове. Чак, и нарочито онда када то, оно сабласно, не постоји. Чак, и нарочито ако то што није ни супстанција ни есенција *није никад присутно као такво*. Вријеме тог „научити живјети”, једно вријеме без присутног татора, своди се на оно на шта нас упућује почетак текста: научити живјети *са* фантомима. (2004: 12)

Садашњост и хајдегеровска брига, учи нас Дерида, потичу *из* будућности, због чега морају „прекорачавати сваку присутност као присутност” (2004: 13) и подсетити нас да се никада не подударамо сами са собом у садашњости. А будућност ка којој је уперено бриговање садашњости уједно је и „апсолутно и неповратно прошла” (Дерида 2004:

13). Јер свака брига свезана је са смрћу. Својом као смрћу другога, односно себе као другога (у смислу алтеритета сопства) и другога као другога (у смислу апсолутног алтеритета другости). А „искуство” смрти је увек искуство будуће прошлости, оно које је увек већ прошло, али које ће и доћи, које увек надлази као сабласт, присутно у својој одсутној невидљивости. Садашњост је насељена духовима, чија појава „не припада овом времену које је ту, она не даје време” (Дерида 2004: 14)¹⁰⁹. То је безвременит простор између живота и смрти у коме се учимо живети. Простор сећања. Не као једнозначно призивање прошлости, већ управо као покушај живљења са фантомима „према трагу чији би и живот и смрт били само трагови и трагови трагова” (Дерида 2004: 14).

Али тешко је живети са утварама. Тешко је „другоме остави[ти] тај склад са собом који [ми] је *властити* (*ihm eignet*) и који [ми] даје присуство” (Дерида 2004: 39). Учинак визира производи асиметрију у односу између нас и утваре, јер „се осјећамо виђени од стране једног погледа који је немогуће икада срести” (Дерида 2004: 20). Дерида разликује сабласну утвару од духа. Сабласт је у својој „видљивости невидљивог” (Дерида 2004: 116) доказ да дух није присутан и једнак са собом. Одувек већ постоји одлагање разлике (*différance*) између њих. Сабласт, као друго од духа, од душе, његов је спектрални приказ и *unheimlich* привук, фантомски продор који онеспокојава. „Фантом би био одгођени дух, обећање или рачун неког искупљења” (Дерида 2004: 152). Стога,

...то Ја, тај *живи индивидуум*, сам би био настањен, запосједнут *својом сопственом сабласти*. Њега би конституисале сабласти чији је он од сада гост и које он скупља у стамбену заједницу једног јединог тијела. Ја = фантом. Према томе „ја јесам”; значило би „ја сам опсједнут”: опсједнут сам самим собом који сам (опсједнут самим собом који сам опсједнут самим собом који сам... итд.). (Дерида 2004: 148-149)

Ја је увек привид, оно се навраћа, опседа, привиђа се. Зато је утвара *unheimlich*. Уједно оно страно, непознато, застрашујуће, али и блиско, препознатљиво, фамилијарно. Безавичајно, али и домаће. Језиво управо јер је као такво од нас неодвојиво. Према Дериди, „привиђење постоји *као* догађај – види нас у вријеме једне *визите*. Оно нас посјећује. Визита иза визите, јер се враћа да нас види и јер *visitare*, учесталост од *visere*

¹⁰⁹ Рећи ће Дерида и да је садашњост „оно што пролази, нешто прелазно, она пребива у том пролазном тренутку (Weile), *између* оног што *одлази* и што у клађењу *долази*, усред оног што одлази и стиже, у артикулацији између оног што је одсутно и оног што је присутно” (2004: 37).

(видјети, испитати, посматрати) добро преводи повратак или враћање, учесталост визитације” (2004: 116-117). Дерида овде прави алузију на присилу понављања, али и итерабилност уписану у процес означавања. Преводац *Марксових сабласти* додаје да наша реч *посета* није примењива у овом контексту, али *по-сетити* упућује управо на враћање у прошлост, по сећању се водити да би се поново видело. Сабласт је унутарње свезана са сећањем, оним које најтактилније опседа када је сећање неуклопљено и неуклопљиво, када је трауматично. То што је оно субјективно самоимуно значи да како

би заштитило свој живот, да би се конституисало као јединствено живо ја, да би се као исто односило према самом себи, неопходно је оно доведено до прихватања другог унутар себе (до прихватања одлагања, техничког уређаја, итерабилности, нејединствености, протезе, синтетичке слике, привида, а све то започиње са језиком, а и прије њега има толико ликова смрти), оно, дакле, мора *истодобно* усмјерити *према себи самом и против себе самог* имунитетне одбране. (2004: 157)

Смрт као уписана у живот спектрално га условљава и подрива, док репрезентација установљава презентацију, колико је уједно и њен ефекат. Препознавање алтеритета сопства, сопства као другог, подразумева деконструкцију сопственог его-нарцизма и својих осмишљавајућих наратива, с тим што је позив на такву деконструкцију у случају трауматизама умногоме присиљан, те попут неодложног захтева смрти, као увек присутног одсуства, приморава на суочавање са њом путем сећања, на суочавање са фантомима који темпоралност чине просторном и сажимају време у виду сабласног привида.

III РОМАНИ КАЗУА ИШИГУРА: СЕЋАЊЕ НА ТРАУМУ И ТРАУМА СЕЋАЊА

1. *Бледи обриси брда*: наративна истина непоузданости сећања на трауму

У Ишигуровом првом роману, *Бледи обриси брда* (*A Pale View of Hills*, 1982), готово ништа се не испоставља онаквим каквим се на први поглед чини. Први критички талас пожурио је да Ишигура етикетира као, ако не конкретно јапанског писца, онда бар писца који циљано тематизује Јапан и који поседује јапански сензибилитет за аутентично представљање јапанске културе и историје (в. Бидем 2010: 5-7), будући да су његова прва два романа готово у целини смештена у Јапан, одакле се са родитељима Ишигуро преселио у Енглеску када је имао пет година. Позивање на његово јапанско порекло било је прво прибежиште критичара који су Ишигуровој раној прози приписивали друштвено-историјске, идеолошке и књижевне одлике својствене Јапану или „јапанству” (*Japanese-ness*) (в. Дасгупта 2015: 13). Али Ишигуро ће у својим потоњим остварењима јасније показати да су његове тематске склоности више на страни попршта емотивног живота појединца у околностима осујећених аспирација и вредносних парадигми, разочарања у уложене животне напоре, трауматизованог стања свести и покушаја очувања личног кредибилитета и достојанства путем сећања, између осталог.

За основну тематику којом се његов први роман бави у секундарној литератури предлагани су атомско бомбардовање Нагасакија 1945. године, као и сукоб генерација и идеологија у Јапану у послератном периоду (в. Бидем 2010: 9-13). Међутим, наведене теме, премда контекстуално релевантне, не чине тематско средиште *Бледи обриси брда*. Ишигуро је и сâм често наглашавао да његова намера никада није била да буде хроничар Јапана, ни на пољу стила (в. Шејфер, Вонг 2008: 4), ни у погледу фактографске доследности (в. Шејфер, Вонг 2008: 7-8; Бидем 2010: 11). „Једноставно измислим Јапан који одговара мојим потребама. А тај Јапан састављам од парчића, од сећања, нагађања, маште” (Шејфер, Вонг 2008: 9), наводи Ишигуро. Луис такође подвлачи да је Ишигуров Јапан имагинарна конструкција и да би теме којима се бави – „дома и бескућништва, кајања, погрешно усмерене оданости, протраћених живота,

отуђених односа – могле бити смештене и другде у простору и времену” (2000: 26)¹¹⁰. То не имплицира и да друштвено-политички оквир нема значај, већ да су теме које су од примарног значаја у роману надређене у односу на место и време у коме се проматрају, али и да, када су већ лоциране, постају нераздвојне од њих¹¹¹. Другим речима, лик главне протагонисткиње Ецуко Шерингам (Etsuko Sheringham) није искоришћен као средство да би се говорило о атомској бомби, већ катастрофа и последице атомског бомбардовања представљају контекст искоришћен да би се говорило о Ецуко, жени која се из свог дома у Енглеској присећа једног лета у Нагасакију, око тридесет година раније, и која се, прикривајући себе у том процесу сећања, читаоцу парадоксално најбоље разоткрива.

Роман *Бледи обриси брда* одиграва се у две временске равни. Приповедач је гђа Шерингам, средовечна удовица, коју млађа ћерка Ники (Niki) посећује крајем седамдесетих или почетком осамдесетих година двадесетог века у породичној кући, у имућном делу руралне Енглеске, где је са Шерингамом, својим другим мужем, дошла из Јапана око двадесет година раније. Први временски оквир чини пет „нервозних” дана које Ники проводи у породичној кући, дошавши, како гђа Шерингам наводи, готово са мисијом, јер је „последњих година преузела на себе да се диви извесним аспектима моје прошлости” (Ишигуро 2005а: 10-11), због чега своју мајку убеђује да није крива за недавно самоубиство своје старије ћерке, и Никине полусестре, Кеико (Keiko). У први временски оквир уграђен је други, који покрива период од неколико недеља недуго по завршетку Другог светског рата у Нагасакију, које Ецуко – како из њених сећања сазнајемо да се гђа Шерингам зове – проводи упознајући се са новом комшиницом Сашико (Sachiko) и њеном десетогодишњом ћерком Марико (Mariko). Ецуко у то време живи са својим првим мужем Ђиром (Jiro), са којим је трудна, и његовим оцем Сеиђи Огатом (Seiji Ogata), који им је у посети преко лета. Са друге стране, о Ецукиној прошлости која претходи лету у Нагасакију не сазнајемо много: гђи Фуђивара (Fujiwara), власници продавнице нудли, која је готово све изгубила у атомском бомбардовању, Ецуко помиње да је била заљубљена у момка по имену Накамура (Nakamura), који је погинуо у рату пре него што су успели да се вере (Ишигуро 2005а: 76-77); док у разговорима са свекром Огатом, имплицитно открива да

¹¹⁰ Луис наводи и да је Ишигуров „Јапан више Шопен него Пучини, више одсуство него присуство” (2000: 43).

¹¹¹ Ишигуро, у интервјуу са Кристофером Бигзбијем, наводи да је „одувек осећао да је окружење, тај јапански елемент, релативно површан део мог писања. Заправо сам га увео из техничких разлога. Иако је то окружење за које сам очигледно емотивно везан, ипак сам га увео како бих оркестрирао нешто друго за шта сам суштински био више заинтересован” (Шејфер, Вонг 2008: 23).

је изгубила родитеље и кућу у бомардовању и да ју је Огата примио у свој дом када је и упознала Ђира (Ишигуро 2005а: 57-58; 135-136).

Релевантно је што се лично име гђе Шерингам не помиње у садашњем временском оквиру јер, како њена приповест одмиче, постаје евидентно да се њена сећања не би смела тумачити као вербатим репрезентација прошлости, и то не само по питању аспеката који се временом заборављају, већ и мотивације за специфичну селективност и организацију њених сећања¹¹². Ецуко из сећања гђе Шерингам једна је визура тога како она саму себе перципира, како доживљава и формулише сопствени наративни идентитет, који на удару трауматичног ефекта Кеикиног самоубиства, захтева од гђе Шерингам својеврсну реконфигурацију. Сашико се, поред Ецуко, у наративу гђе Шерингам такође намеће као лик са којим се она потенцијално идентификује, производећи на тај начин све интензивније *unheimlich* ефекте¹¹³.

Гђа Шерингам је у секундарној литератури, као уосталом и потоњи Ишигурови наратори, често означена као непоздани приповедач (в. Петри 1999: 45-54; Меликоглу 2008: 80; Бејли, Метјуз 2009: 45), премда и када се њена непозданост не схвата као једнозначно одступање од онога што се унапред прихвата као истинита прича, одлике текста које ту непозданост конституишу се анализирају местимично и без успостављања неопходних веза. С обзиром на то да је у питању хомодијегетички приповедач, о непозданости приповедача у *Бледим обрисима брда* можемо закључити на основу наративних неусаглашености у погледу преклапања карактеризација ликова, недоследности и белина у тексту које онемогућавају јасно реконструисање догађаја у животу приповедача, изостављања појединих ликова из наратива који су битни за његово разумевање, ироничног раскорака између наративног гласа и фокализованих ликова, као и жанровских алузија и пастиша који подривају илузију миметичког реализма. Наведена својства хомодијегетичког приповедања омогућиће и проматрање наративних механизма којима се обликују процеси сећања и фигурације трауме, али је првобитно неопходно указати на проблематичну природу непозданости приповедача у овом роману, којом се критичари недоследно баве.

¹¹² Сим (в. 2010: 32) запажа да Ецуко у два наврата назива *предосећајима* сећања, која се из актуелне позиције ретроактивно могу разлучити као таква. Тим поступком је наглашен принцип селективности који гђа Шерингам примењује, јер се као порив за сећањем разоткрива потреба да се преосмисли ранија конфигурација наративног идентитета како би садашњост постала смисленија.

¹¹³ Због ове подвојености, која је релевантна за потоњу анализу романа *Бледи обриси брда*, у даљем тексту наводиће се гђа Шерингам када је у питању инстанца која се сећа, а Ецуко када је у питању лик из сећања, премда је, начелно говорећи, у питању иста особа.

Основни проблем категоризације гђе Шерингам као непоузданог приповедача лежи у имплицитној потврди постојања јединствене, аутентичне аутобиографске приче, у односу на коју је њен наратив непоуздан. Тематско језгро романа, а на то упућују елементи који ће бити предмет потоње анализе, јесте немогућност да се директним путем, односно стереотипним језиком, саопшти оно што је за гђу Шерингам од суштинског значаја, а то је недавно самоубиство њене ћерке Кеико. Стога непоузданост њених сећања не би требало разумети у фактографском смислу историјске доследности, већ као средство за приповедање, за својеврсну аутофикцију којој је свако конституисање наративног идентитета подложно. Аутобиографија је уосталом, како нас учи де Ман (в. 1979б), увек разоб-личење, одложено исписивање сопства које не дозвољава уобличење у заокружени тоталитет. Ишигуро је и сâм истакао да га „не интересују тврдокорне чињенице. Фокус књиге је другде, у емотивној бури” (Шејфер, Вонг 2008: 6).

Као што смо образложили у поглављу о непоузданости сећања, наводна свезнајност наратора се, у књижевном тексту постмодернистичког етоса, нарушава и компликује екс-центричним и маргиналним, у онтолошком смислу. Парадокс маргине која се управља ка центру, али која га и подрива, очуван је у приповести гђе Шерингам, која да би била искрена, односно доследна свом некадашњем наративном идентитету у новим околностима којима диригују други захтеви, мора да изобличава, замагљује и прећуткује. Њена аутобиографска „истина” јесте фиктивна структура, али ту конфигурацију наративне истине не можемо дефинисати као лажну, јер оно што ће нам помоћи да разумемо њену причу не налази се у чињеницама, већ у метафори, не у крајњем производу реконструисане приче, већ у начину на који се прича.

Ти механизми сећања „нису толико резултат психичких девијација или мотивисаног лагања, већ пре потпуно обичних аспеката људске свести” (Дихокер, Мартенс 2008: 166). Ишигуро је образложио и да је „наративна стратегија књиге то како неко може путем прича других да проговори о ономе са чим не може да се суочи директно” (Шејфер, Вонг 2008: 5) и да је „главна стратегија [романа] била да се остави велики процеп” (Шејфер, Вонг 2008: 4). Непоузданост гђе Шерингам има зближавајућу функцију за постулираног читаоца, јер нема оцртавања јасне етичке парадигме, већ се она кроз разне ликове реализује као многострука и зависна од перспективе. „Непоузданост приповедача у првом лицу је та која заправо *успоставља* комуникацију између аутора и читаоца” (1999: 50), наводи Петри, док је „читалац у готово истој позицији као и наратор: пребира по сећањима, чита експресије, вага доказе у

узалудном покушају да доспе до истине прошлости или до једне једине тачне интерпретације догађаја” (Дихокер, Мартенс 2008: 166). Одређење непоузданости је зато релационог и интерпретативног карактера, те је не смемо свести на крајност бинарне опозиције, јер једино о чему можемо говорити јесте степен непоузданости.

Ишигуров зауздан стил је у *Бледим обрисима брда* елиптичан и сугестиван. Темпо приче је успорен, док је фокус на наизглед небитним детаљима, чиме се остварују ефекти заустављеног тока наратива и центрања лика (уп. Бидем 2010: 8). Тон је суптилно ироничан, а техника подразумева структурно онеобичавање прогресивног заплета нелинеарним и испрекиданим флешбековима, односно аналепсама, као и удвајање, односно виртуозну употребу методе двоструке приче. Метафора и метонимија преовлађују као фигуре означавања, док иронија подрива коначно заокружење приче у складу са препознатљивим наративним конвенцијама жанра аутобиографске исповести. Иронично подривање својствено је Ишигуровој прози, због чега његовим протагонистима-нараторима није дозвољено воспостављање сопственог гласа на пиједестал ауторитета и целовитости. Тај аспект приповедачког гласа је отворено проблематизован. И премда језик и наративне структуре јесу прихваћени у свом стереотипном облику, утолико што његови наратори никада нису потпуно резигнирани, солипсистички изгнаници, те пристају на очување саучешћа у друштвено-симболичком поретку, функционалност стереотипа у Ишигуровој прози бива суочена и са креативношћу знака кроз преплитање сећања и имагинације, али и са арбитрарношћу знака кроз трауматичне, немисливе и зјапеће процепе у наративу. Како наводи Молино:

Овај роман, дакле, смешта читаоца у проблематичну етичку позицију у којој је приморан(а) да препозна да се стандардни облици наратива примењиви на приповедање остварују у оквиру јасног друштвеног контекста. Насупрот томе, трауматично сећање не функционише у оквиру тог друштвеног поретка, већ га одликује неодредљивост, те наступа путем витоперења, халуцинација, измештања и других контингенција. (2012: 322)

1.1. Наративне елипсе: белине *немогућег сећања* на трауму

Гђа Шерингам готово успутно, на почетку романа, наводи да је њена старија ћерка Кеико починила самоубиство, када наглашава и да су „новинари неретко

истицали ову чињеницу. Енглези су привржени идеји да наша раса има суицидални порив, као да додатна објашњења нису неопходна; јер то је све о чему су извештавали, да је била Јапанка и да се обесила у својој соби [у Манчестеру]" (Ишигуро 2005а: 10). Луис истиче да се Јапан у културној свести Запада потенцира као екстремно деликатна култура прожета подједнако екстремним видом мазохистичког насиља, посебно проминентног у виду идеје о ритуалном самоубиству „старе самурајске традиције *seppuku*, познатије као *harakiri*" (2000: 28). И Едвард Саид у својој студији *Оријентализам* наводи да се Оријенту у окциденталној свести приписују сензуална, мистериозна, чак и магична својства, али и да је означен као потчињен и назадан у односу на Запад, који се постулира као колевка у сваком погледу надмоћне цивилизације (в. 2003: 205).

Ишигуро још у својој краткој причи „Породична вечера" („A Family Supper") иронично подрива ову стереотипну визију Јапана, тако што разочарава очекивања читалаца за конгруенцијом наратива приче са наративима о Истоку устаљеним у Западној литерарној свести. У роману *Бледи обриси брда*, та наводно једноставна дихотомија Окцидента и Оријента, сопства Запада и другости Истока, бива на самом почетку експлицитно осујећена коментаром гђе Шерингам о предрасудама новинара који су извештавали о Кеикиној смрти. Свог покојног мужа Шерингама, она такође наводи као инстанцу која је потврђивала или бар понављала ове стереотипе. Шерингам је истицао контраст између Ники и Кеико, метонимијски пресликавши на њих опозицију за коју је сматрао да постоји између Запада и Истока, иако гђа Шерингам између њих увиђа много већу сличност, поготово у посесивности и раздражљивости које су показивале у детињству (в. Ишигуро 2005а: 94). Гђа Шерингам је могла потенцијално да фигурира као посредник између два овако маркирана културолошка поља, али се уместо тога приклонила Шерингамовој редукцији Кеикиних проблема у прилагођавању средини, на њено порекло: „Мало сам шта чинила да се томе супротставим, јер било је то једноставно објашњење, да је Ђиро био крив, а не ми" (в. Ишигуро 2005а: 94). Шерингам је један од изостављених ликова, односно празних места у наративу његове удовице. О њему сазнајемо само да је био новинар и да је писао о јапанској култури, али и да се гђа Шерингам прећутно није слагала са његовим становиштима, ни поводом Јапана, ни поводом свог првог мужа Ђира:

Јер, уистину, упркос свим импресивним чланцима које је написао о Јапану, мој муж никада није разумео нашу културу, а још мање човека попут Ђира. Не тврдим да се

сећам Ђира са наклоношћу, али он ипак није био будаласт човек за каквог га је мој муж сматрао. Ђиро је напорно радио како би испунио своје породичне обавезе и очекивао је од мене да испуним своје; на свој начин, био је савестан муж. И заиста, током седам година колико је познавао своју ћерку, био јој је добар отац. У шта год да сам убедила себе током оних последњих дана, никада се нисам претварала да Кеико неће недостајати њен отац. (Ишигуро 2005а: 90)

Гђа Шерингам је очевидно свесна механизма којима је преисписивала свој идентитет пре него што је напустила Јапан. Међутим, за живота свог другог мужа, она не оглашава своје мисли о Шерингаму и допушта да се Кеико потпуно повуче у своју собу и изолује од људи¹¹⁴. Кеикино самоубиство, шест година пошто се из породичне куће одсели у Манчестер, трауматично је средиште романа, иако га, наизглед парадоксално, у тексту романа готово уопште нема. Јер како гђа Шерингам опет на почетку романа наводи: „Можда није само тишина отерала моју ћерку [Ники] назад у Лондон. Јер иако се не бисмо дуго задржавале на теми Кеикине смрти, она никада није била далеко, лебдећи над сваким нашим разговором” (Ишигуро 2005а: 10). Приповест гђе Шерингам ухваћена је у парадокс коегзистенције тишине прећуткивања и спектралног присуства онога што се прећуткује. Кеико је стога још једна, ако не и најузнемирујућа белина у наративу гђе Шерингам (уп. Матовић 2017а: 132-133).

Траума пропуштеног сусрета са Реалним, неименовани ужас смрти Кеико, који гђа Шерингам потискује, дистанцирајући се од прошлости која има везе са Јапаном, навраћа се симптоматично кроз ружне снове, како њене, тако и Никине, у атемпоралној димензији, ослобођеној инхибиција садржаних у идентификацијама оствареним у друштвено-нормативним оквирима¹¹⁵. Осећај кривице, који потреса гђу Шерингам, подстиче је да преиспитује и поново исписује своју прошлост путем сећања, да реконфигурише свој наративни идентитет који је траума обесмислила (уп. Вонг 2005: 28). Траума Кеикиног самоубиства повлачи са собом читаву плејаду реконфигурација, које су неопходне да се наративни идентитет њене мајке не би урушио, како би успела да „спасе мало достојанства” (Шејфер, Вонг 2008: 6). Наративно кружећи око Кеико, гђа Шерингам кружи око немисливог Реалног, око неизрецивог „немогућег сећања”, које подрива структуру идентитета који је за себе изградила. Она одбија да је прежали

¹¹⁴ „На крају смо се навикли на њено понашање и када би се Кеико из неког разлога усудила да сиђе у дневну собу, сви бисмо осећали велику тензију. Без изузетка, ове њене екскурзије су се завршавале тако што би се посвађала са Ники или са мојим мужем и онда се вратила у своју собу” (Ишигуро 2005а: 54).

¹¹⁵ Како Жижек наводи: „Повратак мртвих је знак узнемирења симболичког обичаја, процеса симболизације, мртви се враћају као сакупљачи неког ненаплаћеног симболичког дуга” (1991: 23).

и структурно уклопи њено самоубиство у свој наративни идентитет, тако што ће своју одговорност поништити, јер одсечно прекида Ники када јој она говори да би требало да се поноси што је отишла из Јапана и да је учинила све што је могла за Кеико (в. Ишигуро 2005а: 90, 176). Али она уједно своју одговорност и потискује, чувајући наратив који себи прича о себи од ње, због чега меланхолична апсорпција Кеико избија на површину у виду кошмара. Никина посета се може тумачити, у овом контексту, као асоцијативни окидач за механизме реконфигурације аспеката наративног идентитета њене мајке, која то чини путем процеса сећања, који структурно онеобичени успевају да укажу на снагу трауме.

Поред Кеико и Шерингама, из наратива романа *Бледи обриси брда* изостављени су и битни сегменти за реконструкцију прошлости гђе Шерингам или бар оних делова који су релевантни за њен потоњи однос са Кеико, а то су искуство атомског бомбардовања Нагасакија, као и конкретан контекст и образложење њиховог одласка из Јапана. Као што помисао на Кеико опседа сваки разговор између Ники и њене мајке, тако је и Ецукин „дубоки осећај губитка” (Ишигуро 2005а: 23), поводом ужаса везаних за пад атомске бомбе, присутан индиректно, у виду готичко-макабрестичких мотива, *unheimlich* нелагодности и назнака трауматичних тема које се само површно начињу, тако да оно што чини „трауму, која је уједно и лична и општа, остаје одсутно или скривено из сведочења, изван описа или прецизног присећања” (Бејли, Метјуз 2009: 45). У оквиру равни сећања, односно лета у Нагасакију крајем четрдесетих или почетком педесетих година, Ецуко само у три кратка наврата директно помиње бомбу¹¹⁶. За тако колосалну катастрофу, врло сажето наводи да је „онда пала бомба после које су остале само угљенисане рушевине” (Ишигуро 2005а: 11), али и додаје да не сумња „да је међу овим женама са којима сам тада живела било оних које су патиле и које су имале тужна и ужасна сећања. Али гледајући их сваког дана како трчкарају око својих мужева и деце, тешко ми је било да у то поверујем – да су њихови животи икада садржали трагедије и кошмаре ратног периода” (Ишигуро 2005а: 13). Последице атомске бомбе јесу попрште судбина младе Ецуко и мештана Нагасакија, али живот се такође незауостављиво наставља и мештани неретко исказују жељу за превазилажењем прошлости и усмерењем ка будућем.

¹¹⁶ Сашико једном приликом, такође, када објашњава Ецуко зашто је Марико опседнута идејом о жени са друге обале реке, говори да је и у Токију било ужасно у време атомског бомбардовања Нагасакија: „Недељама је трајало, било је јако лоше. Пред крај сви смо живели по тунелима и разрушеним зградама и није било ничега сем рушевина. Сви који су живели у Токију видели су непријатне ствари. И Марико је” (Ишигуро 2005а: 73).

Ецуко други пут помиње атомску бомбу када са брда Инасе скреће Сашико пажњу на подручје које из рушевина бива индустријски ревитализовано (в. Ишигуро 2005а: 110-111) и последњи пут када се са свекром Огатом нађе у меморијалном „Парку мира”, у чијем се средишту налази „огромна бела статуа у сећање на погинуле у атомском бомбардовању” (Ишигуро 2005а: 137). Међутим, статуа која на први поглед личи на корпулентног грчког бога и која би требало да одише достојанством и спокојем, за Ецуко остварује комичан ефекат: „Одувек ми се чинило да статуа изгледа врло кабасто и никада нисам успела да је повежем са оним што се десило дана када је пала бомба, као и оних ужасних дана који су уследили. Издалека, фигура је изгледала готово комично, попут полицајца који спроводи саобраћај” (Ишигуро 2005а: 137-138). У наведеном коментару назначена је једна од опасности експлицитне репрезентације трауме. Ако се сведочанство о трауми не преноси путем комплексног наратива, који је упоредно комплексно третира, већ се представља путем стереотипних, устаљених образаца, лако се нормализује и лишава своје емотивне и афективне снаге. Чак, као што је случај са меморијалним спомеником, може произвести супротан ефекат, обезвређивања и празног идиоматизовања.

Посредна природа сећања назначена је у роману и путем оквира у које су репрезентације бомбе смештене. Огата познаници из Фукуоке шаље разгледницу са сликом меморијалног споменика, што доводи до једног у низу зачикивања између њега и Ецуко, док гђа Шерингам Ники поклања стари календар са сликом брда Инасе, како би Никина другарица у Лондону могла на основу ње да напише песму о гђи Шерингам и Нагасакију, а поводом чега гђа Шерингам задиркује Ники да слика не може „показати баш како је *све* било” (Ишигуро 2005а: 178). Дерида (в. 1978: 285-286) нас учи да је у сваку репрезентацију уписана смрт, да представљање, као увек посредно, јесте порицање живота онога ко је предмет представе. Институционализација и нормализација сећања на атомску бомбу, путем колективног преосмишљавања прошлости, утажују трауму, али уједно и „убијају” трауму као доживљену, као део личног сведочанства. Статуа и разгледница, као и календар са сликом брда Инасе пародија су Ецукиног искуства и бола, али бомба ипак проговара у наративу гђе Шерингам, премда проговорити може најбоље тишином, оним што недостаје.

Огата добронамерно подсећа Ецуко да је свирањем виолине будила његове укућане, код којих је боравила пошто је изгубила своју породицу у атомском бомбардовању. „Каква сам била тада, Оче? Јесам ли се понашала као да сам луда?” упитаће Ецуко забринуто Огату. „Била си под великим шоком, што је било за

очекивати. Сви смо били под шоком, ми који смо преживели. Али, Ецуко, заборавимо на то. Жао ми је што сам уопште ишта поменуо” (Ишигуро 2005а: 58). Период који прати трауматично искуство, за Ецуко је личио на лудило, на изолованост из друштвене заједнице и оквира који су живот осмишљавали. То лудило је и темпорално ишчашено, јер погађа приватно време појединца. Трауматични доживљај производи атемпорални лимбо, вакуум у коме сећање постаје читава сфера активности компулзивног понављања. Непосредно после бомбардовања, Ецукина садашњост је била сведена на прошлост, због чега је се тешко сећа. Свирање виолине фигурирало је као покушај повратка у рутину живота, чија је структура бомбардовањем напрасно из корена измењена. Зато, када коначно наставља са својим животом са Ђиром и када јој Огата затражи да му одсвира Менделсона, иако прислања виолину бради, у последњем тренутку одустаје. Рат и атомска бомба делегирани су споменицима, док би поново свирати виолину за Ецуко вероватно значило откопавање рана прошлости, којима не жели да се враћа. Њено образложење с почетка романа – „у том периоду свог живота, још увек сам желела да ме оставе на миру” (Ишигуро 2005а: 13) – упућује на осетљиво стање у коме се налазила, док је покушавала да поново изгради упориште, стабилну структуру на којој ће почивати њена стремљења и идентификације. У том стању, виолина, као асоцијација на претходну структуру која јој је насилно одузета, фигурира као непожељан окидач.

Ишигуро користи период кризе и транзиције у послератном Јапану као кључан за проматрање криза које потресају гђу Шерингам у актуелном поретку. На колективном нивоу, криза је представљена у виду реорганизације јапанског политичко-идеолошког система, на основу промене економске и културне парадигме, са инвазијом америчког капитализма и упливом Западних компанија и конкурентног тржишта. Док су, на другом плану, јапански интелектуалци средње класе приказани као наклоњени комунизму, као одговору на империјалистичке претензије Јапана у Другом светском рату¹¹⁷. О овим околностима Ецуко не говори директно, већ су

¹¹⁷ Повод за Огатину посету Ђиру и Ецуко јесте чланак који је објавио његов бивши ученик Шигео Мацуда (Shigeo Matsuda), сада наклоњен комунистичкој идеологији, у коме негативно пише о старој гарди наставника којој је и Огата припадао. Када се коначно и лично суочи са Шигеом, он се испрва постиди на Огатин прекор, али напослетку са ауторитетом стаје у своју одбрану: „Не сумњам да сте били искрени и марљиви. Никада то нисам ни на тренутак доводио у питање. Али тако се десило да је ваша енергија била погрешно усмерена, у једном злом смеру. Нисте могли то знати, али бојим се да је истина. Све је то сада иза нас и можемо бити само захвални. [...] И правди за вољу, не би вас требало кривити што нисте спознали праве последице својих поступака. Врло мало људи је успело да увиди куда је све то водило у то време и ти људи су слани у затвор јер су говорили шта су мислили. Али они су сада слободни и одвешће нас у ново свитање” (Ишигуро 2005а: 147-148). Промена тачке гледишта, која у

различите перспективе оличене путем ликова којих се као гђа Шерингам сећа. Они фигурирају као репрезентације њених ставова или оних од којих прави отклон, али у ироничном раскораку између тога како гђа Шерингам перципира ове ликове у ретроспективи и наративних белина које је читалац приморан да надомешћује, сећање се разоткрива као условљено тренутним околностима и потребама, као и прожето фантазијом прича којима се осмишљавамо, а не оних које су се „објективно” десиле. Уосталом, и гђа Шерингам истиче: „Знам да сећање може бити непоуздано; често је поприлично обојено околностима у којима се појединац сећа и то је несумњиво случај и са одређеним сећањима које сам овде сакупила” (Ишигуро 2005а: 156).

Ецукин свекар Огата је представљен као пензионисани наставник, родољуб и поносни традиционалиста, а његов син Ђиро као послован човек новог доба, са капиталистичким начелима. Док се Огата залаже за одржање континуитета традиције и валидности прошлости, Ђиро води живот усмерен ка будућем просперитету (в. Ишигуро 2005а: 29-30). Партија шаха, коју на Огатино инсистирање Ђиро и он, уз прекиде, играју данима, метафорички указује на динамику не само односа између оца и сина, већ и између две идеолошке концепције које су релевантне и за Ецукин лик. Огата делимично шaljивим тоном оптужује Ђира за дефетизам и недостатак стратешког планирања у шаху, али ове особине му приписује и као карактерне. Међутим, Ђиро не само да свог оца не види као битног и вредног противника, већ пориче вредност и стратешке игре као што је шах, пошто се безобзирно опходи према шаховској табли и напослетку препушта партију оцу, резигниран поводом њеног исхода (в. Ишигуро 2005а: 128-131). Огата вреднује дисциплину, оданост, дужност и традиционалне вредности које су биле саставни део образовног система у Јапану пре усплива америчке демократије, на коју се према Огати људи позивају када „желе да буду себични, када желе да забораве на обавезе” (Ишигуро 2005а: 65). Међутим, својим ноншалантним ставом према идејама о којима му отац говори, Ђиро их ни не удостојава пажње. Када и помене Огати да амерички систем није инхерентно лош и да је пожељно укинути сакрализоване Јапана и усађивање националистичке пропаганде кроз образовни систем, на Огатину побуну одмах препушта борбу (в. Ишигуро 2005а: 66). Али Ђирова крајња потврда Огатиног става је празан чин, јер он не сматра очеву идеологију за релевантни ауторитет, већ успева да је значи као превазиђену и

ретроспективи елементарно реконцептуализује целокупна професионална стремљења појединца, јесте тема која умногоме чини Огатин лик претечом Масуђија Она, протагонисте Ишигуровог другог романа, *Сликар пролазног света*.

анахрону самим одбијањем да се активно укључи у сукоб са њом. Идеологија која је успостављена као доминантна не захтева аргументовану одбрану, јер се прихвата као евидентна.

У сећањима гђе Шерингам, њен однос са Огатом је далеко приснији од односа који описује да је имала са Ђиром. Само Огату наводи као особу са којом је допуштала себи слободу да се шали и смеје (в. Ишигуро 2005а: 32-34, 56-58, 133-140). О привржености Огати, сведочи и испуњено обећање да ће својој ћерки дати име Кеико, по Огатиној покојној жени (в. Ишигуро 2005а: 34). Премда и Огати указује дужно поштовање у домаћинству које је врло патријархално, он за разлику од Ђира емотивно реагује на Ецукину бригу. Ђиро, са друге стране, често прекорева Ецуко у вези са вођењем домаћинства и више јој издаје наредбе него што са њом разговара (в. Ишигуро 2005а: 132-133, 154). Када има жељу да приволи Ђира да подржи Огату, Ецуко је свесна да то не може директно учинити, јер „није било у природи нашег односа да разговарамо о таквим стварима отворено” (Ишигуро 2005а: 127). У својим сећањима, гђа Шерингам стаје на Огатину страну и поводом карактеризације Ђира као дефетисте, пруживши ретку назнаку повода за одлазак из Јапана: „Сада увиђам, из ове позиције, како је за Ђира ово било типично одношење према сваком потенцијално неугодном сукобу. Да се није годинама касније суочио са још једном кризом на врло сличан начин, можда никада не бих отишла из Нагасакија” (Ишигуро 2005а: 126). Разлози за напуштање Јапана морају остати белина, јер су попут Кеико или атомске бомбе, исувише комплексно формативни за лик гђе Шерингам, те се не смеју свести на парафразу, већ структурно окружити наративом којим она проговара, односно конфигуративним чином њеног *немогућег сведочења*. Дерида у *Марксовим сабластима* образлаже да поверенички говорни чин заклетве садржи

једну тајну, неко *немогуће свједочење*, а које се не може и не смије изнијети као признање, још мање као неки доказ, доказни материјал или потврдни исказ типа С је П. Али та тајна исто тако чува тајну о некој апсолутној противрјечности између два искуства тајне: ја ти кажем да ти не могу рећи, ја се у то заклињем, ето мог првог гријеха и мог првог признања, признања без признања. Они не искључују ниједно друго, вјеруј ми. (2004: 108; наша емфаза)

Ово последње „вјеруј ми” јесте позив на саучесништво са оним ко сведочи, упућен слушаоцу, чије поверење се тражи зарад постварења значења и формирања платформе

са које би се чуо глас онога ко о трауми сведочи. Гђа Шерингам се, за разлику од приповедача у већини Ишигурових романа, не обраћа припаднику своје заједнице или групе којој припада. Форт тумачи приповедни поступак гђе Шерингам као одржавање „угодне *персоне* пасивног, немог сведока [чиме] се успешно спречава да њен наративни перформанс обезбеди етичку одговорност” (2004: 41). Међутим, иако се процес сећања у *Бледим обрисима брда* не остварује на конвенционалан начин и гђа Шерингам наизглед нема адресанта, већ се због неименованог саговорника остварује утисак да говори самој себи, наративни поступци путем којих сведочи не укидају етички суд. Сасвим супротно, они га од читалаца изискују, када их приморавају да надомешћују наративе елипсе. Такође, због егзилантске позиције у којој се гђа Шерингам налази и њене изолованости из друштвених група са којима би се могла идентификовати, изостајање адресанта са којим би делила одређену симболичку парадигму сасвим је оправдано.

Не можемо бити сигурни колико је присан однос са Огатом, који гђа Шерингам приказује, обојен променом перспективе коју стиче после Кеикиног самоубиства. Јер у последњој глави романа, говори својој ћерки да „стари јапански обичај” живота са родитељима и није тако лош и да би она волела да је живела са Огатом, али на Никину неверицу одговора са: „Можда си у праву. Можда ми је лакнуло када није дошао да живи са нама. Не сећам се сад” (Ишигуро 2005а: 181). Као и Огата, и гђа Шерингам је у позним годинама растрзана између жеље да јој дете води самосталан живот и жеље да проводи време са њом. Шаљиво је запиткује да ли ће се удавати и родити јој унучиће и, на Никино прокламовање става да је брак опресивна институција која испира женама мозак да поверују да су муж и деца све на шта се своди живот, неочекивано јој одговара: „Али на крају, Ники, и нема много чега другог [у животу]” (Ишигуро 2005а: 180). За жену која је своје интересе претпоставила интересима свог детета, јер и сама иницијално наводи присуство „себичне жеље да [је] ништа не подсећа на прошлост” (Ишигуро 2005а: 9), овај став можемо тумачити као накнадно стечен, због чега и целокупни процес сећања треба анализирати као завистан од актуелног контекста, а он првенствено подразумева спектрално присуство Кеико у животима њене мајке и сестре.

1.2. Спектралност трауме: метафорички реализам и пастиш жанрова

Већ смо указали на то да Јапан у Ишигуровим романима није моделован тако да буде историјски или фактографски реалистичан. Његов имагинарни Јапан саздан је у складу са постмодернистичким наложима о свргавању великих метанаратива и идеалистичких постулата о једној истинитој стварности, која се миметички може аутентично представити. Ишигуро нас у својим романима заводи привидом реалистичког мимезиса, док, суочени са иронијом, не прихватимо да смо у пољу метафоре (уп. Дихокер, Мартенс 2008: 147-170). Његове метафоре опстају као метафоре и указују на немогућност досезања неприкосновене истине или смисла, иза језика и наративних структура којима заогрћемо немисливо. Иронизујући те структуре као непроблематичан мимезис, метафоризација упућује на могућност њиховог деконструисања и разигравања, премда у Ишигуровој прози ти процеси никада нису незаинтересовани, већ као унапред свезани са наративним гласом, који нема упориште у ауторитету свезнајности и непобитној поузданости, чине приповедача пре својом жртвом него свесним ироничарем¹¹⁸. Ишигурови приповедачи постају најсвеснији ироније када њихове наративне структуре доживе привремено трауматично укидање, док смо ми као читаоци много чешће суочени са ефектима нестабилне драматичне ироније у њиховим наративима.

У *Бледим обрисима брда*, иронизују се жанрови за којима се посеже. Док смо се аутобиографске приче, као начелног жанра, већ дотакли, у овом роману су заступљени и препознатљив наратив о Мадам Батерфлај (в. Луис 2000: 22-23; Бидем 2010: 10-12; Сим 2010: 33-34), као и приче о духовима (в. Шејфер 1998: 25-26; Бидем 2010: 17-19). Сашико, жена са којом Ецуко склапа пријатељство од неколико недеља у Нагасакију док је трудна са Кеико, наизглед се уклапа у клише изигране оријенталне девојке која се несрећно заљубљује у америчког поморца. Сашико остаје удовица у рату, те све своје наде у бољу будућност полаже у Американца Френка (Frank), који користи њену жељу за емиграцијом и који се само номинално појављује у роману, као што и Америка коју представља постоји само као химера, сан који Сашико узалудно јури. Пучинијева

¹¹⁸ За разлику од теоретичара који пастишу не приписују критички потенцијал, попут Жерара Женета (в. 1997: 23-25), који и пастиш и пародију подводи под комично-лудично изобличавање постојећих текстова, па и Фредерика Џејмсона (в. Ђорђевић 2008: 501-502) који ипак региструје суштинску разлику између пародије, чија ефектна оштрица зависи од имплицитног прихватања непародичног језика, и пастиша, кога карактерише неутралнија мимикрија лишена сатиричног импулса, због изостанка постојане субјективности на коју се може ослонити, Линда Хачион (в. 1996: 48-56) потенцира да деконструктивистичка иронија, као увек уписана у пастиш, не искључује сврховитост и озбиљност.

опера *Мадам Батерфлај* (1904) понавља препознатљиву причу и систем културних тропа: Запад користи и надјачава Исток, а жена подноси ултимативну жртву за мушкарца и извршава самоубиство (в. Сим 2010: 33). Међутим, Ишигуро наведени наратив иронизује пастишом, изместивши његово средиште са односа између жене и мушкарца на однос између мајке и ћерке, који се даље пресликава на однос између гђе Шерингам и Кеико. Конкретно ситуација гђе Шерингам противречи конвенционалном наративу, јер она успева да емигрира из Јапана на Запад. Са друге стране, и Сашико је далеко од покорне и смерне Ђо-Ђо-Сан из *Мадам Батерфлај*. Она ваплоти западњачки индивидуализам и опортунизам, и себе ставља на прво место, одбијајући да заузме позицију жртве. И сâм појам самоубиства се, у вези са Кеико, опире симплистичкој генерализацији, јер се измешта из класичног, стереотипног наратива, у који би се на основу њеног етничког порекла могао сврстати. Ишигуро чини њено самоубиство неким средиштем романа и његовим комплексним, посредним проматрањем десакрализује устаљени стереотип и хуманизује Кеикину смрт.

Критичари нису пропустили ни да у *Бледим обрисима брда* уоче елементе приче о духовима, која је врло заступљена у фолклорној традицији, као и у легендама и митовима Јапана (в. Луис 2000: 28-29). Како Луис наводи, за време *obon*-а, једног од најзначајнијих јапанских фестивала, „духови мртвих су позивани назад у домове људи како би се гостили храном и даровима који су за њих изложени” (2000: 29). Међутим, елементи приче о духовима у *Бледим обрисима брда* праве већу алузију на жанр окциденталне готичке приче, него на традиционалне оријенталне наративе. Луис издваја „језиву смрт, ружне снове, звуке у ноћи, злослутну собу и, изнад свега, општу атмосферу нелагодности и несигурности у сабласној кући” (2000: 31-32), али и наводи да се сегментирањем ових елемената само начелно роман *Бледи обриси брда* може тумачити, јер Ишигуро „се бави фантомима сећања, а не нечим ектоплазмичним” (2000: 32). Тако Ишигуро прожима окцидентални и оријентални етос приче о духовима, пастишем пресликавајући оне жанровске елементе који служе потребама протагонисткиње и њеним преокупацијама. Док готички аспекти алудирају на језиве, макабрстичке мотиве хорор наратива, који имају тенденцију да смрт представљају као апсолутну другост, ритуална блискост са фантомима, на коју гђа Шерингам и директно упућује у следећем одломку, намеће наратив о нараздвојном прожимању светова живих и мртвих: „Ухватим себе како изнова призивам у свест ту слику – своје ћерке како обешена виси у својој соби данима. Ужас те слике не јењава, али одавно је

престала да буде морбидна; као што је случај са раном на сопственом телу, могуће је развити блискост са најузнемирујућим стварима” (Ишигуро 2005а: 54).

Бледи обриси брда почињу и завршавају се у актуелној временској равни за гђу Шерингам, премда је позиција приповедања ипак удаљена неколико месеци од те равни (в. Ишигуро 2005а: 47). Она се само још два пута навраћа на актуелни оквир, док већина наративног простора припада њеним сећањима о лету у Нагасакију. Контекст је назначен у уводној сцени, када Ники на почетку своје петодневне посете помиње мајци да је замало дошла на Кеикину сахрану, али да је дуг период отуђености од Кеико однео превагу (в. Ишигуро 2005а: 9-10). Иако гђа Шерингам наводи да јој „не доноси много утехе” (Ишигуро 2005а: 11) да говори о својој старијој ћерки, Кеико „никада није била далеко, лебдећи над сваким нашим разговором” (Ишигуро 2005а: 10). Утварно присуство Кеико у породичној кући Шерингамових назначено је по први пут када Ники изражава жељу да спава у соби која није преко пута бивше Кеикине. Иако гђа Шерингам реагује као да је повређена ћеркиним коментаром, касније собу описује као хладну, стерилну и сабласно мирну (в. Ишигуро 2005а: 88-89), и открива нам да се и она „осећала узнемирено у вези са собом преко пута. Та соба је умногоме најпријатнија у кући, са прелепим погледом на воћњак. Али толико дуго ју је Кеико фанатично бранила као своју територију да је изгледало као да се нека чудна магија одржала чак и сада, шест година откако није у њој – магија која је само јача од како је Кеико умрла” (Ишигуро 2005а: 53). Магија, која попут ауре обавија Кеикину собу, назнака је натприродног, спектралне супституције за Кеико која је присутна у својој невидљивости, присутнија за укућане сада него за свог живота. На тај феномен указује и Дерида када каже „да умрли може понекад бити моћнији од живог” (2004: 61). Дерида наводи и да *conjuratiōn* „значи магијско утјеловљење које је усмјерено да *оживи* и саопшти, да учини присутним путем гласа, да привуче наклоност, да призове неки дух” (2004: 52), али и да се та реч односи и на тајну заверу, на конспирацију. Иако гђа Шерингам и Ники не дозивају Кеико свесно, њихова веза са њом јесте ствар тајне, неизрециве сржи Реалног, које се објављује само у виду накнадне спектралности двоструке трауматичне ране. Ники је узбуњена звуцима своје мајке у кухињи (в. Ишигуро 2005а: 94), док у последњој глави романа гђа Шерингам исто доживљава са Ники (в. Ишигуро 2005а: 174), иако обе испрва везују те звуке за Кеикину собу. Једна за другу постају објава Кеикиног духа, њене двојнице, због чега управо у њиховом односу Кеико парадоксално по први пут постаје уистину члан њихове породице.

Последњег јутра Никиног боравка, њену мајку буди сан који је мори ноћима, када стиче утисак да неко пролази поред њеног кревета и полако излази из собе (в. Ишигуро 2005а: 174). Кеико, као „траг с ону страну присутности и одсутности” (Дерида 2004: 158), постаје све проминентније присутна, у тој мери да гђа Шерингам успева да уплаши Ники пошто изађе у ходник тог јутра. Тај „пропуштени сусрет”, у коме мајка и ћерка на тренутак погрешно препознају једна другу, фантомски постварује и Кеико, због чега и Ники и гђа Шерингам једна другој успевају, премда само у том лимбичком простору, да открију саучесништво у Кеикиној смрти. Ники по први пут признаје да је њен отац углавном игнорисао Кеико, наспрам пређашњих оправдања о недоласку на Кеикину сахрану и истицања тога да се Кеико није појавила на сахрани гдина Шерингама и да никада није била део њихових живота (в. Ишигуро 2005а: 175, 10, 52). Док гђа Шерингам, у супротности са ранијим тврдњама да је увек имала ћеркину добробит у виду, наводи: „Али видиш, Ники, ја сам све време знала. Знала сам све време да она неће бити срећна овде. Али сам ипак одлучила да је доведем” (Ишигуро 2005а: 176)¹¹⁹. Једна другој, међутим, не дозвољавају даљу елаборацију ових чинова прихватања кривице. Гђа Шерингам оправдава Никиног оца као идеалисту који је веровао да ће Кеико бити срећна у Енглеској, док Ники брани мајку истим аргументима као и раније, потенцирајући њену храброст и пожртвованост. Гђа Шерингам, међутим, ипак не пристаје на ћеркин оправдавајући наратив.

Дерида тврди да је континуирани рад жалости, који покушава да „умртви, асимилише, поунутарњи и инкорпорише” трауматизам, заправо „задатак који се не може завршити, фантом остаје оно што мишљење подстиче у највећој мери – а и чињење” (2004: 114). Тако и гђа Шерингам не успева да сахрани Кеико, да је потпуно интегрише и нормализује. Она је „у неподударању са собом” (Дерида 2004: 13), те у тежњи да разуме тај раскорак између раније перцепције себе и себе као ону која јој се намеће после Кеикиног самоубиства, она покушава „научити духове, [...] научити живјети са фантомима” (Дерида 2004: 12). Гђа Шерингам себи не дозвољава да прихвати искупљење и поништи осећај кривице, нити дозвољава Ники да је на тај начин утеши. Готово читавог живота потискујући трауме прошлости из Јапана, а са њима и Кеико, као њихов траг и константни подсетник, гђа Шерингам није у стању да о њој говори, премда јој фантомско присуство њене ћерке, управо јер је

¹¹⁹ Претходно, гђа Шерингам на следећи начин образлаже своје поступке: „Али то је сада далеко у прошлости и немам жељу да поново о томе размишљам. Моји мотиви за одлазак из Јапана су били оправдани и знам да сам увек водила рачуна о Кеикиним интересима. Ништа нећу добити поновним претурањем по овоме” (Ишигуро 2005а: 91).

феноменолошки одсутна, не дозвољава да тај аспект свог идентитета остави да у миру почива.

Луис износи тврдњу да се са јачом материјализацијом духа Кеико, интензивира и њено присуство у односу између Ники и њене мајке, што им омогућава да „отпочну процес полагања духа да почива у миру” (2000: 31). Међутим, рад жалости у приповести гђе Шерингам није линеарно прогресиван, нити усмерен ка једнозначном излечењу од Кеикиног спектралног присуства као трауматичне *двоструке ране*. Чини се да Луис само има потребу да припише смисао завршетка наративу гђе Шерингам. Али темпоралност романа *Бледи обриси брда* није прогресивна и то не само због експлицитног ремећења хронолошке линеарности наративним аналепсама. Читалац бива суочен са тематски фокусираним синхронијским пољем сећања у виду приповедачевог специфично неодредљивог наратива о Нагасакију, које дијахронију одржава само привидно, будући да је преоптерећено просторним, асоцијативно мотивисаним наративним сегментима, о којима ће бити речи у наредном поглављу. Промена која се у роману дешава јесте у тачки гледишта, у покушају превредновања и преисписивања сопственог наративног идентитета како би се разарајући, трауматични фактор асимиловао и прилагодио парадигматским и синтагматским димензијама тог идентитета (уп. Вонг 2005: 28-29). Али та промена је тренутна и само привидно прогресивна. Када гђа Шерингам коначно формулише своју изјаву саучесништва у Кеикиној смрти, она вербализује имплицитно већ постојећу сумњу, којој Ники својим признањем пружа прилику да се огласи. Али Кеико, као што смо већ навели, није симболички коначно и покопана. Такав исход њеној мајци није доступан, а могли бисмо тврдити да није ни пожељан, јер „и нема много чега другог” (Ишигуро 2005а: 180) сем деце у њеној животној причи.

Спектрални мотиви у роману наративно су везани за снове и ноћне море, као посреднике између две временске равни у роману, али и два света: за гђу Шерингам актуелне садашњости и њених сећања, која преисписују претходне конфигурације, тако да са актуелном садашњошћу успоставе дијалог. Гђа Шерингам први пут помиње свој сан у контексту преиспитивања његове наивности (в. Ишигуро 2005а: 47), да би нам из реплика упућених Ники и успутних коментара било назначено да се тај сан не тиче девојчице коју су њих две тог дана виделе на љуљашци, већ Сашикине ћерке Марико (в. Ишигуро 2005а: 95-96), премда ће *unheimlich* преклапање ликова Марико и Кеико, као и непосредна близина тих сећања са последњим сном гђе Шерингам,

потенцијално сугерисати да гђа Шерингам сања Кеико (в. Ишигуро 2005а: 173-174)¹²⁰. Мотив који повезује све три девојчице јесте мотив конопца: са љуљашке, са кабине на жичари којом се Марико (а можда и Кеико) возила, и омче којом се Кеико обесила (уп. Матовић 2017а: 134-135). Читалац се спроводи од слике девојчице која се игра, преко Марико, којој се на излету до брда Инасе указује могућност срећнијег односа са мајком, до Кеико, чији спорадични помени само доприносе језивом осећају нелагодне фамилијарности, али и страног и застрашујућег, онда када се њено самоубиство повеже са сликом о дрво обешене девојчице, једне од успутно споменутих, брутално убијених девојчица и дечака у Нагасакију у току лета којег се сећа гђа Шерингам. Као што снови попут катализатора посредују између две временске равни, тако их и мотив (прекинутог) конопца веже, али на врло макабрстички начин.

И не сања само гђа Шерингам, већ и Ники, премда у њене снове немамо увид, јер одбија да о њима са својом мајком говори, чинећи их тако још једном белином приповести гђе Шерингам. Обе у тишини сабласне породичне куће постају жртве похођења и опседања трауматичног, чији су снови симптом. Спектралност, међутим, није само својство актуелне временске равни, већ се Кеико улива и у раван сећања, коју опседају разне врсте духова, тако назначивши контаминацију сећања садашњим контекстом и актуелним поривима за сећање. Жена са друге обале реке о којој говори Марико, и за коју Ецуко у једном тренутку помишља да је она сама, испрва се доима мистериозним ликом који Марико измишља, да би је Сашико појаснила као Марикино трауматично сећање на жену, која је у Токију удавила своју бебу и која се потом убила, али се та утварна идеја привремено материјализује и као Јасуко Кавада (Yasuko Kawada), Сашикина рођака која се на кратко појављује у Сашикиној и Марикиној колиби. Ова преклапања не би требало тумачити као слојеве који се прогресивно разоткривају као порицања истинитости претходних. Приликом процеса сећања, дијахронија уписана у наратив синхронијски се сажима и увија, мотиви и ликови се ретроспективно једни са другима доводе у везу и указују на актуелну преокупацију протагонисте.

Шејфер (в. 1998: 27-31) пореди ову спектралну приказу жене са богињом реке Стикс, реке подземља, чијим прелазом душе мртвих бивају инициране у Хад. Као

¹²⁰ Премда гђа Шерингам такво преклапање не формулише експлицитно, бар не пре интимног тренутка исповести који има са Ники на крају романа. Јер када први пут помиње својој ћерки да девојчица коју је сањала није девојчица на љуљашци, Ники коментарише: „Претпостављам да хоћеш да кажеш да си сањала њу. Кеико.’ ’Кеико?’ мало сам се насмејала. ’Каква чудна помисао. Зашто би то била Кеико? Не, није имао никакве везе са Кеико’” (Ишигуро 2005а: 95).

симбол смрти, ова утвара знак је похођене свести гђе Шерингам, која, после Кеикиног самоубиства, о њој има потребу да говори, али нити то свесно жели, нити је у стању да то директно чини. Утваре које насељавају њена сећања успостављају везу, коју ретроспективно успоставља и сама гђа Шерингам, између одлуке да се оде из Јапана и Кеикине смрти. Уједно, оне указују и на то да сећање никада није стабилно, једнозначно позивање на доживљено и перципирано, већ да су симболи и структуре (аутобиографских) наратива које причамо себи о себи увек прожети и фикцијом, креативним домаштавањем и преиначавањем претходних наратива, у складу са захтевима садашњости и њене бриге за будуће. Како Рената Лахман, на трагу Бергсона, наводи: „Чисто трајање је хетерогено. У људској свести оно је недељиво, у целини је ток. [...] Сећати се не значи поновно успостављати јединствене, монадске комплексе већ присећати се хетерогених, испреплетаних слојева” (2004: 176). А када је у питању трауматично сећање, његови механизми врло евидентно приказују ову хетерогеност трајања као нестабилну и субјективну, али и неодвојиву од празног места, слепе мрље, од невидљивог духа, који сећање чини тешким.

1.3. Сећање на себе посредством другог и макабристичко трауме

У овом поглављу фокусираћемо се на тумачење равни сећања за гђу Шерингам, смештеној у Нагасаки око тридесет година раније у односу на Никину посету, када је, као млада трудница, Ецуко упознала Сашико и њену ћерку Марико, које су се доселиле из Токија прво у кућу Сашикиног ујака у Нагасакију, а потом у оронулу колибу поред реке, једину која се у том пределу одржала после бомбардовања. Између новоградње у коју се Ецуко уселила са Ђиром и колибе уз реку „простирало се парче пустоши, неколико ари осушеног блата и јарака” (Ишигуро 2005а: 11). Опустошена земља која води ка мочварастој обали реке, за трудну Ецуку представља изазов, али је ипак често, готово ходочаснички, прелази како би се видела са Сашико и Марико. С обзиром на то да се приповест гђе Шерингам о том лету у Нагасакију може тумачити као индиректно приступање сећањима везаним за Кеико, Ецукин напоран пут преко пустоши упућује на тежак процес сећања, на реконфигурацију наратива о прошлости иницирану траумом која тај наратив растаче (уп. Матовић 2017в: 473-474). Ники, која подстиче мајку на проматрање прошлости својом посетом у априлу, у комбинацији са пустоши у сећањима гђе Шерингам, мотиви су који праве алузију на Елиотову „Пусту земљу” и

април као најокрутнији месец, који пролећном кишом враћа сећања и жеље, умртвљене током зиме.

Роман *Бледи обриси брда*, поред очуђавајућих мотива везаних за спектрално похођење, успоставља атмосферу нелагодности и уз помоћ макабристичких пејзажних мотива (уп. Сим 2010: 30). Пустош у Нагасакију избија на реку, чија пропусна, мочвараста обала представља мембрану, прелазну област између јасно разграниченог наратива о прошлости и сећања као креативног, хетерогеног трајања, као тока реке, на чијој другој обали пребива немислива смрт. У складу са Шејферовом интерпретацијом фигуре жене са друге обале реке као репрезентације богиње реке Стикс, простор те друге обале се може тумачити као насељен макабристичим мотивима. Ецуко први пут прелази на другу обалу реке када са Сашико једне ноћи тражи Марико. „Можда само умишљао да ме је опхрвао хладан осећај нелагодности тамо на тој обали, нешто попут предосећаја, који ме је подстакао да изненада ужурбано корачам према тами дрвећа пред нама” (Ишигуро 2005а: 40), сећа се гђа Шерингам. Сашико и Ецуко проналазе Марико склупчану, отворених очију и празног погледа, због чега је Ецукина прва помисао да је Марико мртва. Али гђа Шерингам истиче и да није немогуће „да је сећање на те догађаје временом постало магловито, да се ствари нису десиле баш на начин на који [јој] се данас враћају” (Ишигуро 2005а: 41) и да Марико није била у тако лошем стању како јој се чини. Сашико уосталом убрзо развејава Ецукину бојазан, образложењем да је Марико пала са дрвета и да ће бити сасвим у реду. Ецукин однос са Марико, међутим, од првог контакта, када доживљава „чудан осећај нелагодности” (Ишигуро 2005а: 16), прожет је тескобом, што је за Ецуко посебно онеспокојавајуће због већ постојећих „бојазни око мајчинства” (Ишигуро 2005а: 99).

Гђа Шерингам за сећања у вези са Марико везује осећај нелагодности, макабристичке мотиве и готичку атмосферу, те се континуирано имплицитно мотивише њена спектрална повезаност са Кеико. Ецуко се најчешће сусреће са Марико уз блатњаву, мочварну обалу реке, као границу између необрађене земље и водене површине, али и као врло блиску другој обали, одакле вреба застрашујућа другост (в. Ишигуро 2005а: 16, 40, 83, 167-168). Несталност тла, блато које прикрива и прља видљиво поље, колиба која се распада од влаге и старости, симболи су нестабилне, провизорне природе процеса сећања. У још два наврата Ецуко ће посетити другу обалу реке, премда се те две епизоде једна са другом стапају, понављајући мотив конопца који Ецуко проналази запетљаног око своје сандале и уплашене реакције девојчице док Ецуко покушава са њом да разговара (в. Ишигуро 2005а: 83-84, 172-173). У првој

епизоди блатњаво и влажно парче конопца, као симболички упрљано магновењем сећања, производи страх у Марико, који Ецуко не разуме. У другој верзији, премда се конопац не помиње експлицитно, реакција девојчице остаје иста, али јој се Ецуко више не обраћа као ћерки своје другарице, већ као својој ћерки, односно Кеико.

Поведене првенствено овом сценом, готово све критичке обраде романа *Бледи обриси брда* баве се техником удвајања, којом гђа Шерингам о себи и Кеико говори посредно, путем приповести о Сашико и Марико. Међутим, и када та тумачења укључују комплексније проматрање непоузданости гђе Шерингам, она и даље њеном наративу намећу оквире прогресивног заплета, који води ка кулминативном моменту разоткривања и самопрепознавања, и који протагонисткињи омогућава да се суочи са почињеном грешком, коју је потискивала. Али у односу на темпорално блиску раван Никине посете, о којој гђа Шерингам такође као хомодијегетички наратор приповеда, раван сећања на лето у Нагасакију производи далеко контроверзнија и амбивалентнија читања. Она је прожета неусаглашеностима, симболичким мотивима и довољно је временски удаљена да се не може сматрати класично поузданим наративом. Међутим, као што је већ образложено, поузданост у Ишигуровој прози никада није бинарна, већ функционише као спектар, са стадијумима веће и мање поузданости, која опет није првенствено фактуелно релевантна, већ има значај у погледу кохерентности и континуитета наративног идентитета приповедача, односно у погледу наративне истине. Гђа Шерингам врло обазриво и посредно приступа својим најболнијим сећањима, оним која ретроспективно добијају на значају због Кеикиног самоубиства. И сâм Ишигуро наводи да су „значања која Ецуко приписује Сашикином животу очигледно значења која су релевантна за њен (Ецукин) живот” због чега наратив о Сашико представља „изузетно Ецуко-ирану верзију приче ове друге особе” (Шејфер, Вонг 2008: 5). Наративне стратегије којима се гђа Шерингам служи у *Бледи обрисима брда* упоредне су њеним одбрамбеним механизмима, којима штити свој наративни идентитет пре Кеикиног самоубиства или га обазриво усклађује са изазовима и захтевима за реконфигурацијом, које је Кеикино самоубиство покренуло.

Ецуко проводи „празне тренутке” гледајући у колибу кроз прозор као у заоставштину прошлости, града сравњеног у бомбардовању, а заједно са њим и живота каквог га је до тада познавала (в. Ишигуро 2005а: 12). Ту формулацију на сличан начин понавља и касније: „Током ведријих дана, поглед ми се пружао далеко преко дрвећа, на супротну обалу реке, на бледе обресе брда видљиве наспрам облака. Поглед није био непријатан и повремено ми је причињавао олакшање у односу на дуга празна

поподнева које сам проводила у том стану” (Ишигуро 2005а: 99). На тај начин, Ецуко бежи од свакодневнице, од неиспуњујуће садашњости брака са Ђиром. Међутим, поглед уперен према колиби и бледим обрисима брда не подразумева само бег у прошлост. Они су за Ецуко назнака и њене будућности, непредвидиве и застрашујуће, али и узбудљиве. Сашико представља модел живота који ће бар делимично и Ецуко усвојити одселивши се из Јапана, док брда Инасе и лука која се индустријски развија симболизују напредак, који код Ецуко изазива први отворени израз оптимизма поводом будућности: „Све изгледа тако пуно живота. Али читаво ово подручје доле’ – махнула сам руком ка погледу испод нас – ’читаво ово подручје је тако страшно погођено када је бомба пала. Али погледај га сада. [...] Данас сам одлучила да будем оптимистична. Одлучна сам да имам срећну будућност” (Ишигуро 2005а: 110-111).

Са друге стране, из позиције гђе Шерингам, оронула колиба и бледи обриси брда назнака су и подједнако крхке природе личних сећања. Структура наратива сећања је пропадљива и порозна, непостојано палимпсестна. Зато и неодређени члан у наслову романа *A Pale View of Hills* указује на само једну верзију, једну субјективну перспективу, без утешне сигурности коју би пружила наткрилна, објективна прича. Прозор који уоквирује наведене призоре упућује на неизбежно присуство перспективе приликом процеса сећања, као што то чини и двоглед који Ецуко купује за Марико када са Сашико одлазе на излет жичаром до брда Инасе (в. Ишигуро 2005а: 104). Док испробава двоглед, Ецуко фокусира Сашико и Марико, као што ће касније, као гђа Шерингам, чинити путем сећања, преисписујући свој однос са њима, у складу са захтевима које Кеикина смрт поставља пред њу. На перспективизам указују и сасвим другачија виђења гђе Фуђивара, које се Ецуко и Сашико дотичу на излету. Док Ецуко у истрајности и предузимљивости гђе Фуђивара, пошто је у бомбардовању изгубила мужа, четворо деце и све што је за живота стекла, види борбеност и вољу за животом, Сашико је доживљава „као жену којој ништа није преостало у животу” (Ишигуро 2005а: 122). Њихова мишљења зависна су од тачке гледишта, која је непостојана и заснована на актуелним позицијама и преокупацијама, док читаоцу није пружена додатна, неприкосновена перспектива која би омогућила подједнако неприкосновени закључак о степену истинитости наведених становишта.

Ецуко се и пре него што започне пријатељство са Сашико идентификује са њом, јер се као и Сашико осећа изоловано од заједнице жена које их окружују (в. Ишигуро 2005а: 13). Ецуко је та која иницира однос са Сашико и која континуирано исказује забринутост за Марикину добробит, јер Марико не похађа школу и јер показује знаке

асоцијалности, преке нарави и превелике самосталности за своје године. Сашико, са друге стране, одбацује Ецукину забринутост и брани се тиме да је подробно промислила о својим одлукама. Сашико, међутим, потенцира и да нема чега да се стиди, иако јој Ецуко не даје повода за такве коментаре (в. Ишигуро 2005а: 37-38, 71)¹²¹. Наредни одломак репрезентативан је за њихову комуникацију:

Можда је Сашико назрела нешто у мом тону; подигла је поглед и упрла га у мене, а када је поново проговорила било је напетости у њеном гласу.

’Ја нисам морала да одем из Токија, Ецуко,’ рекла је. ’Али јесам, за Марикино добро. Прешла сам оволики пут да бих живела у ујаковој кући зато што сам мислила да је то најбоље за моју ћерку. Нисам морала то да учиним, нисам морала уопште да одлазим из Токија.’

Поклонила сам се. Сашико ме је погледала на тренутак, онда се окренула и загледала кроз размакнута клизна врата, у таму.

’Али онда си оставила ујака,’ рекла сам. ’И сада ћеш ускоро напустити Јапан.’

Сашико је зурела у мене љутито. ’Зашто ми ово говориш, Ецуко? Зашто ниси у стању да ми пожелиш добро? Да ли је једноставно у питању завист?’

’Али ја ти заиста желим добро. И уверавам те да...’

’Марики ће бити добро у Америци, зашто ниси у стању да поверујеш у то? Боље је да тамо дете одраста. И имаће далеко више прилика тамо, за жену је живот много бољи у Америци.’

’Уверавам те да сам срећна због тебе. Ја лично не могу бити задовољнија својом ситуацијом. Ћиру иде тако добро на послу и сада дете стиже тачно када смо га желели...’

’Можда ће постати пословна девојка, филмска глумица чак. Америка је таква, Ецуко, толико тога је могуће. Френк каже да бих и ја могла да постанем пословна жена. Тако нешто је тамо могуће.’

’Сигурна сам да јесте. Ствар је само у томе што сам ја лично врло задовољна својим животом овде где сам.’ (Ишигуро 2005а: 45-46)

Како одмиче разговор између Сашико и Ецуко, успоставља се раскорак између њихових реплика, тако да ишчашени дијалог прераста у два напоредна монолога.

¹²¹ Гђа Шерингам користи исту фразу када говори о Ники и њеном животу у Лондону са пријатељима и момком, без планова да упише факултет или да се уда. Говори јој да је се не стиди и да би Ники требало да води живот какав жели да води (в. Ишигуро 2005а: 51, 181). Тако се успоставља веза између Ники и Сашико, а посредно и између Ники и њене мајке, када аспекте личности једне жене препознајемо у другој, када се „сопство као други” претпостави једнозначној идентификацији са собом.

Међутим, пошто говоримо о сећањима гђе Шерингам, дијалог се може тумачити као сучељавање сукобљених димензија њеног наративног идентитета. Док Сашико заступа индивидуалистичку максиму самоостварења, којом оправдава планирану емиграцију са Марику за Америку, Ецуко подвлачи традиционалне, за предратни Јапан друштвено прихваћене, вредности очувања патријархалне породице. До Кеикиног самоубиства, гђа Шерингам је могла перципирати себе уједно и као пожртвовану мајку и као жену која се ослободила окова опресивног брака, који претпостављамо да је имала са Ћиром. Али после трауматичне дислокације те имагинарне самоперцепције, приморана је да у раскораку између тих аспеката свог идентитета преиспита њихово сагласје. Иако су гђа Шерингам и Ецуко номинално једна особа, лик Сашико постаје сурогат за неусаглашене аспекте њеног наративног идентитета. Путем сећања, гђа Шерингам поново исписује своју прошлост и реконфигурише свој наративни идентитет, уз прихватање идеје да се према Кеико понела као Сашико према Марику и да је можда била у прилици да предвиди да ће за Кеико бити погубно ако је измести из Јапана.

Луис наводи четири алтернативна тумачења односа ликова Ецуко и Сашико: да Ецуко меша различита сећања, да спаја сећања и фантазију, да пројектује кривицу на сећања о Сашико, или да пројектује кривицу на фантазију о Сашико (в. 2000: 36). Иако наводи да су ове опције редукционистичке, Луис ипак не узима у обзир не само да је могуће да су све четири алтернативе истовремено у одређеној мери заступљене у наративу гђе Шерингам, већ и да се сâм процес сећања у нормалним околностима служи овим поступцима, као и да их је у апсолутном смислу немогуће разлучити. „Превише ствари личе једна на другу и управо због тога *Бледи [обриси брда]* онемогућавају тумачење које за циљ има коначну истину” (1999: 39), истиче Петри. Он наводи и да не можемо бити сигурни да ли је Сашико заиста постојала (Петри 1999: 29), али разрешење тог питања постаје беспредметно, или бар секундарно, када је у питању тумачење лика гђе Шерингам. Потенцијал виртуелности сећања остварује се тек кроз конфигурацију у наративу, па је и Сашико неизоставно комбинација сећања и фикције за гђу Шерингам. То „како Ецуко *чита* Сашикин значај за садашњи тренутак” (Вонг 2005: 30) једино је релевантно за тумачење њене приповести.

Овај поступак реконфигурације наратива о прошлости препознајемо и у Сашикином понашању, будући да у неколико наврата преисписује свој наративни идентитет у складу са новим развојем догађаја. Иако понавља у разговору са Ецуко: „[Н]ема ничега чега се стидим. Нема ничега што бих желела да сакријем од тебе” (Ишигуро 2005а: 38) и то да је Марикина будућност примарни разлог због кога жели да

оде за Америку, када Френк побегне са њеним новцем, Сашико мења причу: „Заправо, Ецуко, врло сам задовољна што је све овако испало. Замисли како би пореметило моју ћерку то што би се нашла у земљи пуној странаца, земљи пуној Аме-коса. И да одједном има Аме-коса за оца” (Ишигуро 2005а: 86). Драматична иронија, којом су третиране Сашикине реконфигурације, посредно се пресликава и на Ецуко, односно на гђу Шерингам. Међутим, ни у једном случају присутна иронија није уједно и сатирична, нити нам дозвољава доношење јасног етичког суда. У раскораку који узима жртву у виду невиног детета, наизглед је лако осудити Сашико и њено запостављање и недостатак мајчинске бриге и привржености према Марико. Али, како наводи Меликоглу, „Сашико, коју смо сматрали за морално отуђену од нас, служи као средство за Ецукин и наш глас савести који нас приморава да се суочимо са оним у себи кога бисмо најрадије сматрали за странца” (2008: 82). Или као што Рикер истиче, алтеритет сопства подразумева „значање једне импликације: сопство утолико уколико ... други” (2004б: 11). Тако и сва преклапања и удвајања у роману представљају контаминацију – без конвенционално негативне конотације – сопства другошћу, оном од које нас само имагинарне идеализације спасавају.

За Фројда је фигура двојника (*Der Doppelgänger*) један од најрепрезентативнијих примера за производњу *unheimlich* ефекта, за навирање блиског и познатог на месту онога што се доима језивим и страним. Непознато је то које застрашује, које делује чудно, које производи нелагодност и зебњу. Али не напросто непознато, већ непознато које се доима познатим, непознато у коме препознајемо део себе или онога што осећамо делом себе. Смрт је примарни извор осећања *unheimlich* типа, као апсолутна другост, а опет извесно и неизбежно део нас. Тако је механизам удвајања, који обезбеђује наводну бесмртност у виду очувања ега, уједно и „*unheimlich* весник смрти” (Фројд 1919: 235). Двојник чува его од унутрашњих недоследности и противречности, али и постаје претња за перцепцију сопства као целовитог. Петри говори о *unheimlich* и *Doppelgänger* мотивима везаним за удвајање које одликује сећања гђе Шерингам, али то чини у у ограниченом контексту (в. 1999: 54-62). Када наводи да је Фројд везивао трауму за остваривање *unheimlich* ефеката, Петри (в. 1999: 57) трауматично препознаје само у лику Марико и то када због непроцесуираног шока меша Ецуко са женом са друге обале реке, као репрезентације жене која се убила пошто је удавила своје дете у Токију. Међутим, трауматично се манифестује не само путем удвајања које има експлицитне везе са макабрстичким мотивима, већ и путем свих удвајања које гђа Шерингам остварује, да би заобилазним путем, пажљиво

проматрајући своју прошлост, успела да оно најтрауматичније, своју личну умешаност у Кеикину смрт, некако тематизује или структурно интегрише.

Када Ецуко упознаје Сашико и Марико, Марико води рачуна о трудној мачки, чији ће мачићи постати једини предмет њене бриге. Марико се сентиментално, готово мајчински везује за мачиће, али се и идентификује са мачком, када попут ње жели да поједе паука пред Ецуко, иако је она упозорава да то не чини јер је „то врло прљаво” (Ишигуро 2005а: 82). Али Марико се саживљава са блатом и прљавштином, пошто једино такав живот од бомбардовања Токија познаје, живот без стабилног упоришта и без мајчинске љубави на коју може безусловно да рачуна. Са друге стране, блато којим је често умрљана упућује и на обалу реке, на мрачна сећања и на Кеико. Марико све време покушава да удоми мачиће, јер Сашико одбија да их поведе када буду отишле са Френком. Као потенцијални спасиоци мачића назначени су жена са друге обале реке (в. Ишигуро 2005а: 18), Сашикина рођака Јасуко која предлаже да се врате да живе код Сашикиног ујака (в. Ишигуро 2005а: 162) и сама Ецуко, пре него што Сашико одлучи да их удави (в. Ишигуро 2005а: 165). У пренесеном значењу, иако испрва изгледа да ће их однети смрт у облику непознате жене са друге обале реке Стикс, Јасуко нуди спас у останку у Јапану, као што и Ецуко нуди мајчинску бригу. Све ове опције у вези са Кеико као заменом за мачиће, гђа Шерингам може ретроспективно сагледати као себи доступне пре одласка у Енглеску са Шерингамом.

Али Сашико ипак одлучује да утопи мачиће, које назива „прљавим малим животињама” (Ишигуро 2005а: 165). Успостављен је контраст између Сашикиног обезвређивања живота мачића у овој сцени и пажљивог увијања порцелана пред селидбу, који је заоставштина њеног пређашњег, култивисаног живота. Када одабере да се реши мачића, Сашико коначно и дефинитивно бира своје интересе наспрам Марикине добробити, а њој поручује: „Једноставно ћеш морати мало да одрастеш. Не можеш заувек да се овако сентиментално везујеш. Ово су само... само *животиње*, зар не видиш? [...] Није то твоја мала беба, то је само животиња, исто као пацов или змија” (Ишигуро 2005а: 165). Превише је лако осудити ове Сашикине речи, али свака осуда би требало да узме у обзир да се Сашико из породичног дома, у коме је потенцирано њено образовање, удала за човека који јој је забрањивао да чита (в. Ишигуро 2005а: 110), да је изгубила све у бомбардовању и преживљавала по рушевинама са Марико и да је једини спас од живота у оронулој колиби без струје у Нагасакију, где је приморана да ради свакојаке послове, видела у Френку и обећаној земљи Америци. Остаје, међутим, истакнут контраст који је у роману успостављен између Сашико и Ецуко, на основу

кога можемо закључити о осуђујућем ставу гђе Шерингам према облику мајчинства који Сашико представља, и који јако тешко прихвата као својствен и њој самој. Јер Сашико ипак напослетку изјављује: „Зар мислиш да и на тренутак умишљам да сам јој добра мајка?” (Ишигуро 2005а: 171).

Сцена дављења мачића остварује *unheimlich* ефекат јер врло подсећа на приказ жене која је у Токију удавила своју бебу¹²². Међутим, сцена није идентична, већ преисписана и реконфигурисана, због чега је и блиска, али и језива и запрепашћујућа. Марико „безизражајног лица” (Ишигуро 2005а: 166) посматра приказ Сашико, која у клечећем положају потапа прво маче у мутну воду, док се оно бори за живот, пре него што целу кутију са мачићима, коју је Марико користила као њихову кућицу, баци у реку. Сашико и Марико су везане у овој сцени, која драматизује трауму у виду присиле понављања, као двоструку рану која се накнадно манифестује, јер иницијално није могла бити симболички регистрована због своје афективне снаге¹²³. Сашико понавља чин чедоморства, док Марико посредно бива потопљена у реку Стикс и одбачена од стране сопствене мајке. Ецуко све време ово посматра, као што се и као гђа Шерингам те сцене присећа. Као ликови у двострукој причи, Сашико и Марико могу се тумачити као паравани за кривицу коју гђа Шерингам осећа поводом Кеикиног самоубиства. Реконфигурација њене прошлости подразумева ретроактивно, *nachträglich* сагледавање одласка из Јапана из друге перспективе, на шта упућује ова потресна епизода, која сугерише да је Кеико унапред симболички усмрћена Ецукином одлуком да је одведе из Јапана. На то упућује и епизода која се на ову надовезује, када Ецуко пође да тражи Марико, која појури за баченом кутијом, и када се то сећање гђе Шерингам прелива у сећање које се тиче Кеико. Ецуко испрва обузима чудан осећај смирености на мостићу који води преко реке (в. Ишигуро 2005а: 172), на коме се зауставља да би потом угледала девојчицу како седи склупчана. Девојчица која, попут Марико раније, говори да не жели да отпутује сутра, јер јој се он „не допада. Као свиња је” (Ишигуро 2005а: 172), није именована. Али Ецуко јој се обраћа у првом лицу множине: „’Уосталом,’ наставила сам, ’ако ти се не свиди тамо, увек можемо да се вратимо.’ Овог пута је

¹²² Сашико овако описује сцену из Токија: „На крају [споредне улице] налазио се канал где је та жена клечала, до лактова потопљених руку у воду. Млада жена, врло мршава. Знала сам да нешто није у реду чим сам је видела. Јер видиш, Ецуко, окренула се и насмешила се ка Марико. Знала сам да нешто није у реду, а мора да је и Марико знала јер је престала да трчи. Испрва сам помислила да је жена слепа, имала је такав поглед, изгледало је као да очима заправо ништа не види. Извукла је руке из канала и показала нам шта је држала под водом. Била је то беба” (Ишигуро 2005а: 74).

¹²³ Фројд истиче да „шта год да нас подсећа на ову унутарњу ’присилу за понављањем’ перципира се као неугодно [*unheimlich*]” (1919: 238).

упитно подигла поглед ка мени. 'Да, обећавам,' рекла сам. 'Ако ти се не свиди тамо, одмах ћемо се вратити. Али морамо да покушамо и да видимо хоће ли нам се свидети тамо. Сигурна сам да хоће'" (Ишигуро 2005а: 172-173). Међутим, ову епизоду не би требало тумачити као апсолутну идентификацију између Марико и Кеико, већ као још један наговештај преклапања њихових ликова, онако како их гђа Шерингам сагледава сећајући се. Уосталом, оправдано би било и тумачити ову сцену као сећање у сећању, с обзиром на назначено интроспективно Ецукино стање на мостићу.

Ишигуро се у интервјуу са Грегоријем Мејсоном критички односи према обради механизма сећања у свом првом роману, а посебно према овој сцени, у којој се на крају романа стапају сећања гђе Шерингам на њену и Сашикину ћерку, чиме се поткрепљује тумачење лика Сашико као Ецукиног алтер-ега. „Да, та сцена сама по себи добро функционише, ако је остатак књиге градацијски допринео таквој врсти амбивалентности" (Шејфер, Вонг 2008: 5), наводи Ишигуро. За њега је проблематично ако читалац не доживљава ту сцену као неизбежност, као испуњење наговештаја који су уграђени у приповедну структуру целокупног романа, већ као шокантно откровење (в. Шејфер, Вонг 2008: 5) или као „кратак спој" напрасног контраста са метанаративним импликацијама (в. Петри 1999: 51). Ишигуро сматра да је флешбек метода којом се служио у *Бледим обрисима брда* превише јасна и одсечна, као и да му није омогућила да се поиграва са сложеном и умногоме хаотичном и непрегледном текстом сећања. Међутим, можда је Ишигуро превише самокритичан, јер је на такву структуру процеса сећања указао путем до сада предочених наративних механизма, који се не свде само на последњи шокантни поступак. Свеукупне наративне стратегије процеса сећања у роману *Бледи обриси брда* доприносе ефекту који наративни глас оставља на читаоце и који од њих захтева да се својим етичким судом укључе у текст који читају.

Гђа Фуђивара у једном тренутку саветује Ецуко да би требало да заборави на прошлост и да се усредсреди на будућност јер ће тако и њено дете здравије и срећније одрастати (в. Ишигуро 2005а: 24). Али, као што Кеикино самоубиство и сећања гђе Шерингам болно разоткривају, однос између прошлости и будућности није једноставна опозиција. Остављање прошлости за собом у апсолутном смислу, за гђу Шерингам је значило и напуштање Јапана и свега везаног за живот који је у свом родном граду водила. Међутим, таква врста потискивања и потирућег заборављања подразумевала је и потирање Кеикине целокупне дотадашње смисаоне парадигме, па тако и ње саме. Према гђи Фуђивара, „посете гробљу сваке недеље" нису „добар начин да се дете

донесе на свет” (Ишигуро 2005а: 25), али управо зато што гђа Шерингам одлучује да своју прошлост закопа и не посећује, и Кеико бива превремено „закопана”. У ретроспективи, Кеикино самоубиство упућује на то да будућност није једноставно прогресивна, као и да је прошлост изнутра опседа онда када се прошло структурно не интегрише у актуелне осмишљавајуће обрасце, већ се потискује и парадоксално чува као у крипти херметички закључано, претећи да због трауматично-емотивног набоја деструктивно избије на површину. Темпоралност у Ишигуровој прози тако постаје опипљива, у раскораку између линеарног и приватног времена, одакле избија траума као обесмишљавајућа за темпоралност, са чијим последицама и гђа Шерингам и Ники покушавају да се боре.

Киша која пада у току читавог Никиног боравка, последњег јутра престаје. Када Ники проговори о неправди учињеној Кеико, птица се оглашава са прозора, а када заврши разговор са мајком, и сунце по први пут огреје. Њихова шетња по мочварастој земљи воћњака пре него што се Ники врати у Лондон праћена је погледом на поље са два платана, на коме се Ники сећа да је некада било коња. Мочвараста земља назнака је лимбичког простора сећања, као и у симболичком пејзажу Нагасакија. И заиста, када гђа Шерингам по први пут са Ники подели лепо сећање на Кеико, поред платана се појављују два понија, који иза њих нестају, како гђа Шерингам завршава своју причу (в. Ишигуро 2005а: 182). Ова интимна оаза између мајке и ћерке успоставља се управо преко сећања на Кеико. Међутим, сећање које гђа Шерингам дели са Ники не уклапа се у њен пређашњи наратив, у коме је девојчица на излету жичаром до брда Инасе била Марико, а не Кеико, што представља још један повод за тумачење њених сећања као провизорних и под утицајем протеклог времена и садашњих интереса.

Сећање се као виртуелно наративно манифестује у тренутку блискости између гђе Шерингам и Ники, али и он пролази. Наду коју носи разведравање јутра развејавају тмурни облаци и ветровито време при повратку из воћњака, када гђа Шерингам помиње да размишља о продаји куће, а са чиме се Ники инстинктивно не слаже. Збацивање терета породичне куће, која је за гђу Шерингам, као и за Сашикиног ујака, постала гробница, код Ники не наилази на разумевање. Јер Ники не мора боравити у кући коју је прогутала тишина, док је њена мајка приморана да живи са мртвима које та сабласна тишина, она која подстиче на интроспекцију и сећање, буди и призива. Али гђа Шерингам не инсистира на свом предлогу о продаји куће и прати погледом Ники док одлази: „Када је стигла до капије, Ники се осврнула и била је изненађена што и даље стојим на вратима. Осмехнула сам се и махнула јој” (Ишигуро 2005а: 183). Гђа

Шерингам на крају *Бледиx обриса брда* и поред терета трауме, кривице и неуспеха не престаје са улагањем напора да навирући бесмисао бар делимично осмисли кроз однос са Ники, која је њено једино потенцијално упориште за мисао о будућем. Тај напор се, међутим, одвија у суживоту са саблашћу куће, у коју напоследку ипак мора ући, куће која садашњост своди на прошлост лишену будућности, али и која једина чува Кеико од заборава.

2. Сликара пролазног света: механизми реконфигурације аутобиографског наратива и друштвени аспекти трауме

У *Сликару пролазног света* (*An Artist of the Floating World*, 1987), свом другом роману, Ишигуро главну реч даје лику који умногоме подсећа на лик Огате, чији је наратив био један од тангенталних у *Бледим обрисима брда* (в. Шејфер, Вонг 2008: 44). Главни протагониста и наратор *Сликара пролазног света* је Масуђи Оно (Masuji Ono), који је, попут Огате, у оквиру своје професионалне каријере уочи и током Другог светског рата, подржавао империјалистички пројекат Јапана, и који у послератном периоду покушава да уклопи своје некадашње идеале у новонастале околности, у којима су претпоставке тих идеала обезвређене. Наспрам превасходно приватне кривице, са којом гђа Шерингам у *Бледим обрисима брда* покушава да се путем сећања избори, Оно бива подстакнут на преиспитивање свог наративног идентитета у контексту потенцијално јавне/друштвене срамоте (уп. Луис 2000: 47). Поприште политичког живота тако бива, за разлику од *Бледих обриса брда*, експлицитније ухваћено у интеракцију са приватним животом наратора (уп. Шејфер 1998: 38). Међутим, дистинкција између јавног и приватног се уједно и разграђује, будући да се попут личног сећања и историјски наратив испоставља као конструисан и вођен захтевима симболичке парадигме која диригује његовим механизмима. Илузију оприсутњености, било сећања као аутохтоног или историје као референцијалне, распршује несклад између начина на које Оно конципира свој наративни идентитет у оквиру својих квази-дневничких записа, несклад који проистиче из попришта измењене друштвено-политичке матрице, чиме је и континуитет историјског наратива угрожен. Дерида (в. 1981: 109) нас учи да свеколика симболизација представља протетички чин, те да сећање нема право првенства у односу на писање или историју у смислу непосредног приступа прошлости, док савремене студије сећања потврђују да и историја и сећање захтевају наративизацију и да су оба процеса идеолошки условљена (в. Бурке 1989: 98)¹²⁴.

¹²⁴ Рајтова (в. 2014: 62-63) сугестија да Оно не заузима средишње место у *Сликару пролазног света*, већ да су то историјски токови, као и да Онова кривица није фокус романа, већ историјско конституисање моралног оквира за такву кривицу, иако упућује на колективни аспект личног, односно симболичко поприште за остваривање сваке (симболичке) делатности, ипак искључивањем субјективне перспективе као релевантног фактора, лишава роман управо личне визуре, која се не сме скрајнути као средство за постизање циља (указивања на надређене структуре), јер се тиме укида проматрање субјективности као Ишигурова континуирана прозна преокупација.

Као ни и у његовом првом роману, ни у *Сликару пролазног света* Ишигура не занима фактографска доследност историјском реализму, што је додатно наглашено изостављањем имена града у коме наратор Оно живи. Ишигуро истиче: „На извештај начин, користим Јапан као метафору” (Шејфер, Вонг 2008: 10), као поприште *пејзажа сећања*, при чему фокус није првенствено на друштвено-историјским околностима, већ на лику који у оквиру конкретног транзиционог поднебља, путем сећања, покушава да санира штету нанету његовом наративном идентитету (в. Шејфер, Вонг 2008: 14). „Привлаче ме историјски периоди у којима је више вредности у друштву прошло кроз изненадну промену, зато што много тога што ме занима добија на оштрини у тим ситуацијама” (Шејфер, Вонг 2008: 20), наводи Ишигуро, чиме подвлачи да одабир околности није произвољан, али да повод за одабир нису саме околности, већ то да ли пружају одговарајући контекст у техничком смислу, за проматрање аспеката субјективности, а пре свега перспективизма, идеализација, (наративних) одбрамбених механизма и сл. „[Ј]една страна особе захтева одређену искреност, а друга страна захтева неку врсту чувања од истине. И то је драма која се одвија” (Шејфер, Вонг 2008: 45), а не она која произилази из окружења лишеног субјективне тачке гледишта. Ишигуро сумира:

Интересује ме тај посебни облик траћења сопствених талената, не зато што проведете цео живот ленчарећи, ништа не радећи. Интересују ме људи који током живота из најискренијих побуда раде врло напорно и можда храбро ка нечему, сасвим верујући да доприносе нечему добром, само да би открили да се друштвено поднебље окренуло наглавачке када се нађу на крају својих живота. (Шејфер, Вонг 2008: 7)

У *Сликару пролазног света*, Други светски рат, као парадигматски рез, дели два друштвено-политичка попришта и културна погледа на свет, а Оно, као и наратор Стивенс у *Остацима дана*, испреда свој наратив у периоду непосредно после рата, у том нестабилно кризном, прелазном периоду несигурности, када је евидентније да је нормативни и вредносни систем који се сматрао постојаним, заправо конструисани поредак оприсутњен уговорним споразумом оних који га поштују (уп. Сарван 1997: 93-101). Хронотоп прага о коме говори Бахтин (в. 1989: 378), као хронотоп животног преокрета и кризе, јесте онај у оквиру кога је Ишигуро склон да смешта своје нараторе. Пролазни свет из наслова романа, поред историјске важности коју има за Она и о којој ћемо касније говорити, упућује и на пролазно својство сваког симболичког поретка.

Сваки свет који је Оно сликао у различитим периодима своје уметничке каријере, испоставља се као пролазан у ширем смислу провизорности сваке структуре означавања, била она језичка, нормативна, културолошка или политичко-идеолошка. У оквиру таквог попршта, Оно свесно или несвесно улаже напоре да произведе наративну концепцију која би му омогућила да свој живот окарактерише као достојанствен.

Епизода из романа која је индикативна за наведену провизорност, тиче се „малог Хирајаме”, човека ометеног у развоју, који је и у својим педесетим годинама на менталном нивоу детета, и који ужива у певању неколико научених строфа ратних песама и рецитовању делова јапанских патриотских говора (в. Ишигуро 2017б: 68-70). Премда су у предратном периоду људи благонаклоно реаговали на Хирајама и према њему били милостиви, имплицитно му потврдивши да је његово понашање добро и вредно, у постратном периоду Оно сазнаје да је Хирајама због свог понашања претучен и да је завршио у болници са поломљеним ребрима и потресом мозга. Иако се од ментално заостале особе не може очекивати да узима у обзир промену друштвене парадигме, друштво га свеједно кажњава због тога што није у стању да се адаптира, јер им као у огледалу одражава конструисаност њихових осмишљавајућих образаца. Чак и они који осуђују насиље, сматрају да је у новим околностима неприкладно указивати на некадашњи систем вредности који је порекнут и који је у процесу надомешћивања: „’Сада неко треба да га научи да пева нове песме’, рече онај човек отпијајући из чаше. ’Опет ће само добити батине ако се буде овуда мувао и певао старе песме’” (Ишигуро 2017б: 69). Успостављањем новог симболичког поретка, претходни се денатуризује, а актуелни се намеће као идеолошки нормативан, иако Онов наратив сведочи томе да овај расцеп није једнозначан, већ да се његово разглобљено попрште, као терен борбе и сукоба, одржава на пољу субјективности, која није попут апстрактног система способна да се неприметно прилагоди другачијем вредносном поретку.

Новоформирајуће поднебље у Јапану по америчкој окупацији, од октобра 1948. до јуна 1950. године, односно у периоду који покривају Онови записи, обухвата наметање утицаја Сједињених Америчких Држава на пољу економије, политике и културе¹²⁵, као и упоредно одрицање традиционалног јапанског поретка вредности,

¹²⁵ Мужеву Онових ћерки Сецуко и Норико, раде у фирмама са новим руководством, које функционишу према начелима Западног капиталистичког система (в. Ишигуро 2017б: 209-211), док Оно бележи да се од окупације интензивно ради на изградњи пословних зграда и комплекса, и то на локацијама попут некадашње четврти за забаву, које су одликовале јапанску традицију (в. Ишигуро 2017б: 113-114, 232-233). У разговору са породицом Саито, за чијег се сина Тара Норико напоследку уда, Оно говори о

чије се катарзично прочишћење манифестује кроз наративе о недавним самоубиствима утицајних заступника империјалистичких циљева Јапана уочи и током рата (в. Ишигуро 2017б: 63-65, 175-176)¹²⁶. Док у раним записима Оно бележи да се не слаже са оваквим преузимањем личне одговорности за историјске последице, његови се ставови делимично адаптирају у каснијем делу наратива, када се и његова перцепција сопственог наративног идентитета реконфигурише у складу са новим околностима.

Оквирна ситуација која подстиче Она на ретроспективно проматрање сегмената његовог наративног идентитета јесу други брачни преговори¹²⁷ у које његова млађа ћерка Норико (Noriko), са којом у време свог првог записа још увек живи, улази са Таром (Taro) из породице Сеито (Seito). Оно започиње свој први запис епизодом о начину стицања своје куће, поводом кога наводи: „[И]згледао је исто као да сам се упустио у преговоре за брак” (Ишигуро 2017б: 11), чиме га асоцијативно везује за брачне преговоре своје ћерке Норико. Оно испрва одбија да размотри опцију да је његова репутација била заслужна за прекид Норикиних првих брачних преговора са породицом Мијакеових (Miyake) и њиховим сином Ђиром (Jiro), због чега њихов неуспех приписује разлици у „друштвеном положају” породица, при чему деградира Мијакеове у контексту угледа, утицаја и ауторитета, које приписује својој породици (в. Ишигуро 2017б: 22-23). Међутим, наговештаји које уочава у речима и понашању своје старије ћерке Сецуко (Setsuko)¹²⁸, која са седмогодишњим сином Ићиром (Ichiro)

демократизацији јапанског друштва, при чему се као сучељена испостављају виђења Јапана као детета које учи да хода корацима Запада, али и као детета које покорно прихвата туђе принципе, без критичког осврта и свести о аспектима традиције које вреди чувати (в. Ишигуро 2017б: 136-138, 210). Онов унук Ићиро у својим играма опонаша америчке јунаке, попут каубоја Усамљеног Јахача или морнара Попаја, а незаинтересован је за јапанске јунаке, попут лорда Јошицуна или ратнике самураја (в. Ишигуро 2017б: 34-36, 172).

¹²⁶ Као у *Бледим обрисима брда*, а и у краткој причи „Породична вечера”, Ишигуро и у *Сликару пролазног света* не дозвољава тропу „самоубиства из части”, који се стереотипно везује за Јапан, да непрозирно фигурира, већ га иронично подрива кроз Онов лик, који доводи у питање валидност таквог чина када каже: „Свет као да је полудео. Чини ми се да свакодневно саопштавају да је неко извршио самоубиство у знак извињења. Реците ми, господине Мијаке, не налазите ли да је све то велики и узалудан губитак? На крају крајева, кад је земља у рату, човек чини све да би јој помогао, нема у томе ничег срамног. Какве потребе има извињавати се смрћу?” (Ишигуро 2017б: 64). И на Сецукину забринутост да њен отац помишља на самоубиство, Оно са осмехом одговара: „Буди сасвим спокојна, Сецуко. Ни за часак нисам размишљао да поступим онако као што је учинио господин Нагући” (Ишигуро 2017б: 217).

¹²⁷ Брачни преговори наслеђени су из јапанске традиције и подразумевају истраживања једне породице о другој, ради увида у репутацију и друштвени статус фамилија будућих брачних партнера.

¹²⁸ Према Оновим наводима, Сецуко га у тренуцима када остају насамо, у неколико наврата суптилно, показујући поштовање према патријархалном ауторитету, али ипак циљано, подстиче на поновно разматрање околности првих Норикиних брачних преговора и на предузимање корака поводом актуелних. Испрва га навраћа на недовољно разјашњене разлоге одустајања Мијакеових од преговора (в. Ишигуро 2017б: 21-22); потом му наговештава да „би вероватно било мудро кад би отац предузео извесне мере предострожности. Да предупреди неспоразуме [о прошлости]” (Ишигуро 2017б: 57); и напослетку, пошто Оно пренесе својим ћеркама да је срео др Саита и да су разговарали о Оновом

посећује оца и сестру крајем 1948. године, као и неусаглашености на које наилази приликом сећања на околности преговора са Мијакеовима (в. Ишигуро 2017б: 59-65), подстичу Она на бар провизорно (премда не и експлицитно потврђено) разматрање другачијих визура, због кога ће се отиснути не само на преиспитивање своје прошлости путем сећања, већ и на обилазак бивших познаника и пријатеља, како би осигурао да детективи породице Саито не наиђу на проблематичне аспекте који би омели брачне преговоре (в. Ишигуро 2017б: 97-98).

2.1. Жанр дневника у служби аутобиографије као разоб-личења

Порив који покреће Онов наратив јесте развејавање наговештаја о узалудности и погрешној усмерености његових професионалних аспирација и каријере, односно потврда или што мања реконфигурација његовог наративног идентитета, како би очувао перцепцију себе као утицајног и угледног сликара. Актуелни захтев постављен пред Она у околностима Норикиних и Тарових брачних преговора јесте преиспитивање његове концепције сопственог наративног идентитета како би се најбезболније посредовало између његовог одржања и реконфигурације коју захтева нови контекст. Оно стога у периоду од октобра 1948. до јуна 1950. године, у четири записа налик на дневничко-мемоарске¹²⁹, преиспитује/преисписује своју прошлост – процес који је у аутобиографском тексту маркиран увек одложеним задовољењем жеље за оприсутњењем – и то путем асоцијативних аналепси, које су индикативне за начине на које Оно организује сопствени наративни идентитет, управо због врста асоцијација, које понекад и експлицитно оправдава као дигресивна вијугања свог наратива (в. Ишигуро 2017б: 33, 56, 172).

Континуитет, референцијалност и непосредно исповедни карактер дневничког жанра подривен је у *Сликару пролазног света*, јер је и аутобиографија, као у дневник интегрисани жанр, расточена дисконтинуитетом, недоследностима, белинама, конструисаношћу, стратешком манипулацијом. Оно користи жанр мемоара, не (само)

бившем ученику Куроди као о заједничком познанику, Сецуко предлаже оцу да „поразговара с извесним познаницима из прошлости” јер „[н]а крају крајева, не желимо да искрсну никакви непотребни неспоразуми” (Ишигуро 2017б: 98).

¹²⁹ Поред приповести у првом лицу, која упућује на исповедни карактер мемоара и тога што су четири дела романа датирана попут белешки у дневнику, Оно и формулацијама попут „[н]амеравао сам да овде забележим” (Ишигуро 2017б: 56), открива да свесно обликује свој наратив у виду записа, односно читалац сазнаје да начин организације романа није само Ишигурова манипулација текста, већ да га и наратор на тај начин конципира.

како би се унижен исповедио, већ како би се нарративним стратегијама оправдао, умирио своју савест и поново се осетио интегрисаним у друштвени поредак (уп. Бидем 2010: 34). Зато тон његовог наратива осцилира између исповедно понизног и арогантно поносног, при чему те две врсте исказа нису искључиве нити супротстављене, јер као што Фостер наводи, субјект је „истовремено евакуисан и уздигнут” (1996: 168) када говоримо о дискурсу трауме, који се одвија на пољу лимбичке провизорности, а то је случај и са Оновим нарративом. Тако жанровски субверзивну иронију у *Сликару пролазног света* налазимо не само у раскораку између наратива које Оно о себи испреда у четири датираних записа (октобар 1948. године, април 1949. године, новембар 1949. године и јун 1950. године), већ и у раскораку између налога исповедног жанра дневника и „лажног” самопредстављања, јер се оно не усклађује са стабилним, „објективним” идентитетом, већ са актуелном верзијом нарративног идентитета, која се палимпсестно реконфигурише у зависности од датог контекста.

Оно се континуирано управља према захтевима свог его-нарцизма и конкретним нарративним стратегијама представља себе у позитивном светлу, путем инстанце туђе валидације и уз наводно скромну незаинтересованост за друштвени положај који имплицира да ужива. Када на самом почетку романа описује поглед на своју кућу, Оно наводи да чак „и да није заузимала тако истакнут положај на брду, моја кућа би се ипак издвајала од осталих у окружењу, тако да бисте се, пењући се стазом, питали који ли је то богаташ чије је оно [*sic*] власништво” (Ишигуро 2017б: 9), да би одмах потом истакао да он никада није био богат човек, што опет користи као увод у причу како је дошао у поседство таквог имања. Наиме, имање је око петнаест година раније припало наследницима покојног Акире Сугимуре, који је према Ону „неоспорно спадао међу најпоштованије и најутицајније људе у граду” (Ишигуро 2017б: 9). Његове две ћерке одлучују да „на основу доброг карактера и успеха” (Ишигуро 2017б: 11) подносилаца молби, одаберу будућег власника, коме би за приступачну своту новца продале имање, при чему Оно односи победу у тој игри коју сматра „надметањем у угледу” (Ишигуро 2017б: 11). Започевши своје дневничке записе овим нарративом, Оно се иницијално и оквирно позиционира као протагонист који завређује поштовање због свог професионалног доприноса, али који је и частан и морално исправан, будући да инстанца ауторитета означена именом Акире Сугимуре, наспрам других угледних кандидата њега издваја као најбољег. Већ ова уводна епизода садржи за каснији нарратив често позивање на велики углед који је Оно наводно уживао међу својим ученицима и који фигурира као потпора и потврда наратива који Оно о себи испреда

путем сећања: „Један од мојих ученика први ми је скренуо пажњу да се продаје кућа Акире Сугимуре годину дана после његове смрти. Изгледало је немогуће да ћу ја купити ту кућу, и тај предлог сам приписао претераном поштовању мојих ученика које су одувек гајили према мени” (Ишигуро 2017б: 10).

У оквиру неколико сцена, Оно имплицитно велича свој углед, част и репутацију путем представљања односа који је имао са својим ученицима, док потенцирањем скромности и отклоном од директних само-описа успоставља исповедни оквир који постулира искреност. „И заиста, ни у једном тренутку свог живота нисам био сасвим свестан свог друштвеног положаја, па ни сада, јер ме често изнова изненади неки догађај или нешто што би неко рекао, подсећајући ме на доста висок углед који ми се приписује” (Ишигуро 2017б: 23), наводи Оно. У првом запису, из октобра 1948. године, Оно користи лик Шинтара (Shintaro), свог некадашњег ученика са којим се једино још увек виђа у крчми гђе Каваками (Kawakami), у некадашњој четврти за забаву (*pleasure district*), како би указао на свој некадашњи статус *сенсеи* учитеља, односно како би асоцијативним увођењем епизода из прошлости потврдио свој ранији углед (в. Ишигуро 2017б: 23-27). Међутим, иако у првом запису за Шинтара каже да и ако би „понекад испољио простодушност у понеким стварима, не треба га због тога потцењивати, јер сада није лако срести човека кога нису дотакли цинизам и горчина нашег доба” (Ишигуро 2017б: 25-26), Оно испољава благонаклоност само док му Шинтаро пружа прилику да потврђује своје носталгичне идеализације прошлости¹³⁰. Те идеализације достижу врхунац када се Оно препусти фантазијама гђе Каваками и Шинтара о ревитализацији четврти за забаву, апелујући на његову наводно још увек валидну репутацију:

У последње време сваког часа смо водили такве разговоре. А ко би да каже како се стари крај неће обновити? Такви слични мени и госпођи Каваками можда су склони да се око тога нашале, али у основи нашег шегачења провлачи се нит озбиљног оптимизма. „Владар мора да окупи људе.” А вероватно и треба. Можда ћу кад се једном засвагда среди будућност моје Норико, озбиљно да се позабавим плановима госпође Каваками. (Ишигуро 2017б: 88-89)

¹³⁰ Када наводи: „[В]ероватно управо то Шинтарово својство, то осећање да је некако остао поштеђен, учинило је да све више и више уживам у његовом друштву током последњих година” (Ишигуро 2017б: 27), Оно и експлицитно идентификује Шинтара као спомен прошлости, као произвођача хронотопа сећања и носталгије.

Онова идентификација са фигуром владара доминантна је у његовом првом запису, који он конципира још увек претпостављајући да његово достојанство почива на угледу стеченом због онога што дефинише као „способност да сам мисл[и] и просуђуј[е] чак и онда када би то значило супротстављање надмоћном утицају оних око [њега]” (Ишигуро 2017б: 80). А тај углед Оно се пажљиво стара да потенцира само у околностима које може да контролише, као што су боравци у крчми гђе Каваками или сећања која асоцијативно везује за оне аспекте наративног идентитета које сматра кључним, попут своје улоге у оснивању крчме „Миги-Хидари”, у којој се годинама налазио са својим ученицима, чије речи хвале и дивљења наводи као вид самопотврде (в. Ишигуро 2017б: 28-30, 72-74), или епизода којима афирмише свој развојни пут, као што су побуна против оца (в. Ишигуро 2017б: 48-56) и напуштање комерцијалног „атељеа” мајстора Такеде (Takeda) зарад аутентичног уметничког напретка (в. Ишигуро 2017б: 75-84). Са друге стране, први запис прошаран је епизодама које су неуклопљиве у наратив са којим се Оно поистовећује и које указују на проблематичне аспекте, који захтевају реконфигурацију његовог наративног идентитета у наредним записима. Поред епизода које доводе у питање разлог одустајања Мијакеових од иницијалних брачних преговора, то су и Оново одбијање да унуку покаже своје „за сада склоњене” (Ишигуро 2017б: 38) слике; неусклађеност виђења представника млађих нараштаја, попут младог Мијакеа и Сецукиног мужа Суићија (Suichi), и Оновог виђења заслуга старијих генерација, које су војно или политички учествовале у Другом светском рату (в. Ишигуро 2017б: 63-70); помен јединог послератног сусрета са својим наводно најбољим учеником када је Оно угледао „с чудноватим запрепашћењем Куроду, чије лице без израза беше окренуто у мом правцу” (Ишигуро 2017б: 89); као и коментар Оновог бившег сарадника Мацуде да Она забрињава да ће га детективима породице Саито „можда хвалити за оно што је најбоље да се заборави” (Ишигуро 2017б: 108).

Други запис датиран је априла 1949. године, неколико месеци после Норикиног и Таровог *miai*-ја (организованог састанка за њихово упознавање, у присуству чланова породице). Као што су брачни преговори подстакли постепено увођење могућности друге визуре за Онову концептуализацију свог наративног идентитета крајем 1948. године, тако у другом запису представљају попреште заокрета у томе како Оно дефинише достојанство. Међутим, он тактички не почиње запис сценом *miai*-ја, како не би пружио утисак да су се његови ставови прилагодили због начина на који се *miai* одвио, односно како би успоставио платформу за опис *miai*-ја као догађаја који није у

нескладу са његовим карактером и доследношћу. Дисконтинуитет је очевидан између приказа Шинтара у првом запису и на почетку другог, када је већ успостављен раздор између Она и његовог бившег ученика, са којим недуго после *miai*-ја има неугодан разговор. Како би обезбедио себи посао професора у једној од нових гимназија, Шинтаро моли Она да одбору написмено потврди да је Шинтаро у време припреме политичких плаката за кинеску кризу, на којима су заједно радили, изразио негодовање поводом њихове израде. Међутим, Оно одбија да на тај начин подржи Шинтара и говори му: „У то време ти си стекао многа признања за кампању с плакатом. Многа признања и много похвала. Сада свет може имати друкчије мишљење о твом раду, али нема потребе лагати о себи” (Ишигуро 2017б: 118). На крају записа, Оно бележи и да би Шинтаро „данас био срећнији човек да је имао храбрости и поштења да прихвати своје поступке у прошлости” као и да нагађа да је „наставио са својим ситним лицемерствима на путу ка циљу. Дабоме, сада сам дошао до уверења да је одувек постојала лукава и подмукла страна Шинтарове нарави, коју стварно нисам приметио у прошлости” (Ишигуро 2017б: 143). Међутим, овај став произилази из Онове нове концепције достојанства коју формулише стекавши одрживо тле за нову конфигурацију свог идентитета на *miai*-ју: „[М]орам признати да тешко схватам како човек који цени своје самопоштовање може желети да задуго избегава одговорност за своје поступке у прошлости; вероватно то никад није било лако, али се свакако стичу задовољство и достојанство уколико се човек нагоди с грешкама које је начинио у току живота” (Ишигуро 2017б: 142).

Пре него што изложи епизоду *miai*-ја, Оно описује покушај посете свом некада најистакнутијем ученику Куроди (Kuroda), кога му и Сецуко и некадашњи политички сарадник и ментор Ћишу Мацуда (Chishu Matsuda) предлажу да посети, јер је Онова пријава Куроде Одбору за непатриотске радње, довела до Куродиног дугог боравка у затвору, премда читалац то сазнаје тек крајем трећег записа. Непријатан сусрет са Куродиним штићеником Енџијем (Enchi), као и Куродино штуро писмо у коме одбија да се види са Оном, чине позадину Оновог испада на *miai*-ју, када се по помену Куродиног имена, Оно припит обраћа присутнима:

„Има појединаца који ће рећи да људи као што сам ја носе одговорност за стравичне ствари које су се догодиле с овом нашом нацијом. Што се мене тиче, отворено признајем да сам направио многе грешке. Прихватам да је много ствари које сам учинио у крајњој линији штетно било по нашу нацију, да је и мој удео у утицају који је

довео до неизмерне патње нашег народа. Ја то признајем. Видите, докторе Саито, то сасвим спремно признајем.”

Доктор Саито се нагну напред с изразом збуњености на лицу.

„Опростите, господине Оно”, проговори он. „Говорите да сте несрећни због дела које [sic] сте направили? Због својих слика?”

„Мојих слика. Онога чему сам подучавао. Као што видите, докторе Саито, заиста то спремно признајем. Све што могу рећи јесте да сам у то време поступао часно и поштено. Веровао сам сасвим искрено да остварујем добро за своје земљаке. Али, као што видите, сада се не бојим да признам да сам погрешно.” (Ишигуро 2017б: 141)

Иако се овај Онов чин може тумачити као сопствено унижење и одрицање од раније постулираног угледа како би се путем исповести остварили услови за покајање, он задржава упориште у его-нарцизму који од њега захтева да изнађе стабилну концепцију наративног идентитета, због чега и наставља да апострофира достојанство, које сада произилази из наводног суочавања са погрешно усмереним настојањима. Оно манипулише исповедним жанром на овај начин, при чему граница између приватног и јавног постаје нејасна (в. Гилмор 2001: 14), јер се исповест не одвија само у простору слободе од личне осуде путем покајања, већ се користи као средство за сценирање тог покајања и ослобађање од јавне критике.

На основу заокрета који по питању визуре прошлости настаје за Она у другом запису, он у трећем, датираним новембра 1949. године, ретроактивно усклађује тај увид са својим развојним путем, односно са дијахронијским континуитетом свог наративног идентитета. Али поред тог подухвата, Оно позивањем на своје формативне периоде и значај који је у одређеним ситуацијама имао, покушава у трећем запису да докаже да је коментар његове ћерке Сецуко о томе да он никада није имао значајан положај у друштву, за који се извињавао на *miai*-ју, заправо неоснован. Као и у претходном запису, и у трећем се кључна сцена, односно разговор са Сецуко, смешта на крај записа, док га Оно започиње сећањем на сусрет са др Сеитом по усељавању у Сугимуруну кућу, како би потврдио да је др Сеито одувек био упознат са његовом каријером (в. Ишигуро 2017б: 149-150), чиме се жели направити контраст у односу на оно што ће на крају записа Оно навести да Сецуко тврди (в. Ишигуро 2017б: 218-219). У трећем запису, терен сећања постаје врло несигуран, те читалац није у стању да изведе недвосмислен закључак о томе да ли Сецуко покушава да оца одврати од осећаја кривице тиме што умањује његов значај или му заиста износи своје мишљење

када каже: „Отац је насликао неке сјајне слике и свакако био веома утицајан међу осталим таквим сликарима. Али очево дело једва се може повезати с овим значајнијим стварима о којима говоримо. Отац је једноставно био сликар. Он мора престати да мисли о томе да је учинио неку велику неправду” (Ишигуро 2017б: 218).

Нестабилни терен сећања назначен је и тако што се Сугимурина професионална заоставштина у трећем запису испоставља контроверзном, будући да Оно бележи да је Сугимурин пројекат изградње „културних центара” у парку Кавабе почетком двадесетих година финансијски пропао и нанео непоправљиву штету његовом угледу (в. Ишигуро 2017б: 151-153). Међутим, Оно не надовезује једноставно ове податке на претходно изложене, већ реконфигурише свој целокупни став према Сугимури у складу са сопственим актуелним наративним идентитетом, при чему претходни више не региструје. Када пише: „Вероватно сам већ рекао да моји планови са Сугимурином породицом – око куповине последње његове куће – не беху такви да би у мени побудили неко нарочито добро расположење према успомени на тог човека” (Ишигуро 2017б: 152), Оно због измењене перспективе о сопственој репутацији реконфигурише и целокупну парадигму односа са Сугимуром, или бар истиче друге аспекте тог односа како би се уклопио у наратив у коме је Оно увек сâм свој главни протагонист. Са друге стране, а опет у складу са новим увидима, Оно истиче да осећа и дивљење према Сугимури јер „човек који тежи да се издигне изнад осредњости, да буде нешто више од обичног, свакако заслужује дивљење чак и ако коначно не успе и изгуби иметак због својих амбиција” (Ишигуро 2017б: 152-153). Оно тиме потврђује и перцепцију својих покушаја да постигне нешто „што други нису имали снаге или воље да покушају” (Ишигуро 2017б: 153), а уједно се и ограђује од бескомпромисног величања ликова попут Сугимуре, па тако и себе, у новом друштвено-културном поретку.

Премда у првом запису, уз помоћ Шинтара и гђе Каваками, Оно има потребу да одржава носталгичну визију прошлости, односно меланхоличну носталгију за прошлошћу када је илузија изједначености имагинарних идеала и друштвено-симболичког поретка била одржива, реконфигурисани идентитет му на крају другог записа пружа залеђе да се носталгије одрекне, пројектујући је на гђу Каваками:

Слично многим стварима, можда је сада срећа што тај мали свет ишчезава и што се никада неће вратити. Осетих искушење да и то кажем госпођи Каваками те вечери, али закључих да би тако нешто било нетактично. Јер очито беше да јој је стари кварт

прирастао за срце – у њега је уложила велики део живота – те се свакако може разумети њен отпор да прихвати да је заувек нестало. (Ишигуро 2017б: 145)

Оно заборавља на то или потискује да је и сâм делио сличне носталгичне афинитете у претходном запису, а то му дозвољава ново идентитетско упориште, које достојанство више не заснива на доброј репутацији и угледу, већ на спремности да се преузме одговорност за последице великих животних одлука. Носталгија функционише као оквир одржања ранијих идеализација, онда када их актуелни симболички поредак више не подржава, односно као безбедни простор за пролонгирање самоперцепције која је неуклопљива у нови друштвено-идеолошки поредак. Зато Она од носталгичне изолације спасава новоформирана идентитетска концепција, која му омогућава да се реконфигурисан интегрише у нови поредак. Међутим, у трећем запису се указује и перспектива из које Онова постигнућа никада нису била од великог значаја, док у четвртом, датираним јуна 1950. године, Оно у сећању на недавни разговор са Мацудом долази до закључка да су обојица пре и током рата имали сужену перспективу и да му је сада тешко замислити „да се свет простира даље од овог града” (Ишигуро 2017б: 226). Недостатак свеобухватне перспективе упућује на то да симболички поредак неизоставно надилази појединца који му припада. Међутим, Ишигурови протагонистинаратори су по правилу ликови који се поистовећују са својим имагинарним идеалима у тој мери да исто чине и са симболичким парадигмама на које те идеале пресликавају, као што Оно чини са сликарством у *Сликар пролазног света*. Њих таква искључивост спречава да сагледају бар делимично ширу слику, да разиграју своје очврсле обрасце и дозволе измештање доминантних наратива и парадигми. Субјективност се испоставља као свезана са интерпретацијом и *наративном истином*, а не са досезањем „објективне” референцијалности. Зато Оно на самом крају романа изналази начин да, и уз прихватање сазнања да није имао одговарајући увид у ширу слику, наративно образложи да је његов животни пут, упркос свему, био вредан, јер таквим маркира излагање појединца „опасности у тежњи да се уздигне изнад осредњости” (Ишигуро 2017б: 231), па ма какав исход то излагање имало.

Како Вонг наводи, „Ишигуро је произвео лик који је оличење ’фикционализације’, и који се доима и као дубоко свестан свог стања, али и у незнању поводом њега” (2005: 39). Онова непоузданост постепено постаје све проминентнија, али иронични раскораци између појединачних дневничких записа не упућују једнозначно на Онову неспособност да нам предочи доследну и стабилну слику света

своје прошлости, већ се у недостатку постојане субјективности или њеног упоришта у постојаном симболичком поретку, протагонист аутобиографије, коју Оно покушава да испише, испоставља као троп. Прозопопејом оживљен лик у наративу истовремено је и разоб-личење наводно постојане личности (в. де Ман 1979б: 926-930), упркос томе што се Оно труди да ослика свет своје прошлости са ауторитетом аутора који своју слику контролише, у чему му умногоме помаже неми адресант који је, на основу бројних Онових успутних коментара (в. Ишигуро 2017б: 9, 61, 71-72, 74-76, 101, 120, 150-151, 177, 191-192), члан његове заједнице и тако чинилац који имплицитно потврђује Онову перспективу. Разоб-личење је нераздвојно од исписивања лика, те ниједан процес не може бити апсолутно самосталан, али ни примаран.

Зато када Вонг поставља питање: „Да ли Оно намерно прикрива значај прошлих догађаја или улаже велики труд да их се сети у целини?“ (2005: 40), она успоставља вештачку дихотомију, јер тиме имплицира да је одабир неопходан (и изводљив), док је на примеру Онове приповести поента у његовој растрзаности између покушаја да остане доследан својој дотадашњој концепцији наративног идентитета и жеље да буде искрен и непристрасан приликом сведочења о својој прошлости. Дистинкција између референцијалности у виду унутар-дискурзивно усклађене текстуализације и фикционализације коју субјективна перспектива производи, проблематична је утолико што је немогуће повући јасну линију између историје и фикције. И премда је питање те разграничености прикривено када се лична имагинарна идеализација уклапа у дељену симболичку парадигму, онда када кризно нестабилна ситуација укаже на раскорак између Имагинарног и Симболичког, и историјски и фикционални наративи се испостављају као конструисани, јер се наративни идентитет више не доживљава као оприсутњен. Окидач или узрок такве ситуације се одређује ретроактивно као трауматичан. А тако што указује на дисконтинуитете, противречности и текстуалне белине у наративном идентитету (в. Хачион 1996: 171), трауматизам оспорава једнозначност, непристрасност и неутралност сећања као референцијалне исповести (в. Хачион 1996: 162), па тако и постојаност приповедача као аутономног субјекта, који остаје сироче лишено инстанце ауторитета (в. Дерида 1981: 75-77), због чега Оно константно и трага за том инстанцом у патерналистичким фигурама.

(Не)поузданост Онове приповести, међутим, поприма секундарну важност када се првенствено не проматра његова фактуелна тачност у историјско-аутобиографском смислу, већ када се Онове наративне стратегије тумаче као релевантније од реконструкције хронологије његове прошлости, односно када је приказ динамике

субјективности битнији од њеног свођења на чињеничне податке. Онова приповест се може тумачити првенствено као исповест, као свети, алетички простор, а тек потом као врста дискурзивне творевине са друштвеним импликацијама. Односно, његово приповедање је, као сценирање наративне истине, у строго уговорно аутобиографском смислу, врста само-фикционализације¹³¹. За читаоца, Онова мемоарска исповест и њене дигресије јесу, како наводи Евион, „сцениране пре као спонтане него као стратешке и, у одређеном степену, оне захтевају читаочево саосећање и самилост” (2004: 29), премда је и спонтаност стратешка, у строго структурном смислу, али не бисмо са сигурношћу могли тврдити да је ње Оно и експлицитно свестан. Наративна истина, као истина-за-себе, не може се верификовати емпиријски или рационално, већ захтева херменеутички приступ (в. Брунер 1991: 18-20), па се тако и Онова (не)поузданост испоставља ненадоместивом, јер свака херменеутичка интерпретација подразумева анализу структуре, односно процеса фабулирања, те одређивање наративних стратегија, а не утврђивање референцијалне тачности. Рикер уосталом подвлачи да имагинативне варијације наративног идентитета упућују на то да је увек могуће фабулирати заплете о сопственом животу на другачије начине (в. 1988: 248), што Оно у сваком од своја четири дневничка записа управо и чини.

2.2. Развојни пут сликара као парадигма наративног идентитета и етичких релација

Де Ман нас учи да је свака идентитетска концепција, као неизоставно наративна конфигурација, врста „ироничне алегорије” (1979а: 116). Тиме указује на то да језички тропи којима се обликује наративни идентитет немају упориште у референцијалности, већ да фигурирају као складни, повезани и континуирани само у оквиру актуелног симболичког попришта, али и да су увек у опасности да буду суочени са сопственом провизорношћу и арбитрарношћу путем ироније. Оно конципира свој наративни идентитет у дијахронијском смислу као развојни пут сликара, у оквиру кога се у реитерацији парадигматске релације отац-син, односно учитељ-ученик, првобитно идентификује са ауторитарним фигурама, да би се потом од њих дистанцирао, због уоченог алтеритета који му пружа простор слободе, али чија неподношљивост га поново гура ка наредном ауторитету. Међутим, наративна сруктура тог пута се

¹³¹ Евион наводи да „кључни означитељи као што су 'искреност' и 'самообмана' нису под обавезно некомпатибилни” (2004: 28).

реконфигурише у току ретроактивног преиспитивања, подстакнутог трагом трауматичног симптома, који је везан за Онову улогу у Куроудином окршају са јапанском влашћу и његовом боравку у затвору у ратном периоду, јер Оно уочава да алтеритет који је приписивао другоме у етичким релацијама јесте алтеритет који прожима и условљава и његово сопство.

Будући да Онов наративни идентитет почива на убеђењу у личну величину и достојанство на пољу професионалног успеха и жртве, на шта упућују бројни примери његовог истицања сопственог угледа, постигнућа и утицаја, о којима смо говорили у претходном поглављу, само се путем примене конкретних наративних стратегија одржање таквог идентитета може и спроводити. Те наративне стратегије уједно су део и процеса сећања, који је такође усмерен ка одржању кохерентности и континуитета дотадашњег наративног идентитета, при чему су у Оновом случају најпроминентније стратегије удвајање, пројекција, изостављање и селективност (уп. Шејфер 1998: 43-45). Иако наведене стратегије можемо лоцирати у домену психоанализе, то чинимо само у контексту психоаналитичког пројекта који се бави проучавањем симбола којима се субјективност служи, односно који је упоредан књижевној критици и наративној интерпретацији. Зато су ове стратегије упоредне језичким стилским фигурама, јер ако говоримо о идентитету као о наративној концепцији, онда су и психички механизми субјекта упоредни наративним стратегијама. Лакан наводи метафору и метонимију као креативне стилске фигуре којима се симболички заогрће јаз или пукотина која чини субјекта прецртаним (в. 1983: 180). Оно се служи синхронијским сажимањем и свођењем сопства на (метафоричке) идеале, као и метонимијским измештањем, односно пројекцијом и удвајањем, одређених неуклопљивих аспеката у сопствени наративни идентитет. Али Оно се идентификацијом са наративима, које овим стратегијама производи, уједно и штити од ефекта ироније, која је у стању да подрије и обесмисли његове идентификације, као вид фантазије којом се прекрива хаотичност немисливог. Међутим, иронија се ипак остварује у дисконтинуитетима, односно раскорацима између Онових идеализација и света фикције, и тако разоткрива интертекстуалност – у смислу односа текстова које Оно о себи исписује – као ону која остварује ефекат присуства, а не присуство-по-себи.

Премда већ у првом запису сазнајемо да је Оно пензионисани сликар, тек у трећем нам се открива да је и бивши члан Одбора за културу Одсека унутрашњих послова, као и некадашњи званични саветник Одбора за непатриотске радње (в. Ишигуро 2017б: 206). Он у оквиру симболичке парадигме сликарства налази попрште

за развојне стадијуме свог наративног идентитета, који, бар у иницијалној концепцији, доживљава свој врхунац на пољу друштвено-политичке ангажованости, које као синтетичко поље представља наводно разрешење прогресивних сукоба претходних развојних фаза. Међу њима уочавамо четири проминентне, које бисмо могли означити као егзистенцијалистичку, материјалистичку, идеалистичку и друштвено-политичку фазу.

У првом запису, Оно у виду дигресија, путем аналепсе сећања, представља прва два развојна стадијума. Епизоду сукоба са оцем (в. Ишигуро 2017б: 48-56) надовезује аналептички на сусрет са Сецуко у соби за примање, која је и у његовом породичном дому била место суочавања са очинском фигуром и његовим покушајима да Масуђија у раној адолесценцији уведе у породични посао у области финансија. Сукоб настаје у Масуђијевој петнаестој години, када отац у соби за примање, уместо пословне кутије, пред себе поставља земљани мангал и од Масуђија тражи да му донесе све своје слике. Испрва насамом, а потом и пред мајком, отац Масуђија кори због његове жеље да се професионално бави сликањем и потенцира коментар свештеника луталице, који им је по Масуђијевом рођењу рекао да је дете рођено са „цртом слабости из које ће настати склоност према лењости и превари” (Ишигуро 2017б: 52). Отац упозорава Масуђија да уметници живе у бедним условима и у свету пуном искушења, који за слабу особу попут његовог сина неће изаћи на добро. Иако кротак и покоран пред оцем, када ван собе сретне мајку касније те вечери, Масуђи јој говори да му се гади очева професија и да је отац успео једино у томе да распали његову амбицију (в. Ишигуро 2017б: 55-56). Масуђи одбацује патерналистички ауторитет, обезвредивши му валидност, и окреће се од есенцијалистичког поретка у коме би живот наставио очевим стопама, ка егзистенцијалистичком у коме жели остварити сопствене страсти, невезане за своје порекло.

Други стадијум тиче се Оновог рада у „атељеу” мајстора Такеде (в. Ишигуро 2017б: 75-83), када станује у малој таванској соби, у коју се усељава 1913. године, и где даноноћно слика, како би постигао темпо којим су се комерцијално исплативе слике, које приказују „гејше, трешњево дрвеће, шаране у води, храмове” (Ишигуро 2017б: 79), производиле у том „атељеу” за Западно тржиште. Код Такеде, Оно упознаје и Јасунарија Накахару (Yasunari Nakahara), који у том периоду добија надимак Корњача, будући да слика врло споро и да му колеге приписују особине слабића и бескичмењака. Иако га и сâм означава као таквог, Оно се сећа како брани Корњачу од напада колега, подвлачећи да спорији темпо може указивати на уметнички интегритет (в. Ишигуро

20176: 79). Међутим, чудно је да, с обзиром на то да нема речи хвале за Корњачину технику и брзину, одлучује да га поведе са собом у вилу Сеиђија Моријаме (Seiji Moriyama), односно Мори-сана, свог будућег сенсеи учитеља. Та неусаглашеност, као и то што управо Корњача наводно има атрибуте за које је Она отац оптуживао, пружају основу за тумачење Корњачиног лика као платна за Онова пресликавања и пројекције оних аспеката које није у стању да припише себи. У прилог те тезе улазе и Онова потоња препознавања Корњачине личности у Шинтару, међу својим ученицима, као и у једном од Тарових колега са посла, тако да свако попреште радног колектива поседује бар једног појединца на кога ће се пројектовати алтеритет, у односу на који се остали одређују¹³². Оно чак и метанаративно указује на ову представљачку стратегију када говори о Корњачином аутопортрету који поседује, док и нелогичност тога што је Корњачин аутопортрет у његовом власништву говори у прилог таквом тумачењу:

Озбиљност и бојажљивост исписани на лицу заиста верно говоре о човеку кога ја памтим, и у том смислу Корњача је био нарочито поштен; посматрајући портрет вероватно бисте га сврстали у оне људе које можете мирне душе да одгурнете лактовима да бисте сели на празно седиште у трамвају. Па ипак, рекло би се да свако од нас има себи својствену таштину. Ако је Корњачи скромност забрањивала да прикрије своју бојажљиву природу, она га није спречавала да себи припише неки надмени интелектуални став – који ми, што се мене тиче, није остао у сећању. Али, будимо правични, не могу се сетити ниједног колеге који би могао насликати аутопортрет с апсолутном искреношћу; ма колико се брижљиво испунила површинским детаљима одраза у огледалу, приказана личност ретко када се приближава истини коју други виде. (Ишигуро 20176: 77)

Де Ман нам говори да је сваки аутобиографски дискурс вођен „техничким захтевима само-портретисања” (19796: 920), а чини се да је и Оно свестан тога да је сваки вид симболичке представе завистан од субјективне перспективе и стратегија конкретне представљачке уметности. Међутим, он сећање на Корњачу ипак и нетранспарентно користи, како би од себе одаљио непожељне особине, те и истиче да се његове сопствене слике „нису могле оспорити ни по квалитету ни по квантитету” (Ишигуро

¹³² Када наводи да су у Мори-сановој вили колеге имале обичај да се деле на „машиновође” и „назадњаке”, Оно указује и на то да „истини за вољу, малтене сви смо могли бити окривљени за ’назадњаштво’” (Ишигуро 20176: 182), тако потврђујући да су својства која су приписивана Корњачи чинила саставни део свачијег рада, али да је ипак у колективу била приметна жеља за успостављањем релација надмоћи и потчињености.

20176: 79), што пружа као образложење за ефекат валидности својих речи када стаје у Корњачину одбрану пред колегама. Корњача остаје уз Она током Оновог седмогодишњег боравка у Мори-сановој оронолој вили, али ипак не креће за њим када се Оно одлучи на пропагандно усмерење у складу са империјалистичким пројектом Јапана, сматрајући Она за издајника (в. Ишигуро 20176: 187). У метафоричком смислу, Оно тада оставља за собом наводно слабу, декадентну црту, коју му је приписивао отац, и отискује се у простор који би требало да помири уметничку вредност и друштвену корисност.

Када заједно са Корњачом прелази из Такединог „атељеа” у Мори-санову вилу, Оно одбацује материјалистичку концепцију која привилегује квантитет, зарад идеалистичке парадигме која слави уметност ради уметности и вредност пролазног света (*floating world*)¹³³. Пролазни свет уједно реферира и на четврт за забаву, и то конкретно на ону која опстаје у Оновом сећању, али и на виртуелни, имагинарни, алегоријски свет који је структурно попреште целокупног Оновог меморијског пејзажа. Пролазни свет је онај чију је провизорност и конструисаност лако уочити када је супротстављен доминантном симболичком поретку, али за Она се испоставља да је и онај који је сматрао за постојан такође пролазни свет, свет чија је симболичка парадигма измењива. Када се присећа разговора са Мори-саном, у периоду када се двоумио између останка и напуштања виле, а поводом честих посета „декадентних” људи попут путујућег забављача Гисабуро (Gisaburo), Мори-сан објашњава Ону:

...понекад бисмо пили заједно и забављали се са женама из квартова за забаву, и Гисабуро би се осећао срећан. Те жене су му говориле све оно што је желео да чује, па је, макар те ноћи, био у стању да им поверује. Кад осване јутро, наравно, он беше веома разборит човек да би наставио да верује у такве ствари. Међутим, Гисабуро није нимало мање ценио те ноћи због тога. Све најбоље, имао је обичај да каже, спаја се преко ноћи и ишчезава с јутром. То што људи називају пролазним светом, Оно, беше свет који је Гисабуро знао да цени. (Ишигуро 20176: 170)

Мори-сан назива пролазни свет треперивим светом најсуптилније лепоте, који и покушава да представи на својим сликама. Његова техника „модерног Утамура”

¹³³ Преводаилац *Сликара пролазног света*, Гордана Тодоровић, наводи да је *floating world* „дословни превод на енглески јапанског идиоматског израза *ukijo*, чије се значење односи на четврти за забаву у неком граду. Данас, на пример, примењен на модерни Токио, тај израз би имао носталгичне конотације и звучео би архаично” (Ишигуро 20176: 247).

одбацује „традиционално тамне линије за оцртавање облика, радије се опредељујући за западњачку употребу наноса боје како би светлошћу и сенком произвео тродимензионални утисак” (Ишигуро 2017б: 160). Пригушене боје омогућавају Мори-сану да произведе меланхолични тон и ефекат светлости фењера, који су индикативни за пролазни свет. Оно, међутим, иако себе представља као Мори-сановог најталентованијег ученика пред крај свог боравка у вили, има потребу да пролазност фиксира, да његова срећа и задовољство не ишчезавају са јутром, већ да их оприсутни као стабилне. Са једне стране, Оно се идентификује са Мори-саном, не успевајући да приликом сећања разазна да ли је одређене фразе заиста Мори-сан изговарао, а не он сâм касније својим ученицима, али се са друге и ограђује од његовог утицаја, приписујући му декаденцију, на коју ће му Мацуда снисходљиво указивати. „Савест ми налаже, сенсеи, да не смем заувек остати сликар пролазног света” (Ишигуро 2017б: 204), говори Оно Мори-сану у сцени која врло подсећа на сцену конфликта са оцем, због мотива одузимања слика и сукоба који се одиграва између вредносних парадигми инстанци које су у релацији. Али оно што Оно, бар привремено, увиђа из ретроспективне позиције, јесте да је сваки сликар сликар пролазног света, јер је сваки свет пролазан. Слом симболичког поретка који је Оно идеализовао и последично растакање његовог наративно-развојног пута, па и етичког ауторитета који је себи приписивао у релацијама путем којих је конципирао свој наративни идентитет, указују му на ограниченост субјективне перспективе, коју у последњем Оновом запису и Мацуда присваја, када за себе и Она говори да се ипак испоставило да су били само „обични људи” (Ишигуро 2017б: 226).

Онова последња, политички ангажована развојна фаза, делом је представљена кроз Мацудин лик, који је, према Оновим сећањима бар, најзаслужнији за његов заокрет ка пропагандној уметности, а делом кроз честа Онова навраћања на епизоде боравка са својим ученицима у Миги-Хидарију и његових полетних говора о томе да се најзад „у Јапану пробија лепши и мужевнији дух” (Ишигуро 2017б: 85) једне снажне империје. Пре него што Оно напусти Мори-санову вилу, Мацуда га води кроз сиротињски Нишизуру квартал (в. Ишигуро 2017б: 187-197), како би га подстакао да своју уметност стави у службу пројеката, који би Јапану помогли да оствари своје империјалистичке политичке циљеве. Мацуда оптужује сликаре за декаденцију и наивност, као и за то да се „скривају од света реалности” (Ишигуро 2017б: 194), успут представљајући свој националистички пројекат Ону уз апел на његов осећај одговорности према угроженим слојевима друштва:

У азијској хемисфери Јапан стоји као цин међу богаљима и патуљцима. Уза све то, ми допуштамо да се наш народ осећа све безнадежније и безнадежније, да наша мала деца умиру од потхрањености. У међувремену, пословни људи постају све богатији, а политичари нуде оправдања и ћаскају. Можете ли замислити да ма која западна велесила допусти овакву ситуацију? Они би свакако одавно нешто предузели. (Ишигуро 2017б: 197)

Иако испрва пружа отпор Мацудиним наговорима, бранећи идеалистичке постулате Мори-сана и пролазног света, Оно му се напослетку приклања и своју слику *Самозадовољство* заснива на догађају коме он и Мацуда присуствују у Нишизура кварту, када пресретну три дечака како муче неку животињу, тако да се деца уплаше и намрштена побегну. Међутим, премда и *Самозадовољство* приказује три оскудно обучена момка, они су трансформисани у три ратника самураја у пози спремној на борбу, док је тај приказ супротстављен приказу три лепо обучена, корпулентна бизнисмена, који се сладе и смеју у крчми. Натпис који слика садржи је: „Али млади су спремни да се боре за своје достојанство” (в. Ишигуро 2017б: 190-191). Док ова слика представља повод за Оново напуштање Мори-сана, због чега му је Мори-сан одузима, своју каснију слику *Поглед ка хоризонту* Оно наводи као верзију претходне, али сада са очигледним империјалистичким импликацијама, будући да су три момка преображена у срчане војнике, а три бизнисмена у препознатљиве политичаре. Натпис је такође преформулисан у: „Нема времена за кукавичке разговоре. Јапан мора напред” (в. Ишигуро 2017б: 191-192). Достојанство малог човека, који је још и чувао везу са пролазним светом, бива као политички циљ замењено освајачким ширењем Јапана и „светом реалности”, како га Мацуда назива. Оно успут знатно мења свој стил у складу са новоформираном симболичком парадигмом, при чему користи оштре контуре као традиционални поступак који је у супротности са Мори-сановим учењем: „[Н]апуштена беше школска тежња да се ухвати нејака светлост фењера света забаве; уведена је наметљива калиграфија како би се употпунио визуелни утисак” (Ишигуро 2017б: 198).

Међутим, привилегована перспектива коју Оно мисли да има, посебно када потенцира да се критичким ставом према ауторитету може поуздано ићи узлазном

путањом ка већем самоостварењу¹³⁴, бива осујећена у актуелној друштвеној парадигми. Оно се испоставља као „обичан човек” са маргине. И управо је та спознаја можда најзначајнији обрт у његовом наративу, како за њега, тако и за читаоце, који прате Онов наратив са имплицитним предубеђењем да је његов его-нарцизам основан, а он се испоставља као његово потенцијално преувеличавање сопствене улоге у друштвено-политичким околностима уочи и током рата. Уколико бисмо његов наратив тумачили као трагичку форму, онда је управо спознаја ограничене перспективе његов *anagnorisis*. Али Рајт (в. 2014: 65-66) са правом поставља питање да ли се Онов наратив уклапа у жанр класичне трагедије, што је образложено сценирањем аристотеловског пута остварења, који води до својеврсног пада протагонисте, или је то ипак жанр који Оно сâм намеће, како би свом животу приписао историјски значај, у ком случају бисмо његов наратив могли сврстати и у жанр конвенционалног романа о браку, пошто се Оно из одређене перспективе указује не као трагички јунак, већ као споредни лик у причи о склапању брака његове ћерке. Било како било, сваки жанр неизоставно подразумева врсту наративне конфигурације која производи смисао, те и од читалачке перспективе зависи како ће се тумачити Онов наратив.

Оно што јесте врло извесно је да се Оно разоткрива читаоцу као завистан од својих идентификација и то у оквиру релација чија је организациона парадигма сукоб са циљем надилажења инстанце другог. Несамерљивост и асиметрија етичке релације, немогућност њеног разрешења у виду сукоба, трауматична је јер се други испоставља и као апсолутно други, али и као прожет алтеритетом који препознајемо као свој (в. Кричли 2003: 149; Левинас 2006: 191-192). Међутим, Оно етичке релације разрешава попут сукоба и оставља за собом другог као превазиђену инстанцу, тако је означивши искључиво као апсолутну другост. Трауматизам га, међутим, нагони да се наврати на ове односе и препозна да су све етичке релације, које вреднује као формативне, остављале неуклопљиви траг другости, биле несамерљиве и остале недовршене. Онов идентитет се испоставља у трауматичном раскораку са собом. Оно је сироче у контексту лишености фигуре ауторитета, која је у стању да му пружи апсолутни смисао (в. Дерида 1981: 75-77), који он због тога и покушава да изнађе у дијадичким релацијама учитељ-ученик, које у ретроспективном сагледавању свог наративног

¹³⁴ Оно истиче: „Лојалност се мора заслужити” (Ишигуро 2017б: 83). И себи приписује „способност да сам мислим и просуђујем и онда када би то значило супротстављање надмоћном утицају оних око мене” (Ишигуро 2017б: 80), као и истицање става да „иако је исправно поштовати своје учитеље, да је увек важно преиспитати њихов ауторитет. Искуство код Такеде ме је научило да се никада слепо не поводим за гомилом, већ да пажљиво осмотрим у ком правцу ме гурају” (Ишигуро 2017б: 84).

идентитета присилно понавља. Траг одсуства је уписан у ефекат присуства, учи нас Дерида преко свог неографизма *différance* (в. 1982: 3-27), а Левинас нам поручује да траг другости чува тајну несазнатљивог апсолутног алтеритета. И Оно ретроспективно успева повремено да формулише сличан став, као када наводи да „учитељ или ментор коме се дивимо у раној младости оставиће свој белег, и заиста, пошто човек преиспита, па можда и одбаци већи део тог учења, поједине црте ће још дуго настојати да преживе, готово као сенке тог утицаја, и доживотно се задржати у њему” (Ишигуро 2017б: 155). Али да би у четвртом запису могао унеколико да се измири са оваквом концепцијом свог наративног идентитета, неопходно је да прво исти буде трауматично уздрман, што ће бити предмет анализе у наредном поглављу.

2.3. Асоцијативна симптоматичност трауме и траг који растаче темпоралност

Због тога што и даље имплицитно заступа вредности старог система, а у позицији је да мора и да их јавно осуђује, Оно се за време исписивања својих дневничких сегмената налази у лимбичком простору ишчашене темпоралности. Зато се испрва најсмиреније осећа на „Мосту оклевања”, који симболизује изопштавање из актуелног поретка, јер док борави на мосту, он не мора преузимати одговорност коју налажу новоуспостављене друштвене и политичке околности. „Мост оклевања” добио је назив по томе што је водио ка четврти за забаву, због чега би они који би се њиме тамо запутили, застали и премишљали се да ли да се врате својим породицама или да се ипак отисну пут четврти (в. Ишигуро 2017б: 113). Сценом на „Мосту оклевања” почињу три од укупно четири Онова дневничка записа (в. Ишигуро 2017б: 9, 113, 223), што представља још један повод за његово тумачење као лимбичког, прелазног простора транзиције, па тако и кризе слика света или структура које се узимају за постојане. Попут Ецуко, у *Бледим обрисима брда*, када се нађе на мосту који спаја једну са другом обалом реке у њеним сећањима, и Оно се на мосту осећа смирено у хронотопу сећања, препуштен имагинарној равни која чува јединство субјекта са собом: „[А]ко понекад видите мене на том мосту, замишљено ослоњеног на ограду, то не значи да оклевам. Ја просто уживам стојећи тамо док сунце залази, посматрајући све што ме окружује и промене које се око мене збивају” (Ишигуро 2017б: 113). Оно је потпуно спокојан једино на мосту као носталгичном *locus*-у, пошто у послератном свету не успева да за себе пронађе симболичку позицију са којом би се идентификовао.

Иако имплицитни циљ Онових наративних тежњи јесте да што мање реконфигурише сопствени наративни идентитет, а да га ипак прилагоди новонасталом симболичком оквиру, те да нова конфигурација идентитета буде непрозирно функционална и тако спасена од трауматизма, ипак трауматично свргавање наводно постојаних симболичких матрица остаје за Она индикација пролазног света као оног који се не може превазићи, односно асиметричних релација које су несамерљиве. Трауматични симптом који прожима Онов наратив јесте мирис дима и паљевине, који се асоцијативно везује за неколико епизода којих се сећа. На периферији наратива промичу смрти његовог сина Кеџија (Кеџи) и супруге Миџико (Michiko), које у четвртом запису, у разговору са Мацудом, везује за поменути симптом: „’Мирис паљевине још увек у мени изазива нелагодност’, приметих. ’Не тако давно то је значило бомбардовање и пожар.’ И даље загладан у башту, додао сам: ’Идућег месеца навршиће се већ пет година од Миџикине смрти’” (Ишигуро 2017б: 226-227).

Смрт супруге Миџико у једном од последњих бомбардовања и сина Кеџија у акцији у Манџурији, Оно иначе спомиње врло рано у првом запису, када се присећа сусрета са једном од Сугимура ћерки, чија га већа забринутост за послератно стање куће него за смрти чланова његове породице испрва чини огорченим (в. Ишигуро 2017б: 13). Али пошто протумачи њену реакцију као узнемиреност поводом очувања симболичке вредности куће у смислу породичног наслеђа, будући да већи део њене породице више није међу живима, Оно престаје да јој замера. Међутим, Онов закључак остаје само његова претпоставка, коју доноси у складу са својом перспективом, јер с обзиром на количину наративног простора и значаја који приписује својој кући, Оно јој и сâм придаје велику симболичку вредност. Стање у коме се после ратних разарања кућа налази јесте стање у коме се Онов идентитет, у синхронијском смислу, нашао усред парадигматских промена које су задесиле Јапан са окупацијом после Другог светског рата. Оно уверава Сугимурину ћерку да ће кућу реновирати, али пише и да није имао представу да ће материјал после рата бити тако оскудан (в. Ишигуро 2017б: 14). Метафорички се у овој инстанци упућује на то да је рад сећања, жалости и реконфигурације наративног идентитета мукотрпан, као што је за Она и поправка разорене куће коју поистовећује са сопственим достојанством и вредношћу. Као и стање куће које се доима као да је разарање тек наступило, и Оно је трауматизован и рањив: „Понекад, рано ујутру, размакао бих клизни прозор па бих угледао како се сунчева светлост просипа кроз накатранисано платно у виду обојених светлосних зракова, излажући погледу облаке прашине који су лебдели у ваздуху као да се

таваница баш тада стропоштала” (Ишигуро 2017б: 15). Бол је и даље свеж, иако о значају Кенђија и Мићико за Она можемо говорити само посредно, будући да они чине белине у његовом тексту, због немогућег сећања чији су део¹³⁵.

Поред тога што се мирис паљевине везује за бомбардовање, Оно говори и о сахрањивању Кенђијевог кремираног тела, када описује сукоб који је имао са Суићијем на сахрани поводом (бе)смисла смрти младих људи у рату (в. Ишигуро 2017б: 65-68). Кенђијев пепео, као и мирис дима, само су наговештај присуства, који се једино симптоматски јавља, али који се не може апсолутно оприсутнити, као ни прошлост у садашњости. На ово сећање, Оно се позива недуго по сећању на епизоду конфликта са оцем поводом својих слика, а асоцијацију између тих мотива можемо успоставити и зато што је Други светски рат контекст губитка супруге и сина, и као такав директно везан за Онову уплетеност у улогу Јапана у рату, путем свог контроверзног професионалног утицаја. Земљани мангал (*ashpot*), или посуда са угарцима, присутна је у соби за примање у Оновом породичном дому само као назнака спаљивања слика и њиховог претварања у пепео, које је одузимањем, Онов отац, ако не и заиста, бар симболички спровео. Када сретне мајку испред себе, Оно јој говори: „У кући се осећа мирис паљевине” (Ишигуро 2017б: 54), иако његова мајка не потврђује да осећа исто, док Оно касније употребљава и израз „само је распалио моју амбицију” када мајци жели да предочи какав је ефекат очево понашање имало на њега. Међутим, спаљивање слика у овој сцени остаје само наговештено и претпостављено, будући да симптом не упућује на ту сцену као изворно трауматичну, већ се она само ретроактивно центрира око тог аспекта због релевантности симптома.

Мори-сан ће Ону, пре него што Оно напусти Мори-санову вилу, на готово идентичан начин као и Онов отац одузети слике, при чему та сцена реферира назад и на епизоду с почетка Оновог боравка у вили, када су тада најпроминентнијем ученику Сасакију (*Sasaki*) одузете његове слике због „издајничког” понашања (в. Ишигуро 2017б: 161-162). Није само лик Корњаче послужио Ону за пројекцију непожељних атрибута, нити само Онови учитељи као ликови путем којих се удвајао идентификацијом, већ и Сасаки, као и Курода касније међу његовим ученицима, фигурирају као Онови двојници када себе представља као талентованог поклоника

¹³⁵ Када случајно помене Кенђија својим ћеркама у смислу поређења са Ићиром, коме жели да дозволи да попије мало сакеа, Оно себе прекореваче: „Одмах сам зажалио што сам уплео Кенђија у ову тричаву расправу. Уистину, мислим да сам тог тренутка био веома љут на себе, па нисам обратио довољно пажње на оно што је Сецуко потом рекла” (Ишигуро 2017б: 179). Евидентно је да Оно не жели да спомиње сина у околностима које то не завређују, те да је то највероватније и разлог изостанка како Кенђија, тако и Мићико, из његовог наратива.

одређеног уметничког правца, на шта указују сцене у којима сва тројица долазе у исти сукоб са својим учитељима, односно фигурама очинског ауторитета. Белину чини период мучења Сасакија од стране његових колега, због неслагања са Мори-сановим учењем. „Свакако да је оно што смо радили са Сасакијем после његове препирке с нашим учитељем било сасвим неоправдано, а изгледа да је мало вајде од мог подсећања на то овом приликом” (Ишигуро 2017б: 161), наводи Оно и не упушта се у даље образлагање, јер се фокусира првенствено на сцену одузимања слика, коју присилно понавља. Сцена које се Оно сећа у вези са Сасакијем и његовом последњом ноћи у вили јесте Сасакијев разговор у суседној соби са неким ко се не оглашава на његове упите, а за кога претпостављамо да је Мори-сан. Читава сцена је сугестивна за квалитет сећања. Сасаки је сведен на глас у мраку, одвојен зидом собе, и говори са неким чије речи нису разговетне или чујне, већ се једино шум пацова испод дасака собе одазива као одговор на његове молбе да му се слике врате и да га његов саговорник удостоји погледа и поштовања (в. Ишигуро 2017б: 162). Оно организује своја сећања, вођен асоцијацијама које су битне за његов наративни идентитет, када му порозност сећања пружа прилику за селективност и манипулацију, али порозност сећања и узнемирује када је суочена са симптомом који увек указује на онострано наративног идентитета, јер упућује на његово несвесно, на неусаглашеност имагинарних идеализација и симболичког поретка. Симптом је реални траг, при чему не мислимо на оприсутњену ознаку, већ на немисливо, несимболизујуће одсуство које опседа илузију присуства симбола, или како то Жижек подвлачи, симптом је бесмислени траг чије се значење ретроактивно конструише, због чега тврди да „анализа производи истину” (1989: 58), утолико што је процес сећања (пре)исписивање себе, односно сопственог наративног идентитета.

И у Оновом случају, ретроактивна итерација релације учитељ-ученик, на коју упућује симптом мириса дима и паљевине, производи „истину” његовог наративног идентитета, односно његову наративну истину. Последњи Онов разговор са Мори-саном још једна је реитерација ове релације (в. Ишигуро 2017б: 198-205). Мори-сан му у тајности одузима слике које издају идеологију пролазног света и одводи га до павиљона, у коме од Она тражи да запали фењере који их окружују, а који упућују на ткање сећања, на пролазност и провизорност симболичких реитерација којима се убеђујемо да поседујемо постојане и стабилне идентитете. Ова сцена се и путем локације и путем Мори-санових израза, које Оно препознаје као своје, пресликава на упоредну сцену разговора између Она и Куроде, коју Оно само помиње, али не

представља. Међутим, сцена која се врло суптилно надовезује на ову јесте Оново сећање на спаљивање Куродиних слика (в. Ишигуро 2017б: 205-208). Критика Морисанових осветничких речи се симптоматично везује за сцену о Куроди из које је Курода врло сугестивно одсутан: „[О]чито да су таква дрскост и власнички однос учитеља за жаљење, ма колико он био славан. С времена на време, по свести још пребирам о том хладном зимском јутру и мирису паљевине у носу, који бива све изразитији. Догодило се то пред избијање рата, кад сам забринуту стајао пред вратима Куродине куће” (Ишигуро 2017б: 205). Сем повремених помена Куродиних речи хвале и дивљења према Ону у Миги-Хидарију, једне сцене неоствареног сусрета између њих двојице после рата када није сигурно да ли Курода уопште региструје Онов поглед, и Онове посете Куроди када га и не налази у атељеу у коме се сусреће с Куродиним штићеником, Куроде заправо у роману нема. Његово одсуство упућује на траг који походи сваку симболизацију, сваки процес означавања, сваку етичку релацију. Куроде нема јер Онов наративни идентитет захтева да га нема. Па чак и по сећању на сцену спаљивања Куродиних слика, због Онове пријаве Куроде Одбору за непатриотске радње, Оно успева да направи отклон од предумишљаја и зле намере, када се супротставља униформисаним полицајцима, али који ипак настављају да спроводе наређења. „Од лоших слика лош дим” (Ишигуро 2017б: 208), са осмехом говори један од полицајаца у цивилу, док Оно ту прекида своје кратко сећање речима: „Али све ово је овде делимично важно” (Ишигуро 2017б: 208). Дим из ове сцене, међутим, остаје да подрива Оново самопоуздање у валидност и веродостојност свог наративног идентитета, премда ће га тек кризно друштвено-политичко попреште изнедрити као (пост)трауматски симптом.

Једина сцена у којој је, поред наговештаја дима и мириса паљевине, присутан и Онов експлицитан опис ватре као њиховог узрока, заправо је спаљивање Куродиних слика. Та сцена, због највећег искакања из континуитета и кохерентности Оновог наратива, као и због афективног интензитета који има за Она, јесте трауматизам најближе везан за Онову симптоматологију. Онов наратив се испоставља као усмерен ка изналажењу одговарајуће позиције за наратив о Куроди, а да његова потенцијално рушилачка снага не разори Онову целокупну смисаону парадигму. Зато Оно унапред потенцира сопствени индивидуалистички и побуњенички дух у епизодама у којима се идентификује са Куродом, јер је за њега непојмљиво да се алтеритет који је уписивао у учитељску инстанцу сада манифестује у њему, те да се обе инстанце које је сматрао антагонистичким – учитељ и ученик – јављају као присутне у његовом наративном

идентитету. Оно трасира свој развојни пут у оквиру наратива који подлеже модификацијама у оквиру његова четири дневничка записа, али који и, због актуелних захтева, подразумева конфигурацију кроз коју Оно по први пут „пролази”. Путем рада сећања он реконфигурише наратив о себи, јер како и сâм наводи: „[П]ризор препричавам много пута, те је неминовно да с понављањем такво приповедање почне да живи својим животом” (Ишигуро 2017б: 83). Свако препричавање је прво причање, с тим што је свако причање ипак вођено имагинарним идеализацијама и симболичким оквирима које их усаглашавају. Сим наводи да се прошлост не може прерадити (в. 2010: 41), али *Сликар пролазног света* нам управо говори да може.

Бар подсвесно спознавши провизорност свих концепција наративног идентитета, Оно у четвртом запису, као битне за лично достојанство, маркира тренутке постигнућа, који се, оправдано или не, човеку указују после великог залагања и жртве. Када по примању награде фондације „Шигета” 1938. године одлучује да посети Морисана, како би му предочио свој успех после њиховог немилог разилажења, Оно остаје да једући поморанце посматра вилу, одабравши да се и не суочи са некадашњим ауторитетом који га се одрекао, већ да ужива у свом успеху, па макар он био (као што увек и јесте) имагинаран:

И управо док сам ту седео, посматрајући вилу, уживајући у укусу свежих поморанци, опазих да се у мени разлива снажно осећање тријумфа и задовољства. [...] То дубоко осећање среће потицало је од уверења да су напори били оправдани; да су и уложени рад и савладане сумње вредели; да се постигло нешто стварно значајно и особено. Тога дана нисам се више приближио вили – чинило ми се то потпуно бесмислено. Просто сам и даље седео ту још читав сат прожет дубоким задовољством, једући поморанце. (Ишигуро 2017б: 231)

Тврдећи за себе да су „макар поступали према својим уверењима и дали све од себе” (Ишигуро 2017б: 226, 232), и Мацуда и Оно у старости и у стању крхког здравља изналазе начине да задрже достојанство на коме су базирали своје идентитете. Оно поготово себи дозвољава оптимизам, када наводи да ради разоноде поново слика аквареле, премда се сликања клонио годинама после рата (в. Ишигуро 2017б: 225), али и када посматра младе људе око себе, завршивши свој последњи запис следећим речима: „Наша нација, чини ми се, без обзира на погрешке учињене у прошлости, добила је још једном прилику да боље окуша срећу. Овим младим људима само се

може пожелети свако добро” (Ишигуро 2017б: 233). Иако га „носталгија за прошлошћу и за кварталом како је некада изгледао” (Ишигуро 2017б: 233) понекад обузме, када дозволи да га имагинарне идеализације прошлости преплаве, Оно ипак полаже наду у будуће генерације, у то да њих симболички поредак неће изневерити као њега, у то да има неког „превише људског” достојанства и у томе што се у прошлости трудио да допринесе друштвеном бољитку, али и у томе што је као „обичан човек” у томе неизоставно поражен.

3. *Остаци дана*: (пре)исписивање аутобиографског наратива и траума реконфигурисаних перспектива

У интервјуу из 1990. године, Ишигуро наводи да се тек почетком осамдесетих година британска књижевност одметнула пут интернационалних тема, које су јој омогућиле да преосмисли роман каквим га је до тада канонично оцртавала¹³⁶. Међутим, њега су у том периоду уједно и оптерећивала специфична очекивања и интерпретативна ограничења, будући да је био означен као писац конкретно јапанског сензибилитета, на основу своја прва два романа, али и на основу стереотипних калупа у које је по аутоматизму смештан. „Не могу да замислим да би ме ико у значајној мери поредио са било којим јапанским писцем да није чињенице да имам јапанско име” (Ишигуро, Херзингер, Ворда 1993: 25), наводи Ишигуро, док потенцира Чехова, Достојевског или Шарлоту Бронте као утицаје на своје писање (в. Шејфер, Вонг 2008: 161).

Зато Ишигуро путем свог трећег романа, *Остаци дана* (*The Remains of the Day*, 1989), подвлачи да није „јапански писац” који се бави искључиво „јапанским темама”, али и да теме којима се јесте бавио као кључним у прва два романа остају поприште развоја протагонисте-наратора у првом лицу, а то су текстура сећања, друштвене околности у којима долази до велике промене у симболичкој парадигми и трауматични симптоми као окидачи за (пре)испитивање/-сивање аутобиографског наратива, те наративног идентитета. Стога и промена историјског контекста и локалитета у роману *Остаци дана*, за који је Ишигуро добио Букерову награду 1989. године. Међутим, *Остаци дана* само завањавају својим енглеским тереном и протагонистом који је наводно квинтесенцијални енглески батлер, а заправо је до крајности доведен стереотип „одређене врсте комичне, надобудне, уштогљене, емотивно констипиране карикатуре од људског бића” (Шејфер, Вонг 2008: 101). У роману је уобличена митологизована Енглеска, коју бисмо могли означити као фантастичну фабулацију упоредну оној у *Закопаном цину*, Ишигуровом седмом роману, смештеном у пети век и античку, очигледније митску, британску прошлост. За Ишигура, „мит нације је начин на који та земља сања” па је стога „врло валидан задатак за уметника да покуша да

¹³⁶ „Био је то један од ретких тренутака у скорашњој историји британске уметности у коме је имати смешно страно име и писати о смешним страним местима заправо било плус. Британци су изненада почели себи да честитају на томе што су се коначно лишили свог провинцијализма” (Ишигуро, Херзингер, Ворда 1993: 8), наводи Ишигуро.

разуме шта је тај мит и да ли га је потребно прерадити или подривати” (Ишигуро, Херзингер, Ворда 1993: 15). Прерада мита у *Остацима дана* подразумева довођење јавног и колективног у везу са приватним и личним, док подривање упућује на раскринкавање мита нације као конструисаног и стога увек већ уплетеног у идеолошку потку одређеног времена и простора. Енглеска прве половине двадесетог века у *Остацима дана* је измаштана и метафоричка као и Енглеска петог века у *Закопаном шину*, што није последица само Ишигурових наративних метода, већ и неизоставно наративне конфигурације прошлости, како у индивидуалној, тако и у колективној свести.

Роман *Остаци дана* има форму приповести у првом лицу хомодијегетичког наратора господина Стивенса (Stivens), батлера Дарлингтон хола у периоду од неколико деценија у првој половини двадесетог века. Стивенс лета 1956. године, у неколико записа налик на дневничке (уз изузетак пролога, датираног јула 1956. године), бележи утиске са шестодневног путовања, које је уједно и његово прво такво напуштање резиденције лорда Дарлингтона (Darlington), који је три године раније преминуо, и чије је здање две године након његове смрти и после два века проведеног у породичном власништву продато Американцу Џону Фарадеју (John Farraday). Међутим, већину наративног простора Стивенсових записа чине његова сећања на службу Дарлингтону током двадесетих и тридесетих година двадесетог века, у ком периоду се фокусира на кључне сцене – или „прекретнице” како их он назива – у изградњи свог идентитета као достојанственог батлера, али и у ретроактивном преисписивању наратива тог идентитета, превасходно у вези са пропуштеним приликама да успостави романтичну везу са гђицом Кентон (Kenton). Стивенс потеже пут аутомобилом свог послодавца управо како би проверио наговештај гђице Кентон у њеном недавном писму, поводом тога да јој је брак угрожен, а под изговором који себи представља као жељу да поспеши план рада у Дарлингтон холу, тако што би се гђица Кентон, односно сада гђа Бен (Benn), вратила да ради као домаћица куће.

Како Ишигуро наводи у белешкама које је за *Гардијан* оставио у једној копији *Остатака дана* (в. 2003б), наслов романа је, на предлог колегинице Џудит Херцберг, преузео од Фројда. А Фројд у *Тумачењу снова* пише: „[Н]адражаји за време спавања прерађују се у једно испуњење жеље чији су остали саставни делови нама познати психички *остаци дана*” (1976а: 232; наша емфаза). Салецл (в. 1996: 182), поред Фројдове колокације, наводи да „остаци дана” могу бити везани и за мало времена које је Стивенсу и гђици Кентон преостало, због њихових позних година, али и за

Стивенсово бележење дневничких записа на крају сваког дана свог путовања. Друго тумачење је повезано са Фројдovou теоријом, у којој се под „остацама дана” мисли на све довољно проминентне утиске претходног дана, који се у сновима уклапају у актуелне преокупације и на тај начин бивају подређени дејству несвесног. За Стивенса су јаки утисци са путовања они које је потребно уклопити у актуелни наративни идентитет, како би се посредством жеље, односно Стивенсових потиснутих и сада навирућих стремљења и идеализација, преисписала прошлост у односу на то како је до тада тумачена – конкретно због „остатака дана” са којима се суочава на путовању, али и остатака ранијих дана, које би требало реконфигурисати у складу са новом концепцијом наративног идентитета. „Остаци дана” тако фигурирају као трагови симболичке активности, трагови који спречавају потпуно оприсутњење у садашњости, јер се позивају на прошло које опседа и антиципирају будуће као део имагинарних пројекција.

Бидем наводи да је у секундарној литератури роман *Остаци дана* проматран у три провизорно засебне области: поводом његових наративних стратегија, у историјским и постколонијалним оквирима, као и интердисциплинарно, а у вези са темама сећања, носталгије и етике (в. 2010: 43-102). За потребе наше анализе, најмање су релевантна историјска и постколонијална читања, али ћемо и на њих указивати утолико што је друштвено-политички контекст попреште фигурација Стивенсовог наратива. У наредна три поглавља бавићемо се Стивенсовом концепцијом достојанства као индикативном за слику света коју производи и наративни идентитет који конципира, потом односом личне и јавне историје, чији је интерфејс мапиран путем аутобиографског наратива проблематичне поузданости и, напослетку, аспектима сећања, који се накнадно успостављају као трауматични за Стивенса, и то због ретроактивног преисписивања поставки његовог наративног идентитета као конструисаног и провизорног.

3.1. Достојанство као есенцијалистичка концептуализација личног и националног идентитета

Стивенс у *Остацама дана* себи намеће монашку улогу, у оквирима трансцендентализма који остварује на пољу професионалног достојанства. Његова соба у Дарлингтон холу је његова и монашка и затворска ћелија, у којој он лорду Дарлингтону служи као свом Богу и господару. Стивенс је можда наизглед скроман,

али његови идеали су мегаломански¹³⁷. Он верује да је његов допринос „напретку човечанства”, премда остварен у локалној сфери батлерске професије, неопходан фактор тог напретка, без кога се он на глобалном плану не би ни остварио (в. Ишигуро 2017а: 124). Иако Стивенс тврди супротно, његово професионално достојанство није скромно, зато што све у свом животу подређује том достојанству, па тако и односи са гђицом Кентон или оцем бивају подређени односу са лордом Дарлингтоном, као вишој инстанци у којој читава Стивенсова професија налази онтолошко упориште¹³⁸.

Стивенсов хибрис је његов опсесивни перфекционизам. Али премда је он у предратној парадигми био функционалан, сада се у служби америчког гдина Фарадеја показује као излишан, па и Стивенсова трагедија без хибриса губи обресе трагедије. Стивенс са уобичајеним пажљивим планирањем приступа Фарадеју, како би проверио да ли му се могу покрити трошкови горива, али Фарадеј својим зачињавањем поводом Стивенсових романтичних циљева сасвим анулира потребу за Стивенсовим приступом. Његова улога се раскринкава као анахрона и интересантна за Фарадеја само утолико што јесте анахрона, због чега Стивенс фигурира као „метонимијски сувенир Старе Енглеске” (Гелават 2013: 497). Стивенс, међутим, није у стању да се структурно прилагоди шаљивом разговору (*bantering*) коме је Фарадеј склон и који потенцира. Стивенсова реакција на Фарадејев коментар је постиђеност и шокираност због тако директног и експлицитног третирања теме, будући да је навикао на јасно дезигнирану и, само у установљеним оквирима, делимично пропустљиву границу између батлера и господина куће. Ипак, Стивенс оправдава Фарадеја управо јер он јесте господин, када пише да је Фарадеј само „уживао у оној врсти задиркивања која је у Сједињеним Државама без сумње знак срдачних пријатељских односа послодавца и слуге, и то схватао као благонаклон у шаљиву игру” (Ишигуро 2017а: 21).

Држећи се научене парадигме професионалног понашања, Стивенс почиње да сагледава шаљив разговор као дужност, коју би потенцијално требало да обавља за новог послодавца. У раскораку између шале као интуитивног и спонтаног остваривања

¹³⁷ Рајдера, главног протагонисту Ишигуровог четвртог романа, *Без утехе*, можемо означити као Стивенса на пољу несвесног, пошто се реалистичке жанровске пропозиције замењују експресионистичким и апстрактним, те се и дијахронија растаче и попушта пред синхронијским мапирањем психе уроњене у сећања. Код Рајдера долази до изражаја мегаломанија која је код Стивенса прикривена друштвено-историјским околностима, а у којима му због позиције на друштвеној лествици тешко приписујемо такве атрибуте.

¹³⁸ Стивенс потенцијалном путовању по Енглеској и упознавању терена своје земље претпоставља упознавање угледне господе у оквиру Дарлингтон хола, чиме свој непосредни доживљај апстрахује на симболички ниво и тако своје искуство изједначава са „одвијањем историје” у оквиру Дарлингтон хола (в. Ишигуро 2017а: 10).

блискости кроз смех, и шале као професионалне дужности како је доживљава Стивенс, иронизује се његова целокупна професионална парадигма и смисленост позиције и службе батлера. Када наводи да је мучна „и сама помисао на катастрофичну могућност да изустите неку шаљиву примедбу и истог часа схватите до које је мере та ваша досетка неумесна” (Ишигуро 2017а: 23), Стивенс само чини евидентним колико није у стању да се прилагоди новој парадигми функционисања односа између послодавца и слуге. Претпоставка на којој почива његова забринутост – то да шаљив коментар може имати катастрофалне последице – неодржива је у новој симболичкој парадигми, али то је једини начин на који је Стивенс у стању да се опходи према овој друштвеној активности, а да потпуно не порекне упориште свог професионалног достојанства коме је све подредио и за њега толико тога жртвовао.

Оно чега више такође нема, а што би Стивенсу помогло да потврди своју слику света, јесте заједница батлера, у оквиру које се успостављао његов систем вредности¹³⁹. Батлерска професија је замрла, па је и Стивенсов наративни идентитет који се у њој успостављао остао без упоришта. Наративну стратегију обраћања неидентификованом, мање искусном члану своје заједнице, можемо тумачити као покушај да се потврди вредност Стивенсове животне филозофије путем симулираног дијалога у коме су имплицитно оприсутњене поставке те филозофије¹⁴⁰. Да би се приликом исповести реконституисала субјективност као по први пут таква, јер никада раније није у том облику постојала (в. Левин 2006: 9), наративни идентитет се мора реконфигурисати у присуству адресанта, који ће постојећу конфигурацију препознати и који ће пружити легитимацију простору за трансформацију.

У *Остацима дана*, Ишигуро деконструира носталгичне, сентименталне митове о енглеском (викторијанском) достојанству (уп. Шејфер 2006: 157), при чему се есенцијалистичка концепција националног идентитета растаче и то путем реконфигурације индивидуалне етике која упућује на деконструкцију националистичких идеализација и носталгије као жудње за постварењем тих идеала, формулисано као „повратак” у идеално доба, односно као повратак „изгубљеног

¹³⁹ Када говори о актуелној ситуацији у својој професији, Стивенс са жаљењем истиче: „Данас тога више нема: ако у реткој прилици слуга и прати госта који долази у ову кућу, онда је тај слуга по правилу неки новајлија који не уме да разговара ни о чему другом до о фудбалском савезу и који своје вече неће провести у зборници за послугу уз ватру него, много радије, уз пиће на суседној фарми или, што је данас све чешћа појава, у гостионици ’Звезда’” (Ишигуро 2017а: 24).

¹⁴⁰ И Ишигуро наводи: „Желео сам да створим ефекат да се читаоцу уствари наратор не обраћа директно, већ да читалац заправо прислушкује тог врло затвореног наратора који говори некоме кога је измислио, јединој особи коју може да замисли да би га слушала, некоме ко живи, како он претпоставља, у његовом крају, некоме ко је упознат са локалном историјом” (Шејфер, Вонг 2008: 150).

раја”¹⁴¹. „Индустрија носталгије” (Шејфер, Вонг 2008: 143), о којој и Ишигуро говори у интервјуима, производ је поднебља у коме нема стабилне онтолошке основе субјективности или идеологије (уп. Гелават 2013: 491). „Ишигуров циљ је да деконструише мит, а Стивенсов да га одржи” (2013: 492), наводи Гелават и подвлачи: „Ишигурова Енглеска, Ишигуров батлер и Стивенсов идеализовани батлер су сви измишљени” (2013: 495), те се фигура батлера испоставља као „синонимна са енглеском националном културом и наслеђем” (Сим 2010: 46). Стивенс себе обликује према миту који усваја и репродукује, што је евидентно у сцени када га, због начина одевања, говора и понашања, мештани једне варошице помешају са лордом (в. Ишигуро 2017а: 188-201), и када постаје јасно да је наратив који Стивенс себи прича о себи скуп перформативних чинова, односно играње улоге. Стивенс може играти улогу господина, јер и јесте господин у формалном смислу, али оно што га спречава да се у тој улози осећа лагодно, јесте што се не идентификује са том улогом, већ улогу батлера *сматра* својим идентитетом. Без обзира на то што је симболички оквир наративног идентитета конструисан, субјективност га присваја као оприсутњујући путем реитерације, а Стивенс верује у хијерархију и постојаност улога¹⁴². Али субјективни траг, због кога апсолутно доследно подражавање улога заказује, и који Стивенса чини хуманим субјектом, а не програмирано прецизним механизмом, ремети и хијерархију и стабилне позиције. Субјективни траг је Стивенсова рана, последица раскорака између његових идеализација и њихове неуклопљивости у нову симболичку парадигму, о чему ће бити говора касније у овом поглављу.

Носталгија у *Остацима дана* фигурира и као безазлена идеализација и утеха, али и као репресивно наметање националистичких и идеолошких оквира. Енглеска пасторала, као утопијска коцепција романтизације Британије као империје, која почива на искључивању неприхватљивих чинилаца националног идентитета, пројектује анималност, инстинкте и дивљину у онострано, у Африку и Америку, у континенталну Европу, на тај начин одржавајући викторијанску илузију чисте моралности. Пошто се успе на видиковац по предлогу локалног мештанина на почетку свог пута и угледа леп енглески пејзаж, Стивенс у два наврата помиње „објективног посматрача” (Ишигуро

¹⁴¹ Тердиман подвлачи да је сваки рај изгубљени рај, јер рај не може бити оприсутњен, већ једино ретроактивно означен у оквиру носталгичног наратива (в. 1993: 44).

¹⁴² Стивенс је оптерећен питањем одевања, односно врстом одела које ће носити на путовању, јер, како наводи, „човек збиља не зна када ће и зашто бити приморан да се представи као личност из Дарлингтон хола, па је веома важно да у таквој прилици буде одевен онако како његовом положају и доликује” (Ишигуро 2017а: 17), што упућује на Стивенсову глорификацију статусног положаја у друштву које доживљава као строго хијерархијски устројено.

2017a: 34, 35), који би тај крајолик непорециво оценио као онај који поседује „величину”, наводећи да „лепоту Енглеске издваја *то што нема* упадљиво узбудљиве призоре” (Ишигуро 2017a: 34), те да афричким и америчким пејзажима, који поседују „узбудљиву привлачност”, недостају „благод те лепоте, њена одмереност” (Ишигуро 2017a: 35), које везује за енглеска подручја. Са једне стране, ова перцепција Енглеске представља есенцијалистички мит о националној вредности, те метанаратив *Велике Британије* и носталгију за ретроспективно одређеним временом када је била *велика* у спољнополитичком, економском и културолошком смислу. Стивенс јој приписује „објективно” стабилну вредност „величине”, али њу дефинише као *недостатак* упадљивости и драматичности, тако несвесно иронишујући дефинисање националног идентитета путем *празног означитеља*, који легитимише националну идеологију и производи и успоставља класну хијерархију на којој та идеологија почива (уп. Су 2002: 564). Према свако одређење колективног идентитета подразумева позивање на конструисане означитељске праксе, Стивенс оне које везује за Енглеску не користи само како би успоставио разлику у односу на друге колективе, већ како би Велику Британију потврдио као надмоћну и супериорну у односу на њих, због чега се његов легитимишући наратив може означити као потпора и оправдање за британски империјализам, те и за нарцизам својствен његовој самоперцепцији. Треба истаћи да пред крај романа Стивенсова носталгија постаје рефлексивна, у смислу у коме Бојм (в. 2001: 337-343) разликује ресторативну и рефлексивну носталгију, али тај критички моменат је привремен, као и Стивенсово деконструисање сопственог наративног идентитета.

У *Остацима дана*, Ишигуро користи и подрива кључне „енглеске стереотипе, попут господина, батлера и тропа племићког здања [the country house]” (Берберих 2007: 135). Како наводи Су, „[б]ар од романа *Менсфилд парк* (1814) Џејн Остин, енглеско имање се позиционирало и као одређујући аспект британског *етоса* и као кључно место за културне дебате о националном идентитету” (2002: 556). Архитектура, постојаност и хијерархијски односи, метонимијске су одреднице којима племићко здање представља поменути британски *етос*. Будући да је Дарлингтон хол једно неместо, као анахронистичко племићко здање, коме је само лорд Дарлингтон пружао легитимност (уп. Нелис 2015: 12-15), Стивенс је у многоме пример Лукачевог трансценденталног бескућника. Али Стивенс свој наратив ипак не довршава у Дарлингтон холу, иако се ка њему извесно запутио, већ на кеју као простору без „величине”, на коме се окупљају „обични” људи, који ишчекују ватромет као слављење

краја сваког дана, доживљава катарзу и имплицитно деконструише племићко здање као привилеговано место есенцијалистичког национализма и супериорног културног идентитета. Наведени стереотипи се деконструишу путем довођења у питање вредносног поретка на коме су засновани, а који васпоставља достојанство, традицију, част, оданост, дужност и морални интегритет као апсолутно постојане и непобитне вредности. Достојанство је у Стивенсовом случају дефинисано као спутавање осећања како би се одржале конвенционално прописане улоге и успостављена баријера између приватног и јавног, а све због страха да би њихово урушавање довело до паралелног урушавања читавог цивилизацијског поретка са којим се изједначава идеја Западног човека.

План радног оптерећења, који Стивенс као главни батлер сачињава за остатак послуге, и географски приручник који користи као навигацију кроз непознату територију Енглеске, испостављају се као недостатне симболичке мапе. Ниједна структура није у стању да савршено мапира поприште на које се пројектује. Грешке се неминовно поткрадају у Стивенсовом раду, док географски приручник обесмишљавају Стивенсови спонтани обиласци најлепших делова Енглеске на свом путу. Водећи се томовима књига Џејн Симонс, *Чудесна Енглеска* (Jane Symons, *The Wonders of England*), као путоказом са своје путовање, Стивенс се испрва приклања визији своје земље као митолошки идеализоване. Симптоматично за стање Енглеске јесте што ће Стивенс, на наговор људи које буде успут сретао, видети пределе који ће на њега оставити најјачи утисак, док они препоручени у књизи неће бити вредни памћења (в. Ишигуро 2017а: 34, 130). Тако се „одозго” промовисана визија Енглеске испоставља као подређена оној коју „одоздо” њени становници производе, као они који својом итерацијом тога шта у актуелности значи бити Енглез, Енглеску и творе.

Приликом првог спонтаног сусрета са лепотом енглеског крајолика, Стивенс „величину” лепоте призора, коју везује за „величину” Велике Британије, примењује и на „величину” професије батлера као позива који, према њему, само Енглези могу имати. Исти недостатак драматичности који маркира британски национални идентитет, за Стивенса одређује и колективни идентитет батлера, па и његов лични утолико што се Стивенс готово у потпуности идентификује са својим професионалним идентитетом, јер како наводи:

...„достојанство” батлера је нераскидиво повезано с његовом способношћу да не изневери професионално биће у којем обитава. „Мали” батлери ће своје професионално

биће и при најмањем поводу напустити зарад оног приватног. [...] Велики батлери су велики захваљујући способности да се до крајњих граница својих моћи настане у својој професионалној улози; њих неће пољуљати спољни догађаји, ма колико били неочекивани, болни или поражавајући. Они носе свој професионализам онако како отмен господин носи своје одело: он неће дозволити ни разбојницима, ни околностима да му то одело стргну с тела пред очима света; он ће га збацити онда, и једино онда, кад то буде хтео, увек и неизбежно када је сасвим сам. (Ишигуро 2017а: 49)

Стивенс ношење одела често користи као метафору за ношење маске професионализма и одговарајућег кодекса понашања. Сем професионалног идентитета који подразумева потпуну девастацију емотивног живота, Стивенс себи „пред очима света” не допушта симулацију ниједног аспекта који се у тај идентитет не уклапа¹⁴³. Једино када је „сасвим сам”, Стивенс би себи допустио скидање професионалне маске, али будући да је сваки идентитет имагинарно-симболичка, наративна конструкција, оно што „преостаје” после збацивања јединог идентитета који себи дозвољава да покаже међу људима, неодредљиво је у тој мери да се и не вербализује у роману, јер је и несимболизовано, а и за Стивенса несимболизујуће, јер себи не допушта да структурно интегрише друга идентитетска обличја. Због тога о његовим емотивним стањима читалац и сазнаје само путем реакција других ликова у роману, који су у стању да примете оно што Стивенс није у стању или не жели да вокализује. „Он једноставно нема језик за личне теме као што су љубав и жалост” (2010: 51), наводи Бидем.

Стивенс жели да свој наративни идентитет сведе на истост, да се увек и неизоставно идентификује са концептуализацијама које га чине карактерно постојаним. У развојном смислу ипсеитета, Стивенс себи допушта само развојни пут у професионалном контексту, где је достојанство батлера угледног и завређујућег лорда врхунац његове идентитетске прогресије. Ради постизања идеала идентичности са собом, Стивенс производи утопијски симулакрум „достојанственог батлера”, чија се савршеност, међутим, остварује на рачун и уз жртву других аспеката његовог живота, првенствено емотивног. Његов либидо се преусмерава од задовољења ега ка задовољењу искључиво супер-ега (в. Фројд 1914а: 100), који је за Стивенса истоветан са његовим идеалима, чиме се и его и ид осиромашују. Оно несимболизујуће, када се

¹⁴³ Касније Стивенс понавља: „Узоран батлер мора увек да буде виђен као да, у потпуности и до краја, *обитава* у својој улози; он не сме да буде виђен како своју улогу свлачи са себе у једном тренутку да би је већ у следећем поново навукао као да је она само костим пантомимичара. Батлер који држи до свог достојанства може само у једној ситуацији да се осети толико слободним да збаци бреме улоге коју носи, а то је – кад је потпуно сам” (Ишигуро 2017а: 176).

Стивенсов симулакрум распрши, онај траг смрти као лакановски недостатак, навраћа се да походи Стивенсов наратив о себи, који више нема упориште у парадигми која је због своје некадашње функционалности пружала илузију присуства и стабилности. У свом опсесивном нарцизму, Стивенс покушава да очува свој его-идеал, своје идеализације достојанства и величине, али га у току његовог путовања – и фигуративно процеса сећања – исувише неуклопљивих фрагмената и несамерљивих структура напослетку присиљавају да се, бар привремено, суочи са сопственом крхкошћу и недостатношћу као субјекта.

Како би дефинисао шта је „величина” у случају батлерске професије, Стивенс посеже и за концептуалном и за наративном дефиницијом. *Удружење Хејз* описује као утицајно и затворено друштво батлера, које је двадесетих и тридесетих година функционисало као привилегована нормативна и контролишућа инстанца у Лондону и његовом окружењу (в. Ишигуро 2017а: 37-38). Иако је *Удружење* потенцирало да прима само „првокласне” батлере у своје редове, критеријуми за чланство су били тајновити и сводили су се на неспецифичне одреднице попут те да је „одлучујуће мерило то да подносилац молбе своје дужности обавља с достојанством” (Ишигуро 2017а: 39). Премда се Стивенс противи есенцијализацији овог концепта „достојанства” (у смислу да се човек или рађа са њим или не), већ га дефинише као „нешто чему човек може да стреми од првог до последњег дана своје каријере” (Ишигуро 2017а: 40), и та прогресивна дефиниција достојанства биће иронизована у неколико наврата у роману, путем подривања развојног пута батлера као конструисаног жанра који се уклапа само у одређену друштвено-културолошку парадигму, која је провизорна и, у Стивенсовом случају, нестабилна у тој мери да бива значајно трансформисана у послератним околностима.

Као вид наративне дефиниције „достојанства” батлера, Стивенс се позива на три приче које везује за свога оца, који је такође провео цео живот радећи као батлер и кога Стивенс сматра за једног од „великих” батлера, док то мишљење правда управо причама које наводи (в. Ишигуро 2017а: 40). Будући да је своју каријеру започео под руководством свог оца и пошто према њему наставља да гаји неизмерно поштовање и да га сматра својим узором, уздижући слику свог оца као једног од ретких достојанствених батлера, Стивенс уједно велича и слику о себи. Прву причу коју би његов отац често препричавао, као индикативну за идеал батлерске професије коме тежи, смештена је у колонијални контекст у Индији, где енглески батлер, пошто уочи тигра испод трпезаријског стола, ненаметљиво свом послодавцу саопштава: „Извините,

господине, али по свему изгледа да се у трпезарији налази неки тигар. Да ли смем да се послужим пушком за лов на тигрове?” (Ишигуро 2017а: 42), након чега тигра убије и, са истом смиреношћу као и раније, обавештава послодавца и његове госте: „Вечера ће бити послужена у уобичајено време и веома ме радује што могу да кажем да тада неће бити никаквих видљивих трагова тек минулог догађаја” (Ишигуро 2017а: 43). И Стивенс је свестан да истинитост ове приче није толико битна, колико њен значај за његовог оца, који „је целог живота стремио томе да *постане* онај батлер из приче” (Ишигуро 2017а: 43) и идеалу тако наративно формулисаног достојанства жртвовао и подредио све остале животне тежње. Стивенс од оца наслеђује ову парадигму екстремне идеализације и пожртвованости.

Наредне две приче фрагменти су из живота Стивенсовог оца и обе демонстрирају његово, бар из Стивенсове перспективе, потпуно подређивање фигури послодавца као великом Другом, који се узима за апсолутни и неприкосновени вредносни ауторитет. Прва прича је о два пијана госта господина Џона Силверса (John Silvers), послодавца Стивенсовог оца, које он на њихов захтев као шофер вози, при чему се њих двојица упуштају прво у вербални напад на њега, а потом и на Силверса. Стивенсов отац не показује емотивну реакцију на нападе на његову личност, што је у складу са налозима његове професије, али по нападу на Силверса, он зауставља ауто, излази, отвара врата и без речи наставља да гледа у два господина, који постиђено и под утиском фигуре Стивенсовог оца признају да су предалеко отишли и остатак пута проводе у тишини (в. Ишигуро 2017а: 43-46). Стивенсов отац се, ако је веровати причи, осећа позваним да реагује само када је част његовог послодавца на удару, из чега произилази да само Силверсу и приписује својства, не само професионалног, већ и људског дигнитета. Његова маска и даље остаје на месту, а пијану господу успева да умири управо јер фигурира као огледало, као продужетак свог послодавца, те ваплотећи Другог, односно симболички поредак са којим се поистовећује, успева и да постиди два господина, суочивши их са моралним налозима о које су се оглушили.

Трећа прича садржи једини помен Стивенсовог старијег брата Линарда (Leonard), који је погинуо у Бурском рату у Јужној Африци, у за Британију срамном нападу на цивилна бурска насеља, када је Стивенс био дечак (в. Ишигуро 2017а: 46-47). Када генерал одговоран за ту акцију посети Силверса ради остваривања пословне сарадње, Стивенсов отац се, и поред одсуства које му Силверс из обзира нуди, добровољно јавља да служи генерала, будући да је дошао без пратње, иако је према њему, како Стивенс наводи, осећао „најгоре гнушање” (Ишигуро 2017а: 47). Емотивна

уздржаност са којом Стивенсов отац служи генерала у тој мери је потпуна, да генерал чак оставља позамашну напојницу по одласку, коју Стивенсов отац потом даје у добротворне сврхе. Још проминентније него у претходној причи, Стивенсов отац потискује своје пориве и осећања како би био што репрезентативније огледало свог послодавца, али је овај пут величина раскорака између његовог бола поводом смрти свог сина и потенцијалног пословног успеха његовог послодавца, потенцијално морално одбојна за читаоца, који не дели систем вредности коју заступају Стивенс и његов отац. Иако степен наведене одбојности зависи од субјективне перцепције, ова епизода дефинитивно поставља темељ за даљу разраду Стивенсовог лика, који идеализује оца и који стога усваја његову идентитетску парадигму, која почива на интеграцији сопственог наративног идентитета у строго дефинисану хијерархијску структуру, у оквиру које се лично поништава зарад „дочаравања илузије одсутности”, те остваривања „сталне присутности коју налаже потреба да будете пријатно и ненаметљиво услужни” (Ишигуро 2017а: 81). Стивенс своди свој хуманитет на механицизам како би омогућио хуманитету лорда Дарлингтона да се оствари у смислу доприноса „напретку човечанства”, на шта указује и то да читалац нема увид у Стивенсово лично име.

Стивенс идентификује своју генерацију као идеалистичку, која је своје амбиције усмеравала ка служењу оних појединаца чији би морални интегритет и „величина” допринели „напретку човечанства” (Ишигуро 2017а: 124), и да су у том смислу били другачији од претходне генерације, која је друштвену лествицу перципирала на једноставнији начин, уважавајући друштвену хијерархију у складу са актуелним престижом конкретне господе. Стивенс, међутим, сматра да је свет организован пре као точак, у чијем су центру „угледне куће” (Ишигуро 2017а: 125), које утичу на промене у друштву на периферији. Његова перцепција Дарлингтон хола као такве куће подразумева и идентификацију Дарлингтона са моралном „величином” и хуманитетом (в. Ишигуро 2017а: 126-127). Премда Стивенс говори о својој генерацији као о онима који су одбацили материјалистички поглед на свет и тежили да сопственом жртвом допринесу постварењу идеала бољитка човечанства, истовремено је случај и да он никада није деконструисао тај бољитак, нити морал који је приписивао лорду Дарлингтону. Стивенсов идеализам се у својој искључивости и монашкој посвећености једном циљу своди на есенцијализам, који је и сâм лорд Дарлингтон испољавао.

У смештају код Тејлорових, при крају свог пута, Стивенс допушта себи да се поистовети са улогом господина коју му грешком окупљени мештани приписују, а на

основу класних маркера, попут његовог аутомобила, одећа и говора. Доктор Карлајл (Carlisle), међутим, успева да прозре Стивенсово играње улоге у којој се Стивенс не осећа „уиграно” (в. Ишигуро 2017а: 199-200), односно његово пристајање на претпоставку мештана да је припадник високог сталежа. Иако и сâм Стивенс описује своју улогу батлера као одело које носи, тиме означивши сваку друштвену улогу као маску и скуп означитељских пракси које су измењиве, ипак се испоставља да њиховом итерацијом оне попримају ауру стабилности, као што је улога батлера она у којој се Стивенс најсигурније осећа. Улога господина, премда је Стивенс у стању да је одглуми, није улога са којом се идентификује, због чега пред доктором Карлајлом и показује несигурност и постиђеност.

Али пре него што им се доктор прикључи, Стивенс се ипак неко време поиграва својим идентитетом и окупљеним мештанима као одлику која суштински одређује господина наводи достојанство, када се Хари Смит (Harry Smith), мештанин укључен у политику на локалном нивоу, супротставља Стивенсовој дефиницији. Смит излаже демократску визију достојанства, које није резервисано само за господу, већ је доступно сваком слободном човеку са правом гласа (в. Ишигуро 2017а: 193-194). Према Смићу, не може се „имати достојанство ако си роб” (Ишигуро 2017а: 194), за шта се, опет према њему, Британија и борила у Другом светском рату. Стивенсова дефиниција достојанства се испоставља као супротстављена Смитовој, јер Стивенс себе самовољно смешта у улогу роба, који је без сопствене воље и критичког мишљења. Касније ће се, у изолацији гостињске собе, Стивенс успротивити Смитовој концепцији достојанства, питајући се „може ли се од обичног човека очекивати да има ’чврста уверења’ у односу на све и свашта” (Ишигуро 2017а: 202). Међутим, тиме што потенцира да постоји „реална граница до које су обични људи кадри да уче и науче” (Ишигуро 2017а: 202), те да није пожељно да се од њих очекује ангажованост о којој говори Смит, Стивенс повлачи оштру границу између група људи који су у његовој слици света део постојане хијерархије. Стивенс тако не означава лорда Дарлингтона као „обичног човека”, због чега ће управо у спознаји да је и Дарлингтонова перспектива била поражавајуће ограничена, Стивенс и доживети кључни *anagnorisis*, премда не и онај који би, као у класичној трагедији, водио његовом катастрофалном паду. Стратегија је слична оној којом Оно у *Сликару пролазног света* препознаје своју ограничену перспективу, те из другог угла сагледава и реконфигурише свој наративни идентитет. Само што у *Остацима дана*, лик најсличнији Ону није наратор, већ лорд Дарлингтон, о коме сазнајемо само путем Стивенсове визуре, због чега се и читаво

проблематизовање субјективности додатно децентрира и измешта на периферију. Та периферија није, међутим, геометријски одређена у односу на центар, као што би „обичан свет” требало да је одређен утицајем „угледних кућа”, које се према Стивенсу налазе у центру точка, као метафоре за друштвени поредак. Тиме што се и Дарлингтонова позиција испоставља као „обична”, субјективно порозна и прецртана, тако се и оприсутњеност центра девастира, обесмишљава и измешта на маргину, која се нема у односу на шта одредити као маргина, сем тиме што зна да није центар, иако функционише као да центра има, постулирајући га од имагинарних илузија и идеализација, као и путем идентификације са Другим.

Размишљајући о концепту достојанства у гостињској соби, Стивенс као потпору за свој став да „обичан човек” не треба да прекорачује своја ограничења, наводи сцену када му Дарлингтонови гости циљано постављају компликована политичко-економска питања, како би доказали да је он, као „обичан човек”, недовољно способан да на њих одговори, и када му касније Дарлингтон, извињавајући се за непријатност, говори како је демократија ствар прошлости и да су нацистичка Немачка и фашистичка Италија узорни парагони у том комплексном поднебљу у коме треба одлучно реаговати (в. Ишигуро 2017а: 202-207). Лорд Дарлингтон је и господин викторијанског морала који се противи неправедним пропозицијама Версајског уговора, али је уједно и заведен националистичким дискурсима који су произвели Други светски рат. Та привидна парадоксалност може се објаснити Дарлингтоновим идеализмом, који га чини и морално узвишеним парагоном вредности попут части и достојанства, али и империјалистом који одржању сопственог идеализма жртвује оне појединце, чијом експлоатацијом се такав идеализам одржава. И Стивенс је у одређеној мери једна од тих жртви, премда он сâм одлучује да себе сведе на ту позицију, одабравши оданост Дарлингтону, попут свете брачне везе, која као „*промишљено* дарована оданост” (Ишигуро 2017а: 209) постаје апсолутна у оном тренутку када се као таква преда. Стивенсов проблем јесте у томе што он себе потпуно своди на ту апсолутну оданост – у његовом животу нема места ни за коју другу жртву, ни за какву контрадикторност. А не бисмо могли рећи ни да је Дарлингтон упоредан Стивенсовом животном партнеру, јер он фигурира као њему надређена инстанца и као господар, а не као сапутник. Стога се и Стивенсова оданост своди на покорност и слепу послушност, пошто се Другом можемо само повиновати, а не и очекивати да нас третира као себи једнаке или да нас потврди као неприкосновено вредне. Међутим, када Стивенс поставља питање: „Како можете *ви* бити одговорни за то што је време показало да су настојања лорда

Дарлингтона била погрешна, па и непромишљена?” (Ишигуро 2017а: 209), због чега тврди да није његова „кривица што су, како се данас чини, живот и дело његовог господства били у најмању руку жалосно бескорисни – те би било крајње нелогично да због тога ја осећам грижу савести или стид” (Ишигуро 2017а: 209), Стивенс са себе збацује одговорност сношења последица за Дарлингтоново понашање. Али управо ће промена перспективе и суочавање са одговорношћу за пропуштене прилике да ступи у везу са гђицом Кентон, приморати Стивенса да преузме одговорност за то што је сâм одлучио да свој живот у потпуности подреди животу лорда Дарлингтона.

У *Остацима* дана се ипак не привилегује ниједна друштвено-политичка парадигма у апсолутном смислу. Доктор Карлајл говори Стивенсу да су Смитови ставови у најбољу руку хаотични (в. Ишигуро 2017а: 217) и да његово инсистирање на демократским начелима често има комунистички призив, а да патриотизам којим се дичи, и у оквиру кога није за ослобађање британских колонија, има упориште у империјализму. Доктор Карлајл, са друге стране, наводи да је некада имао социјалистичке идеале после Другог светског рата и да је веровао да се у једнакости (која подразумева и ослобађање колонизованих народа) може изнаћи достојанство, али да је резигниран јер људи „желе да буду остављени на миру и да свој скучени мали живот воде – на миру” (Ишигуро 2017а: 217), због чега и нема наду у велике промене. А када Стивенс помиње младог господина Кардинала (Cardinal), сећа се и да га је покушао суочити са његовим потчињеним положајем и са недостатком критичке мисли, уз образложење да је свет постао умногоме свет опортунизма и прагматизма о којима је амерички сенатор Луис (Lewis) говорио и да су сви идеалистички Дарлингтонови пориви искоришћени у сврхе којих Стивенс није свестан¹⁴⁴. Стивенсово негирање да је радозналост по питању Дарлингтоновог понашања нешто што би он као батлер требало да показује, Кардинал оспорава тиме што одбија да то назове оданошћу (в. Ишигуро 2017а: 230). Иако се Стивенсова концепција оданости структурно уклапа у његову доминантну концепцију наративног идентитета – која у роману ипак није пародично обезвређена, нити маркирана као апсолутно негативна – у друштвеној парадигми о којој говори Кардинал, његова оданост се своди на слепу послушност. Тако када Стивенс готово комично, на упит доктора Карлајла о томе шта

¹⁴⁴ Стивенс у последњем запису, док се сећа разговора са Кентон о лорду Дарлингтону, укратко препричава да је Дарлингтон по завршетку рата поднео тужбу за клевету, али да је у послератној клими такав чин наишао само на још гору осуду, што је потпуно девастирало Дарлингтона. Стивенс наводи: „Верујте, госпођо Бен, после тога је лорд Дарлингтон постао инвалид. И кућа је потпуно утихнула. Уносио бих му чај у салон а он, па... приказ је био трагичан” (Ишигуро 2017а: 243).

је достојанство, одговара да „се своди на то да се не свлачите пред очима других” (Ишигуро 2017а: 218), он несвесно иронизује контемплативно и надугачко образлагану концепцију достојанства у својим записима, јер ако се достојанство своди само на доследност једној одабраној улози, а она се може „свући”, онда се и хуманитет своди на функционалност.

3.2. Трасирање аутобиографског наратива као спрега личне и јавне историје

Ланг наводи да историја није „статично поље које посматрамо [већ оно] које конструишемо” (2000: 155), те да се приватно сећање не би смело сводити само на за јавно сећање „примарни извор, већ [тумачити] и као паралелни механизам или модел за конструисање и преношење наших визија прошлости” (2000: 165). Стивенсов наратив, као приватни наратив маргиналног, „обичног” човека, континуирано се кроз роман оријентише према јавној историји, која се испреда око лорда Дарлингтона и његове повезаности са нацистичком Немачком у предратном периоду. Али приватно које је конвенционално означено као субјективно, не би се смело позиционирати наспрам јавног као његова супротност, јер се и историјски дискурс испоставља као конструисан и порозан, и колективно сећање као зависно од субјективности. Као што тоталитет сећања као личне историје није достижан, тако нема ни тоталитета јавне историје, премда се као такви идеолошки постулирају.

Непоузданост наратора у *Остацима дана*, у саобразју са перспективизмом, представља интегративни аспект и приватног и јавног сећања. Вол наводи да се инстанца имплицитног аутора везује за етичке и естетске налоге према којима и модернистички и постмодернистички писци имају неповерење (в. 1994: 20). Зато су и норме и вредности, везане за имплицитног аутора, подривене код Ишигура, јер та инстанца нема стабилно упориште. Не постоји референтна позиција из које можемо судити о наратору и раскораку који се успоставља између инстанце наратора и имплицитног аутора, односно сама субјективност је проблематизована као постојана и оприсутњена. Вол зато говори о „структурној иронији” (1994: 21), коју у *Остацима дана* проналазимо у раскораку између наратора и света фикције, односно у раскораку између дискурса који наратор конструише и симболичког поретка који постулира. Тако о непоузданости наратора можемо говорити само у релационом смислу, а не као о бинарној опозицији постулиране поузданости (Вол 1994: 22). И зато и нема класичног

задовољства у тексту које произилази из увида у иронични раскорак са безбедне дистанце и из склапања целовите слике од разбацаних фрагмената, већ се подривањем идеје о целовитој слици подривају и претпоставке и очекивања везани за жанр који води ка самоспознаји. Жанр путописног наратива као наратива о потрази – за самоостварењем или самоспознајом – иронизован је у *Остацима дана*, јер су иронизовани и кулминативни сегменти Стивенсовог наратива, будући да *anagnorisis* као препознавање сопствених грешака не води трансформацији, већ фигурира само као привремено, лимбичко растакање концепције Стивенсовог идентитета.

Како је сведочење о трауми говорни чин, Стивенсово „сведочење” као његов аутобиографски, исповедни наратив се под маском путописног дневника исписује у облику његових сећања. Њему је тешко да напусти Дарлингтон хол и остави га без послуге, јер тиме потврђује да је то здање изгубило утицај (в. Ишигуро 2017а: 29).

Да сам прешао преко границе схватио сам тек кад је околина почела да постаје све непрепознатљивија. Слушао сам људе како описују тренутак у коме лађа испловљава из луке, а путник губи копно из вида. Замишљам да је то често описивано осећање нелагодности прожето великом радошћу веома слично оном што сам ја осећао у „форду” док је све око мене постајало све чудније и чудније. [...] Кад сам осетио како ме и поред дрвећа и густог лишћа што се збијало уз ивицу пута вуче надоле стрмина с леве стране, схватих да сам Дарлингтон хол уистину оставио иза себе и тад ме, морам признати, обузе неки немир – немир појачан страхом да можда и нисам на добром путу, да у потпуно погрешном правцу одмичем некуд у дивљину. (Ишигуро 2017а: 30)

За Стивенса, Дарлингтон хол представља заштитни мехур стабилног поретка у оквиру кога има одређену позицију и функцију, те и осећај контроле – његов вео индивидуације који је производи ефекат аполонски лепог. Пошто прелази границу препознатљивог, он се осећа као да губи сигурно тло под ногама, као да се суочава са дионизијски хаотичним, због чега га и узнемирује страх. Пут на који се отискује је фигуративно и пут сећања, који је за Стивенса застрашујућ јер је у стању да му разоткрије дисконтинуитете у његовом наративном идентитету, који за њега, који је читав живот посветио детаљној разради и одржању тог идентитета, може имати колосалне последице. Међутим, у овом раном стадијуму путовања, Стивенс је у стању да развеје страхове, када по успону на видиковац угледа леп приказ енглеског крајолика, који му улива наду да ће и пут сећања имати задовољавајућ крај – да, иако

се испостави да свој наративни идентитет мора круцијално да реконфигурише, то неће значити и да је „емотивна сфера”, коју је континуирано жртвовао, неповратно протраћена.

Иако наводи: „Ни ја, као ни многи од нас, нисам, природно, вољан да исувише мењам старе обичаје” Стивенс ипак истиче и следеће: „[А]ли сматрам да ни приврженост традицији само традиције ради није од користи” (Ишигуро 2017а: 13). Тиме Стивенс наговештава форму свог потоњег наратива. Иако ће се трудити да свој, итерацијом установљени наративни идентитет, не коригује превише, ипак га мора реконфигурисати како би био одржив у новим околностима, односно у новом друштвено-културолошком и симболичком поретку. И начин на који образлаже разлоге за своје професионалне грешке с почетка романа такође упућује на форму његове будуће приповести. На неколико страница Стивенс описује своје тешкоће у састављању плана оптерећења послуге – шта то подразумева, околности које је морао узимати у обзир, његове резервације и компромисе – да би напослетку у једној реченици закључио: „Све у свему, мислим да проблем није баш толико сложен и да се може свести на следеће: задао сам себи сувише посла” (Ишигуро 2017а: 15). Стивенс компулсивно испреда наратив око неуралгичних тачака свог наративног идентитета – око ретроактивно одређених (трауматичних) прекретница – и на тај начин их чини проминентним, иако су раније могли бити учињени непрозирним на рачун опсесивног потискивања и прикривања наративом, чија се идеализација могла привидно уклапати у актуелни симболички поредак.

При првом помену Дарлингтонове контроверзне репутације, Стивенс одлучно одбија да уважи оправданост напада на његовог покојног послодавца:

Много је бесмислица последњих година изговорено и написано о лорду Дарлингтону и о истакнутој улози коју је одиграо у крупним догађајима; у појединим крајње игнорантским чланцима тврдило се чак и да је био мотивисан *саможивошћу и арогацијом*. А ја, видите, тврдим да је то сушта неистина. Било је сасвим супротно природи лорда Дарлингтона да јавно заступа гледишта каква је одједном почео да заступа и зато с дубоким уверењем кажем да се његово господство напрезало да превазиђе *срамежљиву страну* своје природе само и једино из осећања *моралне дужности*. (Ишигуро 2017а: 70; наша емфаза)

Наспрам саможивости и ароганције које су се у послератној клими приписивале лорду Дарлингтону, Стивенс поставља његову срамежљивост и моралност, и изјављује „да је лорд Дарлингтон у срцу био истински добар човек, прави господин од главе до пете” и да је он поносан што га је „служио и поклонио му најбоље године свог живота” (Ишигуро 2017а: 70). Стивенс повезује Дарлингтонов положај и статус лорда са његовом етичком вредношћу и у овом делу свог наратива се још увек са том вредношћу поистовећује.

За прву „прекретницу” (*turning point*) у свом животу, Стивенс ретроактивно одређује прву велику међународну дипломатску конференцију незваничног карактера, одржану марта 1923. године у Дарлингтон холу после трогодишње припреме, на којој је Дарлингтон желео да издејствује позитивне сентименте према ревизији Версајског уговора¹⁴⁵. На тој конференцији је највише требало утицати на француског господина Дипона (Dupont), будући да се Француска највише залагала за одржање Версајског уговора, и тако извршити, како Дарлингтон подвлачи у разговору са Стивенсом, „велики утицај на целокупни ток догађања у Европи” (Ишигуро 2017а: 71). Стивенс доживљава своју улогу у оквиру конференције као неизоставну за њено функционисање: „Био сам потпуно свестан да ће, ако и једном једином госту боравак у Дарлингтон холу не буде у најмању руку пријатан и удобан, то проузроковати *последнице несагледивих размера*” (Ишигуро 2017а: 86; наша емпфаза). Његов егосарцизам је евидентан када себе пореди са генералом који предводи војску у бој (в. Ишигуро 2017а: 87, 172), инстанца у којој је упоредан Ону из *Сликара пролазног света*, који себе такође идентификује са предводником ове врсте. Међутим, Стивенсова улога у одвијању конференције је иронизирана и то путем задатака као што су упознавање младог господина Кардинала са „чињеницама које живот значе” (Ишигуро 2017а: 91) пред ступање у брак, односно са појединостима сексуалног односа, као и примораност да води рачуна о жуљевима господина Дупона, док му отац на спрату лежи на самртничкој постељи.

Пошто је све време потајно покушавао да Дупона окрене против окупљених делегата и када га напослетку Дупон пред свима разоткрије, амерички сенатор господин Луис користи прилику да окарактерише Дарлингтона на следећи начин: „Он је прави господин. То нико овде, уверен сам, неће порицати. Класичан енглески прави

¹⁴⁵ Уговор је, према Дарлингтоновом мишљењу, био неправедно оштар према немачкој нацији, о чему је заузео став пре свега због својих пријатеља Немаца, међу којима је *Herr* Бремман (Bremann) од немаштине извршио самоубиство.

господин. Децентан, отмен, частан, добронамеран. Али, његово господство је *пуки аматер*” и да истакне да „озбиљни међународни послови данас више нису за господу аматере” (Ишигуро 2017а: 111). Луис указује на промену парадигме, са којом ће се Стивенс суочити у послератном периоду. Међутим, на конференцији 1923. године, ни Британци ни континентални Европљани се још увек не морају суочавати са том променом, те Дарлингтон у свом наредном говору потенцира да оно што Луис назива аматеризмом, он сматра чашћу (в. Ишигуро 2017а: 112). Иако Луисове ставове не би требало тумачити као део вредносно супериорне парадигме у односу на Дарлингтонову, његов коментар ипак упућује на наивне идеализације којима је Дарлингтон склон и које су му за живота одржаване на рачун како његовог класног и економског положаја, тако и британске империјалистичке позиције. Његова сужена перспектива је оно што представља кључни фактор за Стивенсово преисписивање сопствених идеализација, будући да их је заснивао на Дарлингтоновим наротивима о правди, части и достојанству.

Стивенс је свестан тога да му путовање, а посебно његови узнемирујући сегменти, пружају прилику да реконфигурише свој наротивни идентитет, када пише да му „баш ово путовање отвара нове, неочекиване перспективе у погледу тема које су, како [је] очигледно погрешно веровао, већ одавно исцрпљене” (Ишигуро 2017а: 127). Када препричава сусрет са слугом једне викторијанске куће, где пристаје да би поправио ауто, Стивенс указује на то да је слагао када му је постављено питање да ли је радио под лордом Дарлингтоном (в. Ишигуро 2017а: 129). Ове сцене се присећа на Мортимеровом језерцету, на које га упућује човек са којим се срео, када на њу надовезује сећање на још једну сличну сцену, када је гошћи гдина Фарадеја, недуго по његовој куповини Дарлингтон хола, одречно одговорио на питање да ли је служио лорда Дарлингтона, а то касније Фарадеју оправдао енглеским маниризмом непозивања на претходне послодавце (в. Ишигуро 2017а: 132-135). Стивенс и даље одбија да призна да се потајно стиди свог преминулог послодавца, а себи правда своје поступке тиме да не жели да о лорду Дарлингтону слуша неистине и неосноване приче. Али и сâм ће рећи: „И што више размишљам о томе, то ми се ово објашњење чини све *прихватљивијим*, јер сушта је чињеница да ме данас ништа не вређа толико колико чињеница да људи те бесмислице понављају у свакој могућој прилици” (Ишигуро 2017а: 135; наша емфаза). Стивенс себе ретроактивно убеђује у наведено образложење својих реакција на основу актуелне конфигурације свог наротивног идентитета. И иако у овом кратком запису (Други дан – слеподне) тврди: „[У] покушају да сагледам

своју каријеру, једино право задовољство црпим из онога што сам постигао у току тих година и зато сам данас поносан и захвалан на части која ми је указана” (Ишигуро 2017а: 136), Стивенс ће у неколико наврата преформулисати свој однос према служби у Дарлингтон холу.

У наредном, поново кратком запису (Трећи дан – јутро), Стивенса близина компаније која производи восак за чишћење сребра, које је, према њему, било једно од најбитнијих задужења батлера, као очигледни указ на статус домаћинства пред гостима, подстиче да призове у сећање боравак лорда Халифакса (Halifax) и немачког амбасадора *Herr* Рибентропа (Ribbentrop) у Дарлингтон холу. Стивенс се са „извесним задовољством” (Ишигуро 2017а: 148) сећа тог састанка, када је према Дарлингтоновим речима, одушевљеност стањем сребра у кући преокренуло расположење лорда Халифакса према могућности сарадње са Рибентропом. Међутим, Стивенс упоредо говори о Рибентропу и као о преваранту и Хитлеровом заступнику, који је у иностранству обмањивао политички утицајне појединце, што је јавности постало јасно тек уочи Другог светског рата (в. Ишигуро 2017а: 145-146). Али Стивенс не сматра да би се због тога морао девалвирати свој допринос циљу за који се тада веровало да је исправан. Он и критикује ревизионисте који „само желе да заувек забораве право поднебље тог времена” (Ишигуро 2017а: 146) и да концентришу кривицу у жртвеним фигурама попут лорда Дарлингтона, који се само вокалније залагао за сарадњу са нацистичком Немачком. Стивенс испољава сличне его-нарцистичке склоности као и Оно из *Сликара пролазног света*, пошто свој допринос такође валидује на основу жртве положене идеалистичким циљевима за које се веровало да ће допринети бољитку човечанства и „току историје” (Ишигуро 2017а: 148), унижавајући оне које означава као медиокритете, због тога што се никада нису предано посветили постизању таквог циља. Међутим, резервације које почиње да прави у представљању свог односа са лордом Дарлингтоном и става према њему, наводе Стивенса и да из друге перспективе сагледа писмо гђице Кентон, те да призна да је „од пуне жеље да се то [њен повратак] оствари и претеривао тврдећи да постоје јасни наговештаји” (Ишигуро 2017а: 150). Некадашња недвосмисленост ишчезава управо јер се уздрмава и Стивенсово самопоуздање у постојаност његовог наративног идентитета као до тада конципираног.

Иако у претходном запису потенцира да лорд Дарлингтон никако није био антисемита, нити да је био блиско повезан са Британским савезом фашиста (в. Ишигуро 2017а: 146), Стивенс наредни запис (Трећи дан – вече) почиње реченицом:

„Требало би можда начас да се вратим на питање односа његовог господства према Јеврејима, будући да је читав тај проблем антисемитизма данас толико осетљив” (Ишигуро 2017а: 153). Стивенс инсистира да је Дарлингтон частан и добар човек који се борио за правду у свету, те да га зато никако не би требало означавати као антисемиту. Међутим, овако есенцијалистички приступ карактеризацији субјекта подразумева кохерентност идентитета са постојаним упориштем, који Стивенс заступа управо јер лорда Дарлингтона перципира као непрозирни парагон моралних вредности коме је апсолутно одан и посвећен.

Попут Мацуде, који Она води по сиромашним крајевима Јапана како би политички изманипулисао његов идеализам, на исти начин и госпођа Керолин Барнет (Carolyn Barnett) подстиче лорда Дарлингтона да усвоји пропаганду „црнокошуљаша” (Британског савеза фашиста) током лета 1932. године, премда у *Остацима дана* о томе наравно сазнајемо само путем Стивенсових сећања. Поред неколико коментара антисемитске природе, најзначајнија епизода коју Стивенс препричава јесте Дарлингтонова одлука да се две јеврејске служавке отпусте, као и Стивенсов потоњи сукоб са гђицом Кентон по том питању. Када јој саопштава да ће морати да отпусте две служавке под њеним надзором због тога што су Јеврејке, Стивенс подвлачи „да не смемо дозволити да нам осећања помуте моћ расуђивања” (Ишигуро 2017а: 156) и „да се у обављању професионалних дужности не руководимо својим слабостима и својим осећањима, него жељама нашег послодавца” (Ишигуро 2017а: 157). Кентон, међутим, управо лична осећања потенцира када прети да ће дати отказ ако се девојке отпусте, али Стивенс је убеђује: „[П]оложај на којем се налазите не дозвољава да изричете тако узвишене и тешке пресуде. Чињеница је да је данашњи свет веома сложен и варљив. Постоје ствари које ви и ја напросто нисмо у стању да схватимо, а једна од њих је и питање јеврејства” (Ишигуро 2017а: 157). Стивенс бира да апсолутно подржава парадигму коју представља Дарлингтон, и да тако буде роб Другог. Чини се парадоксалним што управо хуманитет који Дарлингтон заступа, и због кога га Стивенс сматра неприкосновеним ауторитетом, од Стивенса захтева да изводи тоталитарне наредбе без поговора. Али управо је Стивенсова апсолутна вера у Дарлингтона та која га чини нехуманим. Стивенсово одрицање одговорности подразумева механизацију његове хуманости, а порицање недостатка који подрива субјективност као апсолутно

присутну, доводи до илузије идентификације са Другим, која своди субјекта, у овом случају Стивенса, на функционални и потпуно измењив чинилац¹⁴⁶.

Након отпуштања служавки, гђица Кентон пролази кроз морално искушење поводом тога да ли да напусти Дарлингтон хол, што је евидентно у њеној постиђености када је кроз шалу Стивенс суочава са тиме да није дала отказ. Он се наочиглед наслађује тиме што гђица Кентон не разбија идеализовани мехур у коме је Други неприкосновен и против кога се не може пружити отпор. Али када се месецима касније лорд Дарлингтон покаје за отпуштања Јеврејки и Стивенс покуша да гђици Кентон то пренесе као утеху, она одбија да пристане на Стивенсову импликацију да се ни он није, као ни она, слагао са отпуштањем служавки. Гђица Кентон себе експлицитно означава као кукавицу и стиди се што није остала доследна својим принципима већ се определила за безбедно и познато окружење (в. Ишигуро 2017а: 160) и у том суочавању са расколима који творе њену субјективност она је у стању да иступи против Стивенса, који жели и да полаже право на апсолут и да задржи рањивост субјекта који је у стању да се сепаратише од тог апсолута у изолацији своје субјективности. Гђица Кентон га суочава са парадоксом уписаним у његову идентитетску концепцију, када га пита зашто са њом није тада поделио да се тако осећа, када би јој подршка била од великог значаја, оптуживши га: „Зашто, господине Стивенсе, зашто, зашто, зашто вечито морате да се *претварате*?” (Ишигуро 2017а: 161). Ако Стивенс бира да се у потпуности идентификује са својом професионалном маском и да ни пред ким не показује своје емоције, он свој идентитет своди искључиво на функцију батлера, која не допушта хуманизацију, и стога нема права да захтева да га гђица Кентон потврди као хуманог. Он се уистину испоставља као део пакета (в. Ишигуро 2017а: 250), као саставни сегмент Дарлингтон хола, његова функционална компонента, која једино што чини јесте да потврђује његову историјску аутентичност.

¹⁴⁶ У свом есеју „Права другог”, Лиотар говори о томе шта је Јеврејима у концентрационим логорима било симболички ускраћено и пише: „Поново враћени у заједницу, они су у стању да опишу и говоре о томе какво је било задавање смрти. Али како могу да комуницирају о унижењу на које су сведени? То је пре свега био прекид комуникације. Како се путем интерлокуције може комуницирати о ужасу тога шта значи више не бити предодређен за некога или нешто? Њима се није говорило, они су били третирани. Они нису били непријатељи. СС-овци или Капои који су их звали псима, свињама или штеточинама нису их третирали као животиње, већ као смеће. Судбина смећа је да буде спаљено. Ужасно искуство тога да сте заборављени је незаборавно” (1993: 144). Тако и Стивенс, као Капо у логору, спроводи искључење две служавке из простора комуникације, зато што Други тако налаже.

3.3. Трауматизам као последица ретроактивног преисписивања прошлости

Салецл (в. 1996: 182) наводи Лаканову концепцију опсесије, као релевантну за Стивенса. Та концепција подразумева постављање себе на место Другог, односно идентификацију са структуром Другог, како би се из те позиције спречио (трауматични) сусрет са жељом, односно недостатком који лежи у сржи жеље, било за великим Другим као симболичким поретком или малим другим као субјектом који није ја. Опсесивни субјект дела тако да „говори и мисли присилно само да би избегао своју жељу” (Салецл 1996: 183). На трагу Деридине (в. 1995: 70-73) деконструкције Абрахамовог жртвовања сопственог сина на захтев Бога, и Стивенсово понашање можемо тумачити као одбацивање одговорности према појединачном другом, због жртве великом Другом и апстрактној етичкој дужности, које ваплоти лорд Дарлингтон. Тако што одговара искључиво на позив апсолутне дужности, Стивенс не признаје алтеритет малог другог, нити алтеритет који прожима и његову субјективност, и тако етички идеал привилегује спрам понизности пред расколним алтеритетом. Стивенс чува идеалистичку перцепцију сопственог ега, тако што одбија да дарује дар смрти другоме, али тиме уједно и интегрише смрт. Одбијајући да призна недостатак, јаз који га као субјекта прецртава, Стивенс га компулсивно заогрће идеалистичким конструкцијама¹⁴⁷.

У прологу *Остатака дана*, на помен писма гђице Кентон – првог који је од ње добио после седам година – у коме Кентон пише о свом животу у Корнвалу, Стивенс надовезује појашњење узрока за „низ ситних грешака” (Ишигуро 2017а: 11) којима је претходних месеци склон, а чије га значење евидентно оптерећује, будући да наводи да је помишљао на „свакојакe злослутне теорије” (Ишигуро 2017а: 11), не би ли их себи објаснио. Како би оправдао посету гђици Кентон, Стивенс везује своје професионалне грешке за последицу „несавршеног плана распореда и рада послуге” (Ишигуро 2017а: 11), односно за превише одговорности које је себи одредио, иако је провео „сате и сате радећи на плану распореда послуге и њених дужности, сатима и сатима размишљао о њему обављајући друге послове или лежећи будан у својој соби” (Ишигуро 2017а: 14). Оно што Стивенс не тематизује експлицитно јесте могућност да је, попут свог оца,

¹⁴⁷ Стивенс је, међутим, и инициран у класну идеологију, која му одређује оквирни систем вредности, путем инстанце биолошког оца, чијом је професијом одлучио да се бави, али и путем предатног друштвеног поретка у Енглеској, који му је наметнуо аристократске, господске врлине и емотивну сведеност и уздржаност као узвишене вредности (уп. Салецл 1996: 180). Халперн (в. 2018: 129) тврди да са Стивенсом саосећамо управо јер је у толикој мери подређен идеолошкој парадигми која га издаје, а за коју можемо тврдити да му је умногоме наметнута животним околностима.

остарио и да више није у пуној снази, те да није у стању да контролише сваки аспект бриге о Дарлингтон холу на који је навикао, јер би такво признање имплицирало порицање његове функционалности, без које му не преостаје да се као на упориште свог идентитета позове на било шта, сем на „емотивну сферу” коју је потискивао и порицао целог живота.

У писму гђице Кентон, Стивенс испрва уочава да је „кроз густо збијене, суздржане редове провејавала носталгија за Дарлингтон холом, а и – у ово сам потпуно сигуран – јасни наговештаји жеље да се врати овамо” као и да је њено писмо „прочитао неколико пута, те да самим тим не постоји могућност да м[у] се наговештаји у њему само причињавају” (Ишигуро 2017а: 16). Међутим, ова перцепција ће у неколико наврата у Стивенсовим записима бити реконфигурисана у зависности од његових актуелних преокупација и убеђења (Ишигуро 2017а: 150, 187).

Већ у прологу, Фарадеј приликом разговора са Стивенсом о његовом предстојећем путовању, интуитивно раскринкава повод пута као жељу да се успостави романтична веза са гђицом Кентон, премда тај повод Стивенс до краја романа не тематизује експлицитно (в. Ишигуро 2017а: 20). Ишигуро наводи да је наратив у *Остацима дана* „контролисан стварима које [Стивенс] не говори. То је оно што мотивише наратив. Он се налази у болном стању у коме на одређеном нивоу зна шта се дешава, али то још увек није сасвим изнео на површину” (Шејфер, Вонг 2008: 38). Читаоцу се ипак, и поред Стивенсових негирања повода на који Фарадеј алудира, имплицитно указује на поменуту жељу, као када се Стивенс сећа да је прелиставао делове *Чудесне Енглеске*, са пределима у које се гђица Кентон одселила по одласку из Дарлингтон хола, премда не говори отворено и зашто је то чинио (в. Ишигуро 2017а: 18).

Иако је већ двадесет година удата као гђа Бен, Стивенс инсистира да о њој говори као о гђици Кентон, јер, како наводи, то је зато „што је и даље називам онако како сам је свих ових година називао у себи” (Ишигуро 2017а: 55), а и зато што „се нажалост чини да се њен брак неће одржати” (Ишигуро 2017а: 56), о чему Стивенс закључује на основу њеног писма. Не само да Стивенс лично никада није прихватио да се заиста удала, настављајући да о њој мисли као о госпођици, већ на Кентон пројектује и своје незадовољство када пише: „Она без сумње баш у овом часу са жаљењем размишља о одлукама које је донела давних дана и због којих данас, као средовечна жена, остаје сама и ојађена” (Ишигуро 2017а: 56). Стивенс користи фразе попут „госпођица Кентон *недвосмислено каже*” и „порука која се назире из редова

прожетих дубоком носталгијом за временима проведеним у Дарлингтон холу *не изазива недоумицу*” (Ишигуро 2017а: 56; наша емфаза), чиме уверава себе и неименованог саговорника да коректно тумачи писмо гђице Кентон. Иако Кентон у писму наводи да се одселила од мужа, у последњем Стивенсовом запису сазнајемо да је то било само привремено, а Стивенсов закључак да би јој повратак у Дарлингтон хол била „истинска утеха у животу у коме сад, ето, преовлађује осећање пораза и промашености” (Ишигуро 2017а: 56) испоставиће се као превасходно његов лични сентимент поводом сопственог живота.

По доласку у Дарлингтон хол 1922. године, исте године као и Стивенсов отац по смрти свог послодавца, гђица Кентон покушава да цвећем разведри Стивенсову собу, која је „хладна, безбојна и беживотна”, али Стивенс је задовољан тиме што му „у њој ништа не одвраћа пажњу” (Ишигуро 2017а: 60). Тако њен иницијални покушај да трансформативно утиче на ходочаснички, затворенички живот који Стивенс води, бива осујећен. Будући да Стивенс сматра да „љубавне везе озбиљно угрожавају ваљано вођење сваке куће” (Ишигуро 2017а: 58-59), његово понашање је у складу са његовим начелима. Несугласице између њих почињу већ на почетку, када Стивенс захтева од гђице Кентон да се његовом оцу не обраћа личним именом, као што је по хијерархији сматрала да има право. Удар на очево достојанство, редуковањем његовог положаја у хијерархији узнемирује Стивенса, као што ће и будућа упозорења гђице Кентон о крхком здрављу његовог оца и потреби да му се смањи радно оптерећење бити за Стивенса извор нелагодности и разлог за анимозитет према њој. Стивенсова сећања на тај период обилују комичним сценама у којима би се путем замерања једно другом на ваљаности обављеног посла, он и Кентон сукобили, све до пада Стивенсовог оца у башти, када на налог лорда Дарлингтона Стивенс свом оцу ипак смањује задужења. Стивенс готово да не разговара са својим оцем¹⁴⁸, будући да обојица своје идентитете на професионалне улоге, те да нису у стању да интимно комуницирају, о чему сведоче две сцене у собици Стивенсовог оца: када му Стивенс саопштава да ће му смањити радно оптерећење и када га посећује на самрти.

Стивенс примећује да соба његовог оца личи на затворску ћелију, али не региструје да и он својевољно живи сличан живот, потпуне сведености на

¹⁴⁸ Када оцу треба да саопшти да му се мора смањити радно оптерећење, Стивенс се поверава: „Проблем с којим сам се суочио отежавала је и чињеница да смо последњих година мој отац и ја, из разлога које никад нисам успео да докучим, раговарали све ређе и ређе, тако да се после његовог доласка у Дарлингтон хол и најкраћа размена информација везаних за посао одвијала у атмосфери обостране нелагодности” (Ишигуро 2017а: 73).

свакодневницу, која је подједнако „мала, тескобна, хладна и гола” (Ишигуро 2017а: 73), на шта ће му, како се касније сећа, указати поново и гђица Кентон (в. Ишигуро 2017а: 173). Када му бива саопштено да ће му се кориговати радно време, Стивенсов отац не испољава емотивну реакцију (в. Ишигуро 2017а: 74-75), да би наредних дана послове обављао са изненадним „младачким полетом” (Ишигуро 2017а: 88), и за време прве незваничне дипломатске конференције у Дарлингтон холу се смртно разболео. Неколико сати пред смрт, отац Стивенсу говори зурећи у надланице: „Надам се да сам ти био добар отац” и „Поносим се тобом. Ти си добар син. Надам се да сам и ја теби био добар отац. А мислим да нисам” (Ишигуро 2017а: 106), на шта је Стивенс у стању само да кроз осмех одговори: „Много се радујем што се осећате боље” и „Сад, нажалост, морам да идем јер смо до гуше у послу, али разговараћемо сутра ујутру” (Ишигуро 2017а: 106-107). Пошто касније исте вечери сазна да му је отац доживео шлог, Стивенс не реагује емотивно. Само путем реакције других ликова на његово стање, читалац добија наговештај о томе да је Стивенс дубоко потресен¹⁴⁹. Једино када му се лорд Дарлингтон обрати са: „Мени се учинило да плачете” (Ишигуро 2017а: 114), а Стивенс брзо обрише лице марамицом, можемо закључити да је заиста и плакао због очевог стања. Стивенсова потреба, међутим, да емулира емотивно уздржаног професионалца, у чему види и заоставштину наслеђа које му је његов отац оставио – „Видите, ја знам да би мој отац волео да баш у овом часу не остављам свој посао. [...] Дубоко бих га разочарао кад бих поступио супротно” (Ишигуро 2017а: 116) – не дозвољава му да се своје рањивости експлицитно сећа. Зато је и у стању да напише: „Зашто бих, уосталом, то порицао? Ја се и данас те вечери, и поред болних асоцијација које буди у мени, сећам с дубоким осећањем *тријумфа*” (Ишигуро 2017а: 119; наша емфаза). Стивенс то вече, у току кога се једна гошћа могла „заклети да не постоји један Стивенс него најмање три Стивенса” (Ишигуро 2017а: 116), означава као прекретницу у његовом сазревању као „великог” и достојанственог батлера, јер се једино тако уклапа у парадигму његовог наративног идентитета. Такође је случај и да Стивенс у овом стадијуму путовања још увек није наишао на компоненту која би се супротставила његовој слици света, али то ће се променити већ од следећег сегмента, односно од поподнева другог дана путовања, када ће морати себи да објашњава зашто пред инстанцом другог негира своју повезаност са лордом Далрингтоном.

¹⁴⁹ Млади господин Кардинал му поставља питање: „Да ли је вама добро, Стивенсе?” И одмах затим: „Слушајте, Стивенсе, да ли је вама стварно добро?” и „Да вама ипак није зло?” (Ишигуро 2017а: 114), да би га и лорд Дарлингтон упитао исто. Стивенс их, међутим, само разуверава са: „Сасвим ми је добро” и „Стварно ми је добро” и „Не, није ми зло” (Ишигуро 2017а: 114).

Премда су *Остаци дана* најреалистичнији Ишигуров роман, ипак свет фикције који Стивенс настањује упућује на текстуру сећања коју Ишигуро разрађује. Попут блата у *Бледим обрисима брда* које указује на „нечисто” позивање на прошло, које је неизоставно контаминирано актуелном парадигмом и будућим преокупацијама, и попут синхронијског пејзажа урбаних траса у роману *Без утехе*, које мапирају вијугаве путеве којима се сећање асоцијативно креће, и у *Остацима дана* Стивенс се на свом путовању у неколико наврата губи, муком успиње на брда, изналази мале оазе и кривудаџним путевима доспева до својих одредишта. Када му понестане бензина, дан пре него што треба да се види са гђицом Кентон и када је најинтензивније подстакнут на размишљање о њој и сећање на њихову заједничку прошлост (в. Ишигуро 2017а: 171), Стивенс се по мраку, стрмом, кривудаџном стазом спушта до села у коме се нада да ће наћи смештај и успут сасвим блатом умрља ципеле и панталоне (в. Ишигуро 2017а: 168-170). Као што и сећањима на гђицу Кентон приступа заобилазно и са привидом незаинтересованости, тако се и по несигурном терену креће, док порозност и прилагодљивост сећања на коју блато упућује, као и њихово реметилачко дејство на његову сведену маску професионализма коју и сâм пореди са оделом које носи, имају на Стивенса узнемирујућ ефекат. Зато и пише: „[И]збегавао сам да уперим лампу у ципеле од силног страха да ће ме оно што ћу угледати још више обесхрабрити” (Ишигуро 2017а: 170), јер није у стању да се суочи са тежином увида који му пружа нова перспектива на сопствени живот и однос са гђицом Кентон.

Од овог тренутка, Стивенс у неколико наврата покушава да ретроспективно изнађе прекретницу која је довела до тога да однос између њега и гђице Кентон захладни и да она напослетку напусти Дарлингтон хол. Првобитно проматра епизоду када му гђица Кентон из руку отима књигу да би открила да је у питању сентиментални роман и на тај начин угрозила Стивенсову концепцију достојанства, која се базира на томе да се пред другима увек одржава професионална фасада. Своју нелагодност према физичком контакту, Стивенс представља као потпуну промену парадигме симболичког функционисања: „Када се нашла преда мном, одједном се у атмосфери збила чудна промена – скоро као да смо обоје били пребачени на неку сасвим друкчију раван битисања. Бојим се да не умем јасно да опишем то што се догађало” (Ишигуро 2017а: 174). Друга епизода које се сећа је из периода када гђица Кентон почиње да се виђа са гдином Беном, батлером из претходне резиденције у којој је радила. Пошто га о овоме обавести, Стивенс на њен упит о томе да ли је задовољан својим животом одговара да ће то бити „дана кад лорд Дарлингтон заврши свој посао,

онога дана кад се *он* буде одмарао на ловорикама, задовољан сазнањем да је урадио све што се разумно могло тражити од њега” (Ишигуро 2017а: 180). Стивенс се сећа да гђица Кентон није била задовољна овим одговором и да је у наредном периоду деловала одушно на њиховим састанцима, те да је он предложио да се њихови вечерњи састанци окончају и да није пристајао на њене молбе да то не чине¹⁵⁰. Из актуелне позиције, Стивенс сагледава ову одлуку као потенцијалну „судбоносну прекретницу”, али је и свестан тога да када „гледајући прошлост помоћу данашњег искуства, почнемо да ријемо по њој тражећи такве ’прекретнице’, онда смо, ваљда, склонији да их видимо свуда и на сваком месту” (Ишигуро 2017а: 183). Преисписујући прошлост, не као хронологију, већ као већ забележени наратив – и увек и једино као наратив – испоставља се да од начина на који се наратив организује, од жанра и од тачке гледишта, зависи које ће се епизоде сматрати кулминативним, или „прекретним”, како то Стивенс наводи.

Он потом излаже и трећу епизоду као могући узрок прекида интимнијих односа између њега и гђице Кентон: када је није утешио по примању вести о смрти њене тетке, која јој је била попут мајке. Пошто јој није поново покуцао на врата, како би јој изјавио саучешће, објаснивши себи да то не чини јер не жели да је узнемирава у њеном болу, Стивенс касније те вечери, у жељи да изјави саучешће, а немајући речи да то учини, одлаже тај тренутак тако што почиње да оптужује гђицу Кентон да је немарна поводом нових служавки (в. Ишигуро 2017а: 184-186), што је додатно од њега отуђује. Стивенс не само да је свестан конструисане природе прекретница, већ и тога да „те тренутке можете да препознате једино ако се вратите у прошлост. А кад се из данашње перспективе враћате у прошлост, може вам се учинити да је заиста реч о судбоносним, драгоценим моментима у вашем животу, иако у своје време нисте, наравно, мислили баш тако” (Ишигуро 2017а: 186-187). Прошлост се као наратив конструише само из позиције садашњости, а садашњост увек измиче, због ограничености субјективне перспективе. Стивенс у овом делу свог записа први пут признаје да ипак за гђицу Кентон није био само професионално везан, када каже да у „оно време сигурно ништа није указивало на то да ће због тих несумњиво неважних инцидената *неки снови остати заувек неостварени*” (Ишигуро 2017а: 187; наша емфаза). А управо је због тога што Стивенс себи не дозвољава да наративно вокализује своју жељу, овај готово

¹⁵⁰ Стивенс и гђица Кентон би на крају сваког радног дана, у њеној соби, ритуално испијали какао, због, како он наводи, разговора о професионалним обавезама и проблемима, премда напомиње и да су „што је и природно, умели с времена на време да расправља[ју] и о неким другим темама” (Ишигуро 2017а: 155).

успутни коментар потресан. Стивенс наративном структуром заогрђе недостатак који производи жељу и то чини са таквом непоколебљивом посвећеношћу да именовање жеље за гђицом Кентон, као увек имплицитно присутне, трауматично уздрмава читаву његову идентитетску концепцију. Трауматизам се формулише закаснело, тек из позиције идентитетске концепције, која одређене сцене твори као „прекретнице” и сагледава их из перспективе која садржи накнадни увид у могућност мапирања другачије структуре на некадашњи аутобиографски наратив.

Порив за идентификацијом имплицитне жеље, присутан је од почетка Стивенсовог наратива, када се због колосалне парадигматске промене, а и својих познијих година, суочава са сламањем његових идеализација професионалног достојанства, кроз грешке у обављању батлерских дужности. Тек без тог структурног упоришта свог наративног идентитета као постојаног, Стивенс је способен да, лишен илузије апсолутне оприсутњености и стабилне слике света, дозволи себи да о свом наративном идентитету размишља из друге перспективе. А та перспектива подразумева недостатну субјективност, ону коју твори недостатак који се не да уклопити у механизам, већ захтева попрште раскола и захтева несамерљиву релацију са другим, које се Стивенс одувек клонио, одабравши да се идентификује само са структуром Другог, чиме се редуковао на имагинарне идеализације у складу са том симболичком структуром, којој је негирао конструисаност и провизорност. То је оно што Стивенса чини кукавицом. Он је дозволио да га околности присиле на преиспитивање сопствених идеализација, а није имао довољно храбрости да их сâм деконструира онда када су и даље имале релативно стабилно упориште и када је то требало учинити за малог другог, када је требало ризиковати и волети без утехе коју пружа велики Други.

У наредном запису, Стивенс ће се позвати на још једну „прекретницу” у односу са гђицом Кентон, која се прелива у сећање на примање вести о смрти њене тетке, јер у оба сећања Стивенс описује себе како стоји испред њених врата, уверен да она плаче, а да није у стању да уђе и утешити је или бар разговара са њом. Ово сећање се одвија у току посете младог господина Кардинала лорду Дарлингтону, када Стивенса гђица Кентон обавештава да је прихватила да се уда за господина Бена, и када Стивенс на то одговара врло уздржано и учтиво, без емотивне инвестираности (в. Ишигуро 2017а: 226-227). Међутим, као и по примању вести да му је отац на самрти, и по овом разговору са гђицом Кентон, читалац о Стивенсовом емотивном стању сазнаје посредно, када га млади Кардинал упита: „Кажите Стивенсе – да ли је с вама све у

реду?” и „Да вама није зло, а?” (Ишигуро 2017а: 228). Али пошто остави гђицу Кентон да би био на услузи лорду Дарлингтону и његовим гостима, иако признаје да је испрва био „прилично утучен”, напослетку се сећа да је доживео „снажно осећање тријумфа” (Ишигуро 2017а: 236), јер је остао доследан својој концепцији достојанства. Међутим, растакање функционалности те концепције у актуелним околностима, Стивенса воде ка томе да своје „тријумфе” реконфигурише као протраћене прилике и грешке.

Свој катарзични крах предочен у његовом последњем запису, Стивенс бележи пуна два дана по састанку са гђицом Кентон/гђом Бен, иако је до тада свакодневно водио свој путни дневник. Враћајући се у Дарлингтон хол, Стивенс свраћа на кеј у Вејмуту, где чека најављено паљење светиљки које му је препоручено као посебно леп догађај. Одатле се сећа свог састанка са гђом Бен – коју и даље у индиректном говору ословљава као гђицу Кентон – када сазнаје да је мужа оставила само на неколико дана, да му се вратила и да се сада радује пензији и унучету које њена ћерка чека. Али овога пута, премда и даље у за њега карактеристично заобилазном маниру, ипак поставља гђици Кентон питање да ли је срећна. Иако је опет она та која успева да проговори о својим осећањима, да му каже да јесте свог мужа заволела временом, али да га није волела на почетку и да се и даље понекад растужи када помисли на живот који је могла имати са Стивенсом (в. Ишигуро 2017а: 245-247), он тада на, до тог тренутка, најдиректнији начин говори о својим емоцијама: „Штавише, као што ћете вероватно разумети, импликације тих речи су биле такве да у мени изазову одређени степен туге. Заиста – зашто то не бих признао? – у том тренутку, срце ми се сламало” (Ишигуро 1999: 251-252). Али ипак, пре него што је испрати на аутобус, Стивенс уверава гђицу Кентон да је чека леп период у животу и да не би требало да се усредсређују на прошлост.

Тек ће на кеју, у разговору са пензионисаним батлером који седа поред њега на клупу, у катарзичном моменту, кроз сузе, признати да је све што је имао дао лорду Дарлингтону, те да му ништа није преостало у животу, премда читалац опет сазнаје да Стивенс плаче само преко реакције батлера који седи поред њега (в. Ишигуро 2017а: 250-251). Стивенс себе имплицитно назива кукавицом, јер за лорда Дарлингтона говори да је бар сâм правио своје грешке, а да је он посредно живео и „веровао у мудрост његовог господства” (Ишигуро 1999: 256) као у апсолут. Међутим, други батлер, као материјализација Стивенсовог до тада неименованог адресанта, убеђује Стивенса да не сме бити тако строг према себи и да би требало да ужива у „ономе што преостаје од [његовог] дана” (Ишигуро 1999: 256). Дозволивши себи да у лимбичком

простору прочишћења сузама, себе осуди и обезвреди, да причу коју је отпочео отискивањем на пут до гђице Кентон на тај начин доврши, Стивенс се на наговор батлера, као на наговор свог алтер-ега, враћа у своју улогу и пише: „Сасвим је довољно што се људи као што смо ви и ја труде да дају свој скромни допринос нечему што је вредно и часно. Па ако је неко од нас спреман да много жртвује у животу зато да би истрајао у тим стремљењима, онда је то, без обзира на исход, довољан разлог и за понос и за задовољство” (Ишигуро 2017а: 252). Паљење светиљки, као у сумраку живота осветљавање пређеног пута путем сећања, ствара пријатну атмосферу на кеју, у којој окупљени људи, заједно са Стивенсом, уживају. Он се напослетку пита да ли можда „у шали лежи кључ за *људску топлину*” (Ишигуро 2017а: 253; наша емфаза), којој присуствује међу људима на кеју, и обећава да ће се потрудити да ту вештину усаврши како би покушао да пријатно изненади гдина Фарадеја по повратку. Међутим, иако рационално схвата да је „људска топлина” оно што је жртвовао својом преданошћу професионалном ропству Другом, Стивенсова је трагедија у томе што је његово некадашње „достојанство” сведено на испражњену љуштуру, те се више ни не може жртвовати зарад тоpline и љубави. Ризик зарад љубави подразумева потврду недостатка као формативног за субјективност и његово, у симболичком смислу, немогуће дељење са другим, а опет могуће дељење у светом простору (по)вере(ња). Стивенс, међутим, планира да „људску топлину” увежбава, да је практикује као симболичку активност у оквиру структуре коју једину познаје и тако дозволи себи да изађе из лимбичког простора сећања и растројености живота без љубави. Али и поред комичног аспекта оваквог понашања, читалац ипак не заборавља на трагедију, иако се Стивенс упиње да управо то учини.

4. *Без умехе*: синхронија меморијског пејзажа и лавиринти трауме

Ишигуров роман *Без умехе* (*The Unconsoled*, 1995) његово је најобимније и по питању наративне структуре, поред романа *Кад смо били сирочад*, најексперименталније прозно остварење. Иако остаје у области тематске фокусираности на сећање и трауматичне аспекте истог, Ишигуро обликује свој четврти роман путем стилских пропозиција надреализма, које поседују експлицитнији метафорички потенцијал у односу на његову дотадашњу прозу¹⁵¹. Како је и сâм Ишигуро истакао, са *Остацима дана* је довршио процес континуиране прераде једне врсте материјала (в. Шејфер, Вонг 2008: 84). Деконтекстуализација историјских и географских координата омогућила му је да у роману *Без умехе* разобличи просторно-временске референтне оквире света фикције и да се фокусира на синхронијске аспекте процеса сећања, који су представљени путем логике сна, у превасходно хомодијегетичком наративу протагонисте Рајдера (Ryder).

Рајдер, пореклом Енглеz, од самог почетка романа налази се у неименованом европском граду, после авионског лета који не успева да призове у сећање, али на чије кашњење му се указује, будући да је пропустио састанак са Грађанском групом за узајамну помоћ у јутарњим часовима тог дана. Пошто због неразјашњене селективне амнезије није у стању да сâм образложи због чега је у град допутовао, мештани града ће му кроз роман постепено откривати зашто је позван као „не само највећи светски пијаниста, него можда и највећи у овом веку” (Ишигуро 2003а: 19), али и као врсни познавалац модерних праваца у класичној музици. Град је, наиме, увелико у припремама за својеврсни културни опоравак, који би симболично требало да започне перформансом диригента и композитора по имену Лео Бродски (Leo Brodsky). Иако је као мрзовољни алкохоличар и самотњак, Бродски дуго био предмет подсмеха мештана града, гдин Хофман (Hoffman), управник хотела у коме Рајдер одседа, предано је радио на његовој трансформацији две године уназад, како би Бродски надоместио упражњену позицију музичке иконе града, са које је претходно свргнут челиста Анри Кристоф (Henri Christoff). Рајдерова улога, као посетиоца тој страниој земљи, коју ће већ у року од три дана морати да напусти, ради професионалног ангажмана у Хелсинкију, лежи у пружању подршке мештанима у току завршних припрема за концерт, његовом

¹⁵¹ Бакстер наводи да су пратећи „Фројдово образложење несвесног као лавиринтског простора понављања, трауме и неугодног [the uncanny], надреалисти усвојили мотив лавиринта у својим визуелним и књижевним проматрањима људске психе” (2011: 133). А управо је лавиринт просторни модел који формално доминира светом романа *Без умехе*.

реситалу коме би наводно поред читавог града требало да присуствују и његови родитељи, и говору, као увертири у извођење Бродског, чији је циљ да консолидује напоре заједнице ка превазилажењу неразјашњене кризе и успостављању јединственог колективног идентитета са упориштем у културно-естетској музичкој еманципацији.

Иако у значајној мери деконтекстуализован, роман *Без утехе* ипак није потпуно лишен географских и историјских координата. На основу периферних путоказа, попут имена улица и зграда (нпр. Валсерштрасе, Фолксгартен, Сатлерово здање), као и домаћег становништва неименованог града (нпр. Штефан Хофман, Хилда Штратман, Инге, Труде, Кауфман, фон Винтерштајн), потом страних држављана ту расељених у непознатом периоду (нпр. Лео Бродски, Анри Кристоф, гђица Колинс, Густав), као и назнака политичких премиса у односу на које се групе грађана оријентишу¹⁵², можемо закључити да се ради о централно-европском или источно-европском граду. Земља у којој се тај град налази смештена је у виртуелни, гранични простор држава на које подсећа¹⁵³, непосредно након периода растрзаности између сукобљених идеологија, премда те идеолошке позиције ни у једном тренутку нису прецизиране, али које наликују комунистичким и капиталистичким моделима опонираним у Хладном рату¹⁵⁴.

Са друге стране, Ишигуро је истакао: „[Т]ек сам касно у процесу писања одлучио да користим германска имена. Могао сам их све променити у скандинавска или чак француска имена [...]. Умногост, ово је *пејзаж имагинације*” (Шејфер, Вонг 2008: 131; наша емфаза). Утолико што комплетно окружење романа, заједно са ликовима који то окружење насељавају, јесте метафорички приказ Рајдерових сећања, фантазија, страхова и тежњи, свака екстраполација историјских референци и политичких импликација врло је провизорна. То како наратор користи трагове сећања ради оријентације на пољу синхронije, у роману *Без утехе* бива пре свега *личном историјом*, због чега постулирање надређеног историјског наратива може бити само

¹⁵² Мисли се на импликације значаја здања Макса Сатлера (Max Sattler), чије име асоцира на својеврсни амалгам презимена Маркс, Стаљин и Хитлер, а које има врло мистериозни и подједнако интензивни утицај на колективну свест мештана неименованог града романа (в. Ишигуро 2003а: 419-422).

¹⁵³ Европске земље које се у току романа помињу као стране су, између осталих: Немачка, Холандија, Пољска, Француска, Данска, Италија, Швајцарска, Шведска, Русија, Украјина. Међутим, не следи под обавезно да је земља у којој се Рајдер налази једна од преосталих земаља Европе. Пре је случај да она функционише као симулација различитих пројекција о таквом поднебљу. Бакстер истиче да „неименовано урбано окружење романа *Без утехе* није један град већ палимпсест гипких и променљивих европских градова који се опиру географском фиксирању” (2011: 135). Аргументу о симулацији иде у прилог и то што се у роману ниједном не поставља питање језика, односно начина споразумевања између Рајдера, Британца, и мештана града са експлицитно германским призвучима.

¹⁵⁴ Конкретне године помињу се само једном у роману, када Рајдер покушава да се присети играча Светског купа у фудбалу: „Сећао сам се да су браћа Чарлтон играла за Енглеску у финалу 1966, браћа ван дер Керкхоф за Холандију 1978.” (Ишигуро 2003а: 185).

једна од интерпретативних могућности. Међутим, будући да је лично као наративна конфигурација увек прожето идеолошко-симболичким структурама, сложићемо се са Реитано, која истиче да својство универзалности романа *Без умехе* „није банална изјава о увек актуелној великој уметности. [Он] је заправо пројекат проистекао не само из одбацивања културног ауторитета заснованог на етничким, расним или националним основама, већ и из једне врсте анксиозности поводом културе *per se* у овом све више глобализованом свету” (2007: 366). Уосталом, Рајдерово национално порекло је несумњиво британско, будући да прави референце на места попут Вустершира и Манчестера у којима је одрастао (в. Ишигуро 2003а: 57, 195, 196, 244, 272, 296, 298, 402). Луис чак постулира да је непозната земља у којој се Рајдер налази заправо „измештена Енглеска његових сећања и маште” (2000: 110). Међутим, Рајдеров меморијски пејзаж, пројектован на пејзаж града, није једнозначно пресликавање наводно феноменолошки доступне прошлости. Његово пројектовано порекло не подразумева и удомљеност, јер се у оквиру свог меморијског пејзажа суочава са диспаритетом који прожима његову идентитетску парадигму, и то све у несумњиво модерном контексту.

Роман *Без умехе* је често критички оцењиван као оштар заокрет и битна прекретница за Ишигуров стил, због апстрахованог контекста и наводног одбацивања пропозиција реалистичког жанра у корист надреализма (в. Бидем 2010: 103-105). Међутим, претпоставка да Ишигурова прва три романа носе недвосмислене одлике реалистичке прозе неоснована је и за Ишигура као аутора донекле фрустрирајућа (в. Џарвис 2011: 157). Бидем у раним приказима романа *Без умехе* примећује да је једна од најчешћих читалачких реакција управо фрустрација (в. 2010: 103), те је Ишигуру чини се пошло за руком да заротира улоге са онима који су његове прве романе површно читали. Њихов је стил само привидно заснован на психолошком реализму и модернистичком субјективизму, због чега роман *Без умехе*, који и тај привид укида путем техника надреализма, не би требало тумачити као раскид са Ишигуровим пређашњим прозним техникама, већ у континуитету са њима¹⁵⁵.

Витоперења хронотопа, фрагментарна структура и деградиран заплет одувек су били део Ишигуровог прозног стила, само што у роману *Без умехе* постају проминентнија формална својства. И премда наведене одлике имају модернистички

¹⁵⁵ Како истиче Грос у предговору историјском проматрању метафорике сећања: „Надреалисти су реаговали против линеарног, механичког часовног времена модерне технолошке рационалности и удаљили се од идеје да ум може да поврати интегралну чистоту првобитног искуства” (2016: 20). Овај сензибилитет уписан је у наративну структуру сваког Ишигуровог романа.

призвук, изостанак стабилног метанаратива као референтне равни, односно онтолошка доминанта, указује и на постмодернистичко устројство Ишигурове прозе¹⁵⁶. Имплицитна иронија, као увек уписана у поузданост приповести у првом лицу, чија фикционалност почива на наративним конфигурацијама, односно на ироничном раскораку својственом језику и несвесним симболизацијама протагонисте, део је Ишигуровог прозног стваралаштва и пре романа *Без утехе*, али је смештањем пређашњих романа у оквир стереотипног реализма било лакше занемарити је зарад фокуса на површне бинарности.

Сложићемо се са Дроунгом када истиче да Ишигурову прозу одликује „неодредљивост и недостатак закључка – својства која воде порекло из постмодернистичке естетике” (2010: 40). И Вонг се приклања постмодернистичком тумачењу романа *Без утехе*, али њена анализа приписује Рајдеру флуидни идентитет, који она тумачи у реалистичким оквирима (в. 2005: 68-69), док је наше тумачење обратно – у оквиру метафоричког попришта, које представља Рајдеров идентитетски терен, његови поступци чине дубоку структуру која се, као и значење сна, не може тумачити као непосредно евидентна. Методологија коју Вонг примењује за последицу има неодредљиву упитаност над апсурдним и нелогичним аспектима Рајдеровог наратива (в. 2005: 73). Међутим, апсурд у роману *Без утехе* има своју унутарњу логику, па и Рајдеров лик треба тумачити у оквиру ње. Флуидност је одлика Рајдеровог окружења у оној мери колико је оно његова пројекција, али се то окружење не може свести само на флуидност, јер се ни Рајдер не може свести само на симбол. Он је пре „попут читаоца, који се бори да осмисли текст у коме је заточен” (Луис 2000: 110). Флуидност Рајдеровог лика ограничена је траумом, која је успорава и стабилизује, као што је, ако се послужимо Лакановом терминологијом, Симболичко у ретроспективи прожето јазом Реалног. Како је „постмодернизам као модернистичка апокалипса [...] целокупно концептуално искуство историје усисала у себе” (Бошковић 2010: 84), тај вакуум прети да усиса и Рајдера, који се копрца у синхронији својих сећања, чија се дијахронијска сукцесивност сурвала у понављање трауматичних симптома.

¹⁵⁶ Вонг покушава да назначи континуитет у Ишигуровом стваралаштву када пише да: „Упркос недостатку јасне референтне стварности у Ишигуровом четвртном роману, теме конфузије и изопштења представљају само благи помак у његовом погледу на то како појединци регулишу своје самообмане” (2005: 66). Међутим, због тога што претпоставља да је „јасна референтна реалност” постојала у његовим претходним романима, Вонг не увиђа континуитет у постмодернистичким претпоставкама, које су одувек прожимале Ишигурову фикцију.

Ишигурова склоност према фабулацији добија на замаху у његовом четвртом роману¹⁵⁷. Аналепсу, односно флешбек, као доминантну наративну технику за приказ процеса сећања у своја прва три романа, премда је и тада увек била подређена јединственом сензибилитету протагонисте-наратора, Ишигуро готово сасвим напушта у роману *Без утехе*, да би је надоместио потпуном имерзијом протагонисте у синхронијску раван, која не дозвољава ни привид „призивања прошлости” као очуваног ентитета. Процеси сећања су у роману *Без утехе* интегрисани у структуру наратива тако што се стратегије приповедача мапирају на његово окружење као на лични меморијски пејзаж. Ишигуро истиче:

Ако је метода флешбека налик томе да батеријском лампом осветлите своју прошлост у тами и расветљавате њене делове како бисте их растумачили, онда је ово [наративна метода у роману *Без утехе*] више попут потпуно мрачне собе где се неко креће са бакљом [...]. Постоји мала деоница светлости коју можете видети, али немате увид у то шта јој претходи осим ако се не вратите уназад како бисте сагледали шта сте управо прошли. (Шејфер, Вонг 2008: 132)

Изостанак прецизног контекста лишава свет фикције референцијалности, али пошто је свет романа *Без утехе* метафора за Рајдерове процесе сећања, апстраховани контекст упућује на то да сећање није референцијално, већ симболичко и имагинарно, односно наративно. Што не имплицира да је целокупна прошлост неконсеквентна, већ да је увек првенствено условљена садашњим, синхронијским контекстом, који производи дијахронију. Метафоричка бакља, са којом се Рајдер креће, пружа му прилику да се у актуелном видном пољу мапира на све што га окружује (одакле проистиче и његова на моменте зачудна свезнајност), али у дијахронијском смислу његова „бакља” нема значајну употребну вредност. Прошлост се не може повратити као доживљена, већ само као измичући траг, симболички и имагинарно везан за садашњост. Свако сећање подразумева Рајдерово измештање у синхронију тог симболичко-имагинарног конструкта, који је асоцијативно везан са садашњошћу, а не линеарно или каузално лоциран на дијахронијској оси. Како би се временска дистанца између садашњости и

¹⁵⁷ Тумачећи Ишигурову прозу, а посебно приликом анализе романа *Без утехе* и *Кад смо били сирочад*, Холмс (в. 2005: 12) дефинише фабулацију као кршење традиционалних очекивања везаних за формално-тематске одлике романа, које често подразумева и стапање реалног и фантастичног. Спасић такође наводи да „би се [могло] рећи да овај роман припада жанру фантастичног и магијског реализма [који] омогућава кршење нормативних правила фикције и онемогућава читаочеву неверицу када се деси немогуће” (2007: 110).

прошлости премостила, неопходно је да Рајдер „бакљом”, која расветљује садашњост, осветли и прошлост као садашњу, што указује на условљеност модела сећања контекстом присећања.

Као и у својој дотадашњој прози, Ишигуро не посеже за надређеним, свезнајућим приповедачем, већ се протагониста, урођен у сопствену субјективност, мора борити за кохерентност своје визије света и континуираност свог наративног идентитета. Свет који окружује Рајдера метафора је за његове наративне конфигурације сопственог идентитета путем процеса сећања. Међутим, у роману *Без утехе*, анксиозне и конфликтне димензије те борбе посебно су наглашене, будући да се Рајдер не обраћа анонимном члану свог поднебља или своје заједнице, као што је случај у претходна три романа, у којима је валидација културно-историјског оквира зависила управо од имплицитне афирмације у облику немог слушаоца, односно наратора. Културно-историјски контекст у роману *Без утехе* је неодређен, што се испрва доима као узрок Рајдерове амнезијске нелагодности, али у свету којим првенствено он диригује, та неодређеност јесте и последица његовог психичког стања. Пошто су процеси сећања у овом роману представљени синхронијски, подржани структуром логике сна, изостанак аналепсе не захтева ни наратора, јер Рајдер не приповеда своја сећања – он их живи. У роману *Без утехе*, позиција приповедача и позиција приповеданог се стапају, па стичемо утисак урођености наратора у вид садашњости¹⁵⁸.

Фербенкс указује на то да наративни приказ сна и свет који функционише према структурној логици сна нису идентичне поставке, као и да се *Без утехе* приклања овој потоњој (в. 2013: 605). Логика сна је у роману употребљена као наративна конфигурација, зарад метафоричког представљања процеса сећања, а не како би се приказао сан који је везан са неком вањском реалношћу сневача. Рајдер насељава свет који не наговештава постојање неког другог, надређеног или реалног. Он се не може пробудити, као што се ни ми не можемо пробудити у другу реалност од ове коју живимо – бар не у дословном смислу. Свет романа *Без утехе* је Рајдеров меморијски пејзаж (*memoryscape*) који ваплоти синхронију психе протагонисте. А несвесно те психе не функционише према узрочно-последичним законима. Стога сажимање и растезање различитих конфигурација хронотопа, експерименталне форме фокализације и кружни ток наратива у роману фигурирају као формалне манифестације механизма

¹⁵⁸ Међутим, као што и Лазиф наводи, „као и у осталим Ишигуровим романима, присутне [су] три временске позиције – две које се односе на исказ и једна која се односи на казивање” (2009: 31).

сећања, које као такве за Рајдера имају јединствени смисао. Ови аспекти ће бити засебно образложени, после указивања на пропозиције логике сна у роману *Без утехе*, као структуре погодне за метафорички приказ процеса сећања.

Ишигуро је истакао да се није одлучио за ову форму како би се отиснуо у незауздано фантастичне наративне пределе, будући да је рано постао свестан опасности које са собом носи недостатак бар површно оцртаних реалистичких контура света фикције¹⁵⁹. Премда свет романа *Без утехе* јесте необичан, чудан и бизаран, жанровске пропозиције које га таквим чине, а које укључују фантастику и надреализам типичне за свет снова, нису саме себи циљ. Напротив, њихова сврховитост огледа се у томе што Рајдеровој уроњености у апстраховани контекст неименованог града пружају метафорички смисао уроњености у мрежу сопствених наративних стратегија и механизма. Зато Ишигуро за потребе проматрања тематике сећања у овом роману и није био потребан старији протагониста, који је због близине смрти подстакнут на ретроспективно преиспитивање свог живота путем процеса сећања. Просторно-временска својства света фикције романа *Без утехе*, односи међу ликовима, као и његов целокупни сиже, фигурирају као метафоре за сложене механизме сећања, којима Рајдер континуирано (ре)конфигурише свој идентитет.

Усклађеност наративних својстава Ишигуровог четвртог романа са функционалном логиком сна његов је метод формалне интеграције синхроније процеса сећања у свој прозни текст. Сан као психички конструкт корелат је сећању као такође интроспективној, субјективној матрици, која не подразумева менталну репродукцију наводно утиснутог феноменолошког садржаја, већ својеврсни амалгам, уједно симболички и имагинарни, који обухвата адаптације наратива сећања према захтевима кохерентности концептуалног и континуитета аутобиографског сопства, али и фантазије, пројекције страхова или жеља, које такође утичу на манипулацију наративом сећања. Карактеристични афекти за поље сна, попут жудње за испуњењем жеље или тескобе и страха као реакција на испуњење цензурисане жеље, такође упућују на умреженост фантазије и сећања која је остварена у роману¹⁶⁰. Афективно

¹⁵⁹ Ишигуро наводи: „Удаљавање од директног реализма је заправо прави изазов. Погрешно ли га спроведете, можете све да изгубите тако што се нико неће поистоветити са вашим ликовима или им неће бити стало до тога шта се дешава у том необичном, чудном, бизарном свету” (Шејфер, Вонг 2008: 76).

¹⁶⁰ Фројд у *Тумачењу снова* (в. 1976а: 127-138, 139-167) објашњава да су и тегобни снови подстакнути принципом испуњења жеља, при чему манифестна раван сна одражава непријатни доживљај због интегрисане инстанце цензуре, која иначе не дозвољава латентној жељи да се актуелизује (1976а: 150-151). Фројдов постулат да је сан увек „(прикривено) испуњење једне (потиснуте, сузбијене) жеље” (1976а: 166) се за потребе анализе романа *Без утехе* прихвата начелно, у смислу да свака наративна

поприште Рајдеровог лика утиче на просторно-временска својства света романа *Без утехе* као његовог лавиринтски експресивног меморијског пејзажа, од укидања рационалне каузалности путем асоцијативности, до апсурда и синхроног простора који гута дијахронијски континуитет.

Иако је урођен у лавиринтску хаотичност света који га окружује, то Рајдера не чини потпуно ишчашеним. Окоснице његове приповести су фиксирана сећања, као симболичко-имагинарни конструкти у односу на која се он позиционира, односно она која имплицитно фигурирају као окоснице његових формативних наратива и образложења његових ставова, одлука, поступака и самоперцепција. Специфична логика наратива романа *Без утехе* указује на условљеност процеса сећања садашњошћу, али и на њихово одвијање у надређеним оквирима идеолошких суперструктура. Поред гипкости и променљивости трагова сећања, као и континуиране (ре)конфигурације Рајдеровог постулираног идентитета у складу са њима, у фокусу је и отпорност таквог идентитета на промене, због упоришта које има у канону сећања, скупу фиксираних наратива, који служе као референти, а које субјект уздиже на ниво порекла и постојаности. Та сећања су, међутим, као конструкти истовремено и под константном претњом да се расточе. Спектралност архиве, која „садржи” трауматичне трагове сећања, континуирано опседа канонско упориште Рајдеровог идентитета. Да је све у свету романа *Без утехе* под Рајдеровом контролом, његов би идентитет био савршено у сагласју са собом. Међутим, оно што подрива и узнемирује његов боравак у неименованом граду, односно оно што опседа његову фантазију апсолутне хомогености и јединства идентитета, јесу трауматични трагови сећања који се објављују кроз своје одсуство. Рајдерова анксиозност избија из ироничног раскорака између његовог наратива о себи и неуклопљивости истог у свет романа и односе са другим ликовима¹⁶¹, односно из ироничног раскорака између његових идеализација и интегрисане инстанце Другог, као и због Реалног које те идеализације кроз белине у тексту опседа.

активност подразумева условљеност жеље и механизма који манипулишу траговима сећања, односно условљеност фантазије и сећања.

¹⁶¹ Субјект се, према Левинасу, етички конституише само дијахронијски. Его се растаче у процесу асиметричног односа са другим, јер пошто се суочи са лицем другог, више не може бити једнак са собом (в. 2006: 191-192). Када се та дијахронија покушава свести на синхронију, етичка активност је ометена (в. Левинас 1987: 91-92). Међутим, иако Рајдер жели да дијахронију односа са другим сведе на синхронију сопствених идеализација, оне бивају уздрмане сваким покушајем потпуне апсорпције алтеритета другог.

Рајдер је безимен попут града у коме се налази, као што је уосталом и Стивенс у *Остацима дана*. Међутим, док је у *Остацима дана* апстракција митологизоване Енглеске само наговештена, недостатак личног имена у Рајдеровом случају упућује на много већи степен универзализације, што је потврђено и на пољу његове специфичне амнезије. Како наративна логика романа *Без утехе* претендује да буде оперативна логика процеса сећања, Рајдерова повремена амнезија може се делимично објаснити процесом непатолошког заборављања, који се не може симплистички дефинисати као супротан сећању, већ као његов саставни део и процедурални услов. Рајдерова својеврсна амнезија је стога често манифестација заборављања које прожима сваки процес сећања. Са друге стране, заборављање може бити и последица потискивања трауматичних сећања, када се може навраћати у виду похођења, опседања зева Реалног који прожима сваку симулирану архиву сећања.

По доласку у хотел, неименован попут града у коме се нашао, Рајдер на основу коментара гђице Хилде Штратман (Hilde Stratmann), службеника Градског института за уметности, долази до закључка да распоред његовог боравка постоји и да би требало да је са тим планом већ упознат (в. Ишигуро 2003а: 18). Међутим, он се тог распореда не може сетити, нити ће му он у било ком тренутку бити пружен на увид. Симптоматично је то што га Рајдер од гђице Штратман експлицитно ни не тражи, не желећи себе да представи у негативном светлу и да изгуби углед који наслућује да у граду ужива. Овим је назначена његова послушна зависност од Симболичког, као друштвено-идеолошког поретка. Како је поприште романа *Без утехе* Рајдеров меморијски пејзаж вођен логиком сна, Симболичко као структура суперега, која надзире и контролише субјекта и која неуклопљиви садржај потискује у несвесно, мапира се у виду структуре света романа у коме се Рајдер обрео. Претпоставка гђице Штратман да би Рајдер требало да је упознат са распоредом, симболички је намет који он не доводи у питање, тиме не доводећи у питање ни своју подређеност идеолошком. А то што нема приступ распореду као надређеној матрици свог боравка у неименованом граду, упућује на немогућност свобухватног приступа Симболичком, које је увек прожето јазом Реалног, оног које означава одсуство шематизованог смисла. Рајдеровим активностима диригује распоред у облику великог Другог, али због тога што Реално, како је дефинисано у Лакановој парадигми, прожима Симболичко, распоред Рајдеру измиче. Међутим, као што се Реално може наслутити у виду пропуштеног сусрета, односно путем трауме која се закаснило објављује, тако и у Рајдеровом меморијском пејзажу искрсавају трагови

сећања у виду ликова и објеката, који иницирају ретке тренутке аналепсе који упућују на трауматично.

Сваки Рајдеров окршај са пропозицијама распореда је попут Док Кихотовог са ветрењачама. Око сваке ставке, сваке предстојеће обавезе он може само у деридијанском маниру да кружи, пошто је на испуњење сваке увек већ закаснио, али не пре него што подлегне анксиозним паничним нападима које производи његов постулирани, идеални его светски признатог пијанисте. Симболичко се тако у роману *Без умехе* остварује првенствено на нивоу надреално уобличеног света фикције, Имагинарно на нивоу односа ликова у оквиру којих се распознају Рајдерове идентификације и пројекције, а Реално у виду одсутних белина у тексту које спектрално опседају прогресију заплета.

4.1. Просторно-временске одлике света романа *Без умехе*

Ишигуро је истакао да заборавом преиначена обећања, извитоперена сећања или недоследност животних одлука у периоду који покрива низ година не доживљавамо као необичне: „Једино када их сагледате из одређене перспективе и сажмете их у неколико дана почну да личе на врло чудно понашање” (Шејфер, Вонг 2008: 133). Због тога у роману *Без умехе* сажимање Рајдерове прошлости у синхронији његовог меморијског пејзажа онеобичава традиционалне поставке хронотопа, развоја лика и следа догађаја, па је читалац континуирано суочен са суптилно ишчашеном логиком света фикције у виду апсурдних епизода, које производе *unheimlich* ефекат. Међутим, оне су апсурдне само на манифестном нивоу, док латентно, када се тумаче као метафора за Рајдерове процесе сећања, губе својство апсурдности и говоре нам о логици сећања као другачијој од логике перцепције¹⁶². Пошто прихватимо да је у роману *Без умехе* перципирати исто што и сећати се, испоставља се да сећање фигурира на два нивоа: наративна садашњост је за Рајдера првостепено сећање, а сећање приказано путем класичне технике аналепсе је другостепено сећање, на које не наилазимо често у свету романа, али које је значајно за контекстуализовање првостепеног. Тумачење Рајдерове наративне садашњости се стога тумачи превасходно метафорички.

¹⁶² То што ликови у роману на апсурдности које настају као последица просторно-временских аберација не реагују са шоком или изненађењем, указује на то да је оперативна логика света снова за њих природни, а не наметнути образац. Зато и можемо свет фикције, односе ликова и сиже романа тумачити у метафоричком кључу, а у културно-историјском тек уз извесне резерве.

Ликови се изненада појављују у Рајдеровом окружењу не у складу са рационалном каузалношћу, већ асоцијативном логиком света снова и процеса сећања, попут гђице Штратман у лифту, када је носач Густав (Gustav) помене у разговору (в. Ишигуро 2003а: 16). Рајдери познаници из детињства такође се зачудно појављују у неименованом граду у коме се Рајдер обрео (в. Ишигуро 2003а: 55, 195, 259, 341, 487). Фиона Робертс (Fiona Roberts), коју је познавао у раном детињству, ступа у контакт са Рајдером као кондуктерка трамваја и самохрана мајка која се тешко уклапа у нову средину. Џефри Сондерс (Geoffrey Saunders), Рајдеров школски друг, среће га на меандрирајућим улицама града и говори о себи као о разочараном самцу склоном безначајним везама. И Џонатан Паркхерст (Jonathan Parkhurst), колега са студија, појављује се у дому гђице Колинс (Collins) као један од мештана града коме је потребан утешни разговор. Рајдер се са овим ликовима из своје прошлости сусреће када ужурбаност активности у граду посустане и када је препуштен контемплацији, односно, уколико тумачимо град као Рајдеров меморијски пејзаж, када у процесу сећања направи дигресију, асоцијативно подстакнут. Јер Фиону среће пошто је Бориса оставио самог у кафеу, када му она пребацује што се није појавио у договорено време њиховог састанка, а Рајдер се сећа себе као малог дечака у њеној кухињи. Са Џефријем се сусреће када Софија Бориса теши поводом тешке породичне ситуације, а Џефри му потом говори о својим љубавним проблемима. Док се Џонатан изненада појављује поред Рајдера и подсећа га на узроке његових анксиозности из факултетских дана, пошто гђица Колинс Рајдера утеши поводом тих анксиозности које сада осећа у вези са предстојећим концертом¹⁶³.

Привидни апсурд јавља се и када мештани неименованог града својим ирационалним захтевима обесхрабрују Рајдере покушаје да успостави контролу над својим боравком у граду, да потврди своју професионалну репутацију на концерту пред заједницом и својим родитељима, као и да помогне граду у превазилажењу колективне кризе. Они су ирационални јер су на пољу Рајдеровог меморијског пејзажа просторно или временски измештени. Ти захтеви су уједно и метафора за Рајдерову растрзаност, будући да су извори захтева увек сплетени са његовим субјективним призивањем трагова сећања. Симболичко га интерпелира, а он није у стању да разлучи

¹⁶³ Пошто свет романа *Без утехе* није свет у коме било шта може да се деси и пошто је вођен сопственом логиком са сопственим законитостима, ликови који навиру из Рајдере прошлости никада се не појављују какви су тада били, већ као одрасли, у складу са протеклим временом. Околности њихових живота у неименованом граду су, у складу са досадашњим интерпретативним оквиром, највероватније Рајдере пројекције.

приоритетност појединачних захтева, због чега је хаотичност односа у које ступа са ликовима одраз његовог личног хаоса. Хофман жели да Рајдер погледа албуме са новинским исечцима о Рајдеровој каријери које је Хофманова супруга Кристина (Christine) сачинила и предлаже апсурдни сигнал којим би га Рајдер дозвоа када буде имао за то времена (в. Ишигуро 2003а: 29-30). Хофманов син Штефан (Stephan) жели да га Рајдер саслуша док увежбава уводну деоницу за концерт, како би му Рајдер дао своје критичко мишљење (в. Ишигуро 2003а: 34-35). А Густав моли Рајдера да поразговара са његовом ћерком Софијом (Sophie), како би јој помогао да „поврати способност расуђивања” и да „јасно сагледа ствари” (Ишигуро 2003а: 38), не би ли превазишла проблеме за које Густав нагађа да је муче, пошто он сâм не комуницира директно са Софијом¹⁶⁴. Ово се уједно доима и као врло необичан захтев пошто у том тренутку читалац није упућен у то да су Софија и њен син Борис (Boris) вероватно Рајдерова породица. Густав ће касније замолити Рајдера и да се у име свих хотелских носача и достојанства њихове професије, које неколицина њих годинама уназад покушава да успостави као традицију, обрати грађанима на концерту и помогне њиховим залагањима (в. Ишигуро 2003а: 333-337)¹⁶⁵. Коначно, и Бродски ће од Рајдера затражити да одсвира клавирску деоницу на сахрани његовог пса Бруна (в. Ишигуро 2003а: 354, 371), чија смрт у неколико наврата производи апсурдно-комични ефекат, када се грађани окупљају на свечаном банкету у његову част (в. Ишигуро 2003а: 160-

¹⁶⁴ Густав образлаже свој однос са Софијом врстом договора, или врстом *разумевања*, како га он дефинише, који је проистекао из две епизоде када је Софија имала осам и једанаест година. Односи су им први пут захладнели када је Густав из нама непознатог разлога одлучио да казни Софију тродневним ћутањем, на шта је она такође одреаговала ћутањем. „Низали су се дани, и пре него што човек примети, то је постало сасвим нормално међу нама. [...] Софија и ја и даље смо веома пажљиви једно према другом. Напросто, ми смо се уздржавали разговора” (Ишигуро 2003а: 96) објашњава Густав Рајдеру. Друга епизода која је учврстила њихово *разумевање* врло је налик сцени из *Остатака дана*, када батлер Стивенс пред вратима собе уплакано гђице Кентон одлучи да не интервенише. Густав, наима, одлучује да остане по страни када чује Софију како плаче, схвативши да је заборавила хрчка Урлиха (Ulrich) у кутији и проузроковала његову смрт. „Видите, пошто нисмо ставили тачку на наше неразумеваше поводом Урлиха, не би било право да на њега ставимо тачку док се нешто, бар исто тако важно, не деси” (Ишигуро 2003а: 99). Синхронизован сажет, однос Густава и Софије поприма апсурдне одлике, иако је евидентно дугорочан и стога болан за обоје.

¹⁶⁵ Паралеле између Густава и Стивенса из *Остатака дана* су многобројне, о чему сведочи и континуирано Густавово позивање на идеју о професионалном достојанству, где се сличност може успоставити и са Оном из *Сликара пролазног света*. Роман *Без утехе* је заправо, као надреални пејзаж Ишигурове имагинације, насељен ликовима који подсећају на одјеке ликова из његових претходних и потоњих романа. Хофман и Кристоф такође садрже примесе Она и Стивенса, Борис подсећа на Ичира (*Сликара пролазног света*) и Бенкса у детињству (*Кад смо били сирочад*), гђица Колинс испољава сличну жал за прошлосту као и гђица Кентон на крају *Остатака дана* (в. Ишигуро 2003а: 314; Ишигуро 2017а: 247), Борисов опис играчке фудбалера Број Девет (в. Ишигуро 2003а: 51-52) асоцира на лик Томија Д. из романа *Не дај ми наикада да одем*, док Рајдер често оставља утисак апстрахованог Бенкса. Ове пробране назнаке упућују на роман *Без утехе* као на Уг-текст Ишигуровог опуса, који у свом метафоричком, универзализујућем облику садржи клице или примесе тема, мотива, ликова и наративних метода које је користио и у осталим романима.

165) или када се сахрана једног мештана са ожалашћеном поворком надовеже на сцену Брунове сахране (в. Ишигуро 2003а: 406-418).

Догађаји су у роману *Без утехе* збијени или развучени, јер их процес сећања згушњава или растеже, па тако и простор неименованог града представља метафору за приватно време процеса сећања, путем својих лавиринтских увијања и нелогичних скраћења и пречица¹⁶⁶. Простор романа *Без утехе*, као производ Рајдерових мапирања, клаустрофобично се затвара или увија попут петље, када га потреса тегобни страх поводом предстојећег концерта, али уме и да постане прегледан када се Рајдер позива на своје осмишљавајуће фантазије и из њих извлачи привремену утеху. Ефекат клаустрофобије је делом подстакнут и елементима готике који одликују сцене на гробљима, забачена мрачна места и преовлађујућу мрачну атмосферу романа (уп. Дроунг 2010: 34). Шејфер дефинише простор романа *Без утехе* као простор „апсурдних, неугодних, кафкијанских димензија које изазивају параноју” (1998: 142). Та кафкијанска лавиринтска учвореност хотела, галерије „Карвински” и концертне дворане, као и уличног плана града, манифестација је Рајдерових процеса сећања. И као што је направљена дистинкција између првостепеног и другостепеног сећања у погледу временске димензије наратива, исто се може учинити и са просторном. Другостепена сећања су сва она која се за Рајдера одвијају на локацијама удаљеним од оних која су везана за центар града или хотел, али такође и она у превозним средствима, која као лимбички простор представљају дигресију у односу на главну нит сећања. Сваки простор, по Рајдеровом изласку из њега, губи својства која је имао при уласку, па се Рајдер инстантно транспортује са локација до којих је мукотрпно дошао, назад у хотел или центар града са препознатљивим координатама, односно из дигресија другостепених сећања у првостепено меморијско поље.

Многобројни су примери просторне манипулације зависне од асоцијативних веза које Рајдер успоставља у свету романа *Без утехе*. Хотелска соба постаје соба његовог детињства после нереално дуге вожње лифтом са Густавом у току које хотелски носач успева да му образложи читаву своју професионалну етику (в. Ишигуро 2003а: 11-25). Када изгубе Софију из вида, Рајдер и Борис у мрачним, уским улицама града наилазе на Цефрија који наставља да их бесциљно кроз њих проводи (в. Ишигуро 2003а: 55), и који у том мраку избија као Рајдеров неуклопљиви траг сећања,

¹⁶⁶ Драисма истиче да је „искуство времена случај 'унутрашње оптике'. Сећање уређује наша искуства у времену попут сликара који уређује простор употребом перспективе. Сећања пружају дубину нашој свести” (2004: 204). Све наше метафоре времена имају упориште у језику просторних односа, који се семантизују (в. Драисма 2004: 211; Нојман 2008: 340).

пошто Рајдер призива фрагмент сећања на кишни дан када је са Сондерсом разговарао о сламању породичне идиле из перспективе детета. Када оставља Бориса у кафеу поред хотела да би отишао са новинарима на фотографисање, Рајдер прво у трамвају среће Фиону (в. Ишигуро 2003а: 195), да би се кроз цело наредно поглавље пео „узбрдо стрмом вијугавом стазом” (Ишигуро 2003а: 205) са новинарима до Сатлеровог здања, а онда са Кристофом, одбаченим челистом, силазио низ „дугачко трошно степениште од камена које се вртоглаво спуштало низ брдо” (Ишигуро 2003а: 210) и колима се одвезао до места састанка са Кристофовим колективом. Из тог кафеа, до кога стиже помоћу два превозна средства и преласком преко брда са Сатлеровим здањем, Рајдер ће изаћи директно у кафе у коме се налази Борис (в. Ишигуро 2003а: 233), као да је читав пут тренутно поништен. Возећи се ка банкету у галерији „Карвински” из стана на вештачком језеру, које је већ својеврсно попрште сећања, Рајдер се са Софијом и Борисом, вођен црвеним аутом који симболично призива Софијину пурпурну вечерњу хаљину са ранијег банкета (в. Ишигуро 2003а: 293), упућује ка другостепеном сећању управо тог ранијег банкета. Међутим, Рајдер, као и у сцени са новинарима, може само да посматра већ одиграно – Софију како сама и постиђена бива искључена из високог друштва – пошто га гости уопште не региструју као Рајдера (в. Ишигуро 2003а: 306-313). И поново се галерија надовезује на хотел, од кога би требало да је врло далеко.

Скраћења која спроводе Рајдерови механизми сећања су та која наведене просторне манипулације чине изводљивим, будући да логика сећања није идентична каузалној логици. Процеси обликовања трагова сећања, нарочито оних који су дуго били потиснути или запостављени, исцрпљујућ је и тежак, али се повратак у актуелно стање свести спроводи врло брзо. Тако свеколико кретање у роману *Без умехе* има тенденцију да се навраћа у центар града и хронотоп хотела у коме је Рајдер смештен и у коме се стичу сви лавиринтски путеви и сажимају растегнуте деонице времена. То производи ефекат навирања познатог тамо где се очекује страно, јер се уместо прогресије јавља рекурзија и реитерација. Понављање као интегрисано у наративну структуру романа *Без умехе* ваплоти трауматично због неугодног ефекта који оставља на Рајдера, а који он наставља да потискује или насилно уклапа у своје фантазије (уп. Дроунг 2013).

Дроунг истиче да је „идеја повратка потиснутог та која премошћује Фројдову теорију снова и теорију о неугодном [the uncanny]” (2010: 37). *Unheimlich* моменти у роману *Без умехе* базирани су на рекурзивности неугодног, непознатог које се испоставља познатим, при чему осећај чудне блискости постепено прераста у

Рајдерово „препознавање” трагова сећања као аспеката своје наративне садашњости. Било да су у питању простори, предмети или други ликови, темпорално измештање их у оквиру Рајдеровог меморијског пејзажа увлачи у његову дискурзивну стварност. Фројд лоцира неугодни ефекат у моменту када се „разлика између уобразиље и стварности поништи, као када се нешто што смо до тада сматрали имагинарним појави пред нама у стварности, или када симбол преузме пуну функцију онога што симболизује” (1919: 244), премда до потпуног поништења разлике никада не долази; она је увек одложена. Бизарно навирање поменутих места, предмета и ликова у Рајдеровој наступајућој садашњости он само испрва дочекује са изненађењем, пошто се врло брзо прилагођава новонасталим околностима, пратећи оперативну логику света који га окружује. Он покушава да трауму интегрише у Симболичко и усклади је са Имагинарним будући да га Реално, чији је трауматично наговештај, опседа путем својих ефеката, увек кроз накнадност, већ закаснелост. Симптоматично је за Рајдера да се критички не суочава са наведеним механизмима обраде трауматичног, због чега није у стању да преусмери свој наративни идентитет, већ остаје заробљен у инфантилном идеализму, делимично сублимираном у својој професији.

Док Рајдер путује¹⁶⁷ кроз своја сећања, неудомљен, расељен, без чврсте окоснице свог идентитета, он не успева да у доследном, кохерентном наративу представи своје порекло као јединствено. Као увек измештени постмодерни субјект¹⁶⁸, он је најсличнији туристи у Баумановој парадигми кратке историје идентитета (в. 1996: 29-31), будући да само постулира идеју дома, која је због низа непрекидних путовања лишена своје референцијалности. Рајдер чезне не за материјалним домом, већ за идејом о њему, за постојаном метафизиком и утешним метанаративима порекла и присуства, јер материјални дом се испоставља „хоризонт[ом] туристичког живота као неугодн[ом] мешавин[ом] склоништа и затвора” (Бауман 1996: 31), која би порекла Рајдерове идеалистичке концепције. Зато он Софију, коју муче жарка жеља и неуспели покушаји да се скући са Рајдером и сином Борисом, оптерећује својим емотивним резервама и оптужбама да је она извор хаоса у његовом животу (в. Ишигуро 2003а: 94, 133, 206, 277, 325, 496, 528). У Рајдеровој идентитетској парадигми нема места за преузимање

¹⁶⁷ Његово име се може превести као *путник*, пошто се *Ryder* на енглеском изговара исто као и *rider*.

¹⁶⁸ Постмодернистичка „правила игре”, према Бауману, подразумевају „пазити се дугорочних обавеза. Одбити ’фиксирање’ било које врсте. Не бити везан за место. Не везати свој живот само за један позив. Не обећавати доследност и верност ничему и никоме” (1996: 24). Рајдер је номад у свету оваквих пропозиција. Али његове модернистичке опсесије успостављања и одржања јединственог идентитета, које га несвесно походе, уједно га чине и шизофреним ходочасником (в. Делез, Гатари 1983: 1-50).

одговорности за другог, за посвећеност и жртву, због чега се и понаша као нарцистички туриста са комплексом величине.

Рајдерово стециште је у хотелу, где у флуидности без обавеза, без удомљености, може да изнађе прибежиште од везе са Софијом, као и од захтева за емотивном инвестираношћу других ликова из његовог окружења, који скупа прете да осујете његове тежње ка стицању контроле над својим постулираним идентитетом. Рајдер лута, али опседнут носталгијом за пројектованим утопијским идеалом, који је у његовом случају у блиској вези са породичним јединством. Аделман тумачи Рајдеров лик у сличном маниру: „Ништа га никада не извлачи ван њега самог. Свака хотелска соба је његов дом, а највише се осећа као код куће онде где је његовој таштини темпераментно удовољено – у кутији са огледалима” (2001: 178). Односи између ликова, као и њихова унутарња превирања, у Рајдеровој приповести потенцијални су одраз његових личних преокупација. У наредном поглављу биће размотрена Рајдерова тенденција да путем наративних двојника третира и манифестује сопствени идентитет, техника коју је Ишигуро користио и у *Бледим обрисима брда* и *Сликару пролазног света*.

4.2. Фокализација и апропријација у Рајдеровом меморијском пејзажу

Рајдер је у критичким текстовима означен као „свезнајни наратор у првом лицу” (Петри 1999: 151), „обдарен необичним екстрасензорним перцепцијама” (Луис 2000: 104) или као „смело невероватни свезнајући приповедач” (Реитано 2007: 361). Наизглед је зачуђујућа његова унутрашња фокализација појединих мештана града, будући да је у стању да повремено чује разговоре и има увид у дешавања којима не присуствује, као и да приповеда о мислима, сећањима и фантазијама других ликова. Већ у првој глави, када се сусреће са Густавом, Рајдер путем суптилног прелаза почиње да говори у трећем лицу:

А затим, пошто је наставио са објашњењима, махнувши руком према различитим деловима собе, пало ми је на памет да упркос свом његовом професионализму, упркос свој његовој жељи да види како сам се удобно сместио, има нечег што га обузима цео дан и опет је избило на површину. *Био је, другим речима, поново забринут за своју ћерку и њеног синчића.* (Ишигуро 2003а: 21; наша емфаза)

Рајдер на овај коментар надовезује образлагање Густавовог отуђења од ћерке Софије и забринутости за унука Бориса, као и увид у контемплације које Густав наглас не исказује. Испоставиће се недуго потом да Рајдер у Софији препознаје своју партнерку, а у Борису сина, евентуално пасторка. Међутим, *препознавање* и није најбољи термин пошто у свету романа *Без утехе* нема препознавања у класичном смислу, будући да је логика света романа ишчашена, који због тога и тумачимо као Рајдеров меморијски пејзаж. Његова синхронијска визија ремети дијахронијски континуитет јер „[ч]им се уређеност наших сећања сломи, као што се деси током неприметних прелаза између слика у сновима, наш осећај за време такође нестаје” (Драисма 2004: 204). Тако Рајдер заправо не *препознаје* Софију када је сретне у „Мађарском кафеу” са Борисом, већ спонтано прихвата да је познаје. Иако је испрва описује као да је види први пут у животу, када га она Борису представи као посебног пријатеља и настави да му описује кућу, која је онедавно на тржишту и коју би заједно могли да купе, Рајдер реагује на следећи начин: „Ћутао сам, али не само зато што нисам био сигуран како да одговорим, јер док смо седели, чинило се да Софијино лице постаје све познатије док ми се није учинило да се чак присећам неких претходних разговора о куповини баш исте овакве куће у шуми” (Ишигуро 2003а: 45). Ако прихватимо да је неименовани град заиста поприште Рајдерових синхронијских мапирања, сцена сусрета са Софијом и Борисом може бити пример меморијског модела, амалгам трагова сећања њиховог ранијег и каснијег односа, при чему је Рајдерова улога у том сећању условљена садашњом позицијом, тачком приповедања, из које он премошћује различите трагове сећања. Пошто „Мађарски кафе” може бити пример просторног другостепеног сећања, Софија и Борис не морају постојати у истој димензији са осталим мештанима града, који су саставни део Рајдеровог првостепеног сећања. Тиме би се објаснила апсурдна ситуација у којој је Рајдер и посетилац града и њен наводни мештанин чија породица ту живи.

Такво тумачење пружа увид и у мотивацију Рајдерове свезнајности. Приликом приступа Густавовим мислима и стрепњама, могуће је да Рајдер само синхронијски мапира семантичко знање о односу који Густав има са Софијом и Борисом, али без позивања на импликације свог личног, аутобиографског односа са њима, који се накнадно развија у односу на првобитно сећање. Као још један модел сећања, Рајдерова местимична свезнајност упућује на његово ретроактивно уплитање трагова сећања у садашњу визуру. У својој увек-наступајућој свести, Рајдер никада неће имати приступ Густаву-по-себи, нити Густаву каквим га је у неком прошлом тренутку

доживео и перципирао, већ једино Густаву као пројекцији, као симулацији сачињеној од увек виртуелних трагова сећања у оквиру своје актуелне парадигме која сажима трајање и витопери референцијалност.

Слична ће се ситуација поновити и са новинарима који спроводе Рајдера до Сатлеровог здања, чијег амбивалентног значаја за заједницу читалац у том тренутку није свестан, и то како би га фотографисали у компромитујућој пози погодној за каснију идеолошку манипулацију. У току њиховог успињања стрмом вијугавом стазом, Рајдер преноси разговор новинара као да га може чути, иако природа разговора указује на супротно, будући да новинари међу собом вређају Рајдера, називајући га погрдним именима и смишљајући како ће га искористити за сликање пред Сатлеровим здањем (в. Ишигуро 2003а: 190-194, 205-209). У складу са претходно наведеним моделом сећања, могуће је тумачити дату сцену као Рајдерово сећање, али са интегрисаним накнадним знањем или претпоставком о скривеним намерама новинара, које ће Рајдер стећи по увиду у објављени чланак (в. Ишигуро 2003а: 303), као и у коментаре градског званичника о комплексном значају приклањања фигури попут Макса Сатлера (в. Ишигуро 2003а: 419-422). Накнадни увид не може изменити исход прошлости у симболичкој структури односа са другим, па Рајдер не успева да одреагује на коментаре новинара, принуђен да изнова понавља чин, заробљен у кружној реитерацији прошлог, премда са другачијим афективним примесима и надређеним осмишљавајућим наративом у складу са контекстом присећања. Рајдер ће у неколико наврата реконфигурисати виђење своје улоге у сцени са новинарима, од неупућености у историјски значај фигуре Макса Сатлера¹⁶⁹, до већ у следећој сцени прихватања хвале за наводно одважан чин сликања пред његовим здањем¹⁷⁰, и од накнадне збуњености када први пут угледа своју фотографију у новинама пред Сатлеровом зградом¹⁷¹, до зачудног прихватања одговорности за читаву поставку када бива суочен са негативним реакцијама мештана¹⁷².

¹⁶⁹ „Господо’, рекох, надјачавајући ветар, ’пре него што почнемо, волео бих само да ми прецизно објасните какав је ово амбијент који смо одабрали.’ [...] ’Г. Рајдер’, довикну Педро, ’да ли бих могао да вас сликам док држите руку подигнуту овако? Да, да! Као да некеме показујете да уђе у здање. Тако, савршено, савршено. Али молим вас, осмехујте се, поносно се осмехујте. Веома поносно, као да је здање ваше дете. Тако, савршено. Одлично изгледате.’ Следио сам инструкције најбоље што сам могао, иако су ми снажни налети ветра отежавали да одржим довољно пријатан израз лица” (Ишигуро 2003а: 208-209).

¹⁷⁰ „На срећу, др Лубански је одмах нагласио апсурдност Кристофове изјаве, у исто време поддукавши гласну поруку коју сам хтео да упутим граду” (Ишигуро 2003а: 229).

¹⁷¹ „Због јачине ветра коса ми је била забачена уназад. Укрућена кравата ми је лепршала иза увета. И сако ми је лепршао тако да сам изгледао као да носим плашт. Што је било још чудније, на лицу ми се видео необуздан гнев. Песница ми је била подигнута ка ветру, и изгледао сам као да испуштам некакав ратни поклич. Никако нисам могао да схватим како су ме ухватили у таквој пози. Наслов – а на

Рајдер тражи упориште смисла у избору који жели да види као свестан и стога лично његов, вољан и јединствен, јер није у стању да прихвати да се може делати без контроле над наткрилном осмишљавајућом матрицом. Он се супротставља претећој дезоријентисаности, која би проистекла из прихватања арбитрарности симбола, и то путем ретроактивног васпостављања сопствене иницијативе, свесне одлуке и личног ауторитета. Зато радије прихвата кривицу за негативне последице одређених дешавања у које је уплетен, пре него што би признао да у њих није увучен својом вољом¹⁷³. Рајдер ће радије трпети осуду или пребацити кривицу на себи најближе, попут Софије или Бориса, него да се идентификује као жртва чији агресор је неодредљив. Јер бити жртва једино случају или комплексним идеолошким струјама, које је неизводљиво потпуно разумети, за Рајдера значи признати пораз оличен у губитку контроле и, консеквентно, у губитку смисла, јер једини његов ауторитет је он сâм, без утехе у метафизици бескраја. Таква самообмана и полагање жртве сопственим идеализацијама, спречава Рајдера да призна да постоји недостатак који прожима његове осмишљавајуће парадигме. Он чак једва и да ужива у том личном конструкту контролисаног окружења, јер његову опну константно пробијају трауматични „пропуштени сусрети” са Реалним, у виду неуклопљивих трагова сећања који се синхронијски манифестују кроз аберације просторно-временских одлика света у коме се налази, као и кроз неостваривост потпуне апсорпције алтеритета другог у истост. Да би очувао свој безбедни конструкт, Рајдер одбија да прави ризични одабир, па тако идеалу апсолутне слободне воље жртвује готово сваку примену исте и само ретроактивно приписује себи активну улогу онога ко бира¹⁷⁴.

насловној страни није било никаквог другог текста – био је: 'РАЈДЕРОВ ПОЗИВ НА ОКУПЉАЊЕ'" (Ишигуро 2003а: 302-303).

¹⁷² „Затим, када је младић округлог лица поново почео да ме засипа оптужбама, осетио сам како нешто у мени попушта. Пало ми је на памет да сам на неки необјашњив начин претходног дана погрешно што сам [одлучио] да ме фотографишу испред Сатлеровог споменика. Свакако, тада је изгледало да је то најбољи начин да пошаљем одговарајућу поруку становницима овог града. Наравно, итекако сам знао да има разлога за и против тога – сетио сам се како сам тог јутра седео и пажљиво их разматрао – али сада сам увидео да можда Сатлеров споменик крије више него што сам претпоставио” (Ишигуро 2003а: 416).

¹⁷³ „Ова помисао ми је необично сметала, и како сам даље ишао ивицом пута и посматрао сунце које је залазило, почео сам да се све више и више нервирам што нисам пажљивије поступио по питању Сатлеровог споменика. Истина, како сам напоменуо Педерсену, у том тренутку се чинила као најбоља могућа одлука. Ипак, нисам се могао отети непријатном утиску – требало је да се боље обавестим упркос свим обавезама, упркос огромном притиску под којим сам био” (Ишигуро 2003а: 423).

¹⁷⁴ За Рајдера је типично да заборавља или потискује своју неодговарајућу иницијалну реакцију или понашање и да их надомешћује повољнијом верзијом сећања, која преуређује наротив сећања ретроактивно, на основу накнадних увида. Поред епизоде пред Сатлеровим здањем, и следећи пример је репрезентативан: премда у атријуму хотела, на почетку свог боравка у граду, Рајдер размишља о једној фудбалској утакмици (в. Ишигуро 2003а: 33), после имплицитно критичког коментара градског званичника Педерсена о Рајдеровим припремама за концерт, Рајдер се присећа како је у атријуму „седео

У микрокосмосу романа *Без утехе*, који је уједно и поприште Рајдерових процеса сећања и пројекција његових жеља, фантазија и страхова, он можда на моменте фигурира као свезнајући приповедач, али је у другим само пион препуштен на милост и немилост умреженим идеолошким силама и симболичким структурама, које условљавају његово несвесно. У оквиру света романа, Рајдер је и божански свемогућ и беспомоћан попут марионете, при чему те две димензије нису строго раздвојене, јер он је и креатор свог имагинарног меморијског пејзажа, али је и конструкција тог пејзажа условљена симболичким структурама које он не контролише. Иако Рајдер повремено, као хетеродијегетички наратор, спроводи унутрашњу фокализацију ликова у свом окружењу, то својство местимичне свезнајности унапред је означено као бескорисно за стицање свеобухватне спознаје, било других ликова, било себе самог. Јер на метафоричком плану, Рајдерова наводно свезнајућа способност само упућује на то да сваки однос са малим другим подразумева одређени степен интеграције њиховог алтеритета у симболичко-имагинарне структуре личног, управо јер је лично увек посредовано великим Другим.

Преостали примери Рајдеровог приповедања у трећем лицу укључују или Штефана Хофмана (в. Ишигуро 2003а: 67-73, 78-83, 533-536) или Леа Бродског (в. Ишигуро 2003а: 361-368, 402-405). Штефан је млади, још увек неостварени пијаниста са комплексом ниже вредности због изостанка подршке својих родитеља, док је Бродски дифамирани диригент опседнут својом раном и донекле отуђеном супругом гђицом Колинс. Обојица Рајдеру служе као пројекције неуклопљивих идентитетских аспеката и зебњи поводом претпостављене будућности. На тај начин се остварује још један модел сећања, пошто Рајдер уместо сведочења у своје име, присваја, односно врши апропријацију ликова из свог окружења у ту сврху, онда када је непосредно сведочење ометено трауматичном препреком.

Ишигуро је истакао да се у свом четвртном роману неретко користио техником апропријације: „Виђење других људи је често обликовано нашом потребом да сазнамо одређене ствари о себи” (Шејфер, Вонг 2008: 114). И према Дроунгу, а на трагу Луисове (2000: 105) анализе, „Рајдерова граматика снова структурирана је у складу са два основна фројдовска механизма рада снова: измештањем и кондензацијом” (Дроунг 2014: 109), који у Дроунговом интерпретативном кључу пружају основ за тумачење

и пијуцкао јаку и горку кафу, понављајући себи колико је важно пажљиво испланирати остатак дана да [би] максимално искористио слободно време” (Ишигуро 2003а: 133).

структуре Рајдеровог наратива као израза његовог отуђења¹⁷⁵. Луис прави паралелу између психоаналитичког и књижевног тумачења, тако што изједначава процесе измештања и кондензације са стилским фигурама метонимијом и метафором, а које даље лоцира у Рајдеровој приповести као моделе само-репрезентације (2000: 105)¹⁷⁶. Рајдерове кондензације сећања, идеала, страхова и фантазија у хронотопским метафорама обрађене су у претходном поглављу, док ће се на његова измештања, односно пројекције на друге ликове путем апропријације, указати у последњем поглављу аналитичке обраде романа *Без утехе*, које се тиче трауме.

4.3. Колективно сећање и сабласт колективне трауме

Пре него што приступимо анализи трауме као кључу за тумачење Рајдеровог лика, указаћемо на колективну трауму, која потреса заједницу мештана града и како се она интегрише у колективно сећање. Попут Рајдера, и заједница пролази кроз хаотичан период, у коме је проминентан недостатак стабилности, припадања и осећаја вредности. То се делом може објаснити као метафора за Рајдерове индивидуалне тескобе које он пројектује на пејзаж града, али нам пружа и прилику да говоримо о колективном сећању као механизму који се отима од својих индивидуалних носиоца и тако осамостаљује као дељени наратив. Како Робинсон наводи:

Недостатак историје [у роману *Без утехе*] је по себи означитељ централне Европе. [...] Индивидуална кривица, измештање, заборављање – ово је основни 'пејзаж осећања' ка коме Ишигуро упорно циља. Али роман је само површно историјски. Историја централне Европе је латентни садржај који можемо плодносно приписати раду снова у наративу. (2006: 117-118)

¹⁷⁵ Отуђење, међутим, подразумева ентитет, у виду природе, порекла или постојаности, од кога се појединац може отуђити и коме се жели вратити. Као што Петри наводи: „Модернистички модел субјекта је био *отуђени* субјект, који је – упркос томе што се осећао 'странцем' у модерном свету – и даље замишљан као да поседује неку неуздрмиву свест о себи и свом месту у свету” (1999: 142). Међутим, Рајдер је пре постмодерни субјект, пошто се испоставља да су његово „отуђење” и „непоузданост” производ управо недостатка референтне равни, у коју је модерном субјекту ипак било допуштено да верује.

¹⁷⁶ Луис, међутим, не наводи да ову концепцију позајмљује од Лакана и његовог повратка Фројду (в. Лакан 1983: 149-188), као ни увид Романа Јакобсона у то да су метафора (кондензација два значења) и метонимија (измештања једног значења на друго) два примарна механизма индоевропских језика (в. Иглтон 2003: 137).

У студији *Пост-трауматска култура: повреда и интерпретација у деведесетим*, Кирби Фарел указује на „атмосферу културне кризе: осећај да је нешто кренуло ужасно по злу у модерном свету, нешто што нити можемо да асимилујемо нити да исправимо. Посебна јеткост ове атмосфере проистиче не само из уобичајених животних напора и мука, већ и из осећаја да је основа искуства угрожена” (1998: ix-x). Криза ових пропозиција, која због угрожене основе искуства упућује на трауму, прожима свет романа *Без утехе*, о чијој је апстрахованој, али и алузивно историјској природи већ било речи. Карл Педерсен (Karl Pedersen), угледни старији члан Грађанске групе за узајамну помоћ, објашњава Рајдеру културну кризу на суптилан начин, својствен мештанима града: „Сигурно да никога од нас није требало подсећати на ургентност ситуације. Свако од нас је могао да исприча десетине тужних случајева. О животима које је уништила самоћа. О породицама које су изгубиле наду да ће икада више пронаћи срећу која им је некада била нешто сасвим уобичајено” (Ишигуро 2003а: 131). Нешто је труло у неименованом граду у коме се протагониста Рајдер обрео, у вези са чим Хортон тврди да се упркос „наводном одбацивању специфичности [...] овај роман заправо ситуира у односу према специфичном контексту, и то хомогенизујуће и клаустрофобичне садашњости глобалног касног капитализма” (2014: 193). О вези недефинисане кризе са „’културном логиком’ глобалног постмодернизма” (Хортон 2014: 193) закључујемо на основу Рајдеровог специфичног устројства као постмодерног субјекта, али и због кафкијанске атмосфере, која квалификује поднебље света романа *Без утехе* и која упућује на постојање надређеног система који као превише сложена и умрежена идеолошка структура за мештане града постаје узнемирујућа апстракција.

Музика као доминантна културна матрица у неименованом граду постаје неразумљива и страна његовим мештанима, што чини саставни део кризе која их потреса. Композиције доајена модерне музике, попут Малерија и Казана, исувише су апстрактне да би се разумеле без посредовања, које мештанима града покушавају да обезбеде они међу њима који се проглашавају за познаваоце културе, попут градоначелника и грофице, а у које се по свом доласку у град убраја и Рајдер. У роману нема директног образложења због чега се музичка сцена доживљава као основа колективног идентитета мештана града, превасходно јер се, као и специфична логика

снова, прихвата као природна у свету романа *Без утехе*¹⁷⁷. Уосталом, Ишигуро је одувек имао склоност ка употреби различитих уметничких или професионалних структура у свом прозном опусу као симболичких попришта за конструисање културних мрежа и међуљудских односа¹⁷⁸, па се и музика у роману *Без утехе* може читати у том кључу. А пошто је свет романа *Без утехе* умногоме апстрахован, и музика поприма изражено апстрактна својства, те се у свету романа, бар на нивоу колектива, функционално преклапа са улогом коју имају идеологија и политика¹⁷⁹. Као што је савремени свет постао структурно комплексан, тако се и модерне форме музике у роману *Без утехе* мештанима доимају као тешке за разумевање (в. Ишигуро 2003а: 212-213).

Против те опресивне тежине идеолошке суперструктуре, мештани града боре се уздицањем култа личности, који се потом рефлектује назад на њихове личне преокупације, тако што своје приватне проблеме пројектују на личности које идеализују. Уместо да проматра културну кризу као комплексни феномен, заједница, као уосталом и Рајдер, одржава своје идеалистичке пројекције на рачун оних које жртвује у то име¹⁸⁰. Првобитно, то је Анри Кристоф, одбачени челиста кога су васпостављали на ниво културно-естетског дивинитета, да би га свргли седамнаест година касније када се његов приступ показао као неодржив. Кристоф је традиционалиста, који на класичан начин покушава да приступи и новим музичким формама, на шта указује његово инсистирање на свом плавом фолдеру пуном чињеница. Касније, то ће бити Лео Бродски, који испрва фигурира као спаситељ колективно имагинарног, да би после дебакла на концерту био одбачен као и Кристоф, потврдивши тиме да оперативна матрица колективног идентитета мештана града

¹⁷⁷ Премда се могу извести импликације о уметности као симулираном простору утехе у филозофском и егзистенцијалном беспућу двадесетог века, а посебно музике као постулираног носиоца врлина либералног хуманизма, попут „рационалности, вере у прогрес човека, храбру индивидуалност” (Дејвис 1997: 47), али и као структуре која на најнепосреднији начин испољава потенцијал воље за моћ, за шта су увиди Ничеове и Шопенхауерове филозофске парадигме само најрепрезентативнији примери.

¹⁷⁸ Примери укључују сликарство у *Сликар пролазног света*, батлерски занат у *Остацима дана*, детективску професију у роману *Кад смо били сирочад* и либералне уметности у роману *Не дај ми никада да одем*.

¹⁷⁹ Са друге стране, на нивоу метафоре Рајдерових процеса сећања, музика се може тумачити као представа симболичке суперструктуре у коју он сублимира своју жељу за породичним домом, и која руководи његовим осмишљавајућим процесима много више од односа са онима који немају везе са музиком, попут Софије и Бориса. Међутим, на ове индивидуалне аспекте идеолошког фокусираћемо се у наредном поглављу.

¹⁸⁰ Нортроп Фрај указује на значење жртвовања у књижевном контексту: „Фармакос [жртвено јагње] је онај ко није ни невин ни крив. Он је невин у смислу да оно што му се догађа далеко превазилази све последице његових поступака [...]. Он је крив утолико што је члан друштва обележеног кривицом, или зато што живи у свету у којем су такве неправде неизбежан део егзистенције. Те две чињенице не иду једна с другом већ остају иронички раздвојене” (2007: 53-54).

опстаје путем измењивости бинарности добро-лоше, лепо-ружно и истина-лаж, које да би опстале као функционалне, захтевају жртву у виду конкретних појединаца у које ће се уписивати траг који опседа бинарности на којима заједница базира свој идентитет¹⁸¹. Кристофово име чак и упућује на свргавање Христа (Christ-off), на жртвовање зарад искупљења грехова заједнице¹⁸². Као што Рајдер жртвује Софију и Бориса и свој однос са њима, зарад одржања својих идеалистичких симулација, и мештани града су у стању да безобзирно жртвују Кристофа и Бродског, јер бирају да не напуштају границе својих идеалистичких метанаратива.

Попут Рајдера, ни мештани града критички не проматрају идеолошке матрице у које су ухваћени. Кристоф је једини који покушава детаљније да образложи узроке кризе у којој се град обрео, али ти покушаји бивају осујећени, будући да он може наступити само као обесправљени изгнаник, као жртвено јагње¹⁸³. У јединој сцени у којој се појављује у роману, Кристоф Рајдеру образлаже тренутну ситуацију:

Нису они [мештани] криви што је музика постала толико тешка и компликована. Неразумно је очекивати да је ико у оваквом месту разуме. А ипак, ти људи, који су главни у граду, морају да се праве да знају шта раде. Понављају неке ствари себи самима, а после неког времена, почињу да верују за себе да су ауторитети. Знате, у оваквом месту нема никога да им се супротстави. (Ишигуро 2003а: 213)

Неименовани град захтева од културно-естетских матрица продукцију друштвене кохезије и функционалности коју бисмо очекивали од политичког система, и у њима

¹⁸¹ Дерида (в. 1978: 289) нас учи да свака бинарна опозиција има сложенију оперативну логику од једноставне разлике. Она функционише зато што има упориште у процесу *différance*, одлагања разлике, који уписује траг као одсуство у свако постулирано значење. Деконструкција има за циљ да разигра бинарности како би учинила да траг проговори, иако то може постићи само путем других бинарности. Као метода критичког дискурса, деконструкција може само привремено аналитички расточити бинарне опозиције, али оне остају оперативне. Оно што заједница у роману *Без умехе* не чини јесте да деконструише своје осмишљавајуће процесе, због чега траг означавања уписују у оне које жртвују, који су тако приморани да буду носиоци апорија колективних идентитетских парадигми.

¹⁸² Кристоф објашњава Рајдеру: „Али, знате како је када је град овакав. Пре или касније, ствари у животу крену нагоре. Незадовољства је све више. И самоће. А овакви људи, који музику скоро уопште и не разумеју, кажу себи, ох, мора бити да смо све погрешно схватили. *Хајде да урадимо оно што је сасвим супротно*. За шта ме све оптужују! Кажу да мој приступ уздиже механичко, да гушим природне емоције. Како само мало схватају! Као што ћу вам показати веома брзо, г. Рајдер, ја сам само увео један приступ, систем који би омогућио таквим људима да се мало приближе Казану и Малерију. Да на неки начин открију значења и вредности у делима. Кажем вам, господине, када сам први пут дошао овде, кукали су баш за тим. За некаким редом, за системом који би могли да схвате. То је превазилазило схватања овдашњих људи, све је било у хаосу” (Ишигуро 2003а: 218; наша емфаза).

¹⁸³ Иглтон истиче да „било шта што је и даље активно и укључено, па ма како дисидентно, и даље би саучествовало са *полисом*, говорећи његовим језиком, и тако било у немогућности да га целокупног доведе у питање. Само тишина жртвене животиње то чини [доводи га целокупног у питање]” (2009: 279).

тражи стабилно, непроменљиво, хомогено порекло и окосницу колективног идентитета истих својстава. Указавши на музичку парадигму као онтолошки и аксиолошки утешни метанаратив заједнице која одбија да се суочи са својом провизорношћу, Ишигуро путем имплицитне ироније упућује на конструисану природу свих уједињујућих политичких, друштвених, културних и естетских структура. Али управо је музика, због евидентног ослона на афективно и чулно ради постизања ефекта, подесна концепција за упућивање на те аспекте као својствене свакој идеолошкој матрици, а посебно политичкој, која се претпоставља као наводно рационална друштвена активност.

Када Кристоф Рајдера велича, он га и упозорава. Говори му да је „изванредан музичар, од тренутно активних један од најнадаренијих на свету. Али ипак, потребно је да чак и стручњак вашег калибра примени своје знање на конкретне локалне услове. Свака заједница има своју историју, своје конкретне потребе” (Ишигуро 2003а: 214). Међутим, Рајдера тај коментар вређа, уместо да га подстакне на преиспитивање, због чега користи Кристофову позицију изгнанника као платформу за успостављање моћи и доминације свог наратива у односу на његов. Иако Кристофово упозорење има одјека и у Рајдеровој личној професионалној идеологији¹⁸⁴, ипак Рајдер првенствено наступа као моћник, из позиције ауторитета. Његов је идеолошки став, који износи пред Кристофовим окупљеним колегама, постмодернистичког, конструктивистичког устројства. Тврди да „[п]игментирани трозвук нема унутрашњих емотивних карактеристика” (Ишигуро 2003а: 226), већ да оне зависе од контекста и звучности, као и да „Казан никада нема користи од формализованих препрека” (Ишигуро 2003а: 230), већ да технику треба прилагодити приступу. Али у својој незаинтересованости за конкретне појединости колективне кризе града, већ само за своју личну репутацију, Рајдеров постмодернистички приступ сасвим се етички релативизује. Кристофа пред његовим колегама унижава коментарима који иронично, и врло карактеристично за структуру наратива романа, упућују на Рајдерове личне непреиспитане комплексе, попут тог „да покушава да прави врлине од сопствених ограничења”, да поседује „нетрпељивост према интроспективном тону” и да га одликује „мегаломанија која се крије иза скромности и пријатности” (Ишигуро 2003а: 231).

¹⁸⁴ Када Софију оптужује да не разуме оптерећења која носи његов посао, Рајдер јој поручује: „Стигнем негде и веома често затекнем страховите проблеме. Дубоко укорене, наизглед нерешиве проблеме, а људи су веома захвални што сам дошао. [...] У неким од тих места које посећујем, људи ништа не знају. Немају благе везе са савременом музиком и ако их препустиш себи самима, очигледно, све ће више и више тонати. Потребан сам, како не схваташ? [...] Живиш у тако малом свету!” (Ишигуро 2003а: 47-48).

Рајдерове универзалистичке тенденције, које своде разлику на сличност, део су космополитанизма са којим се идентификује, а који се у његовом случају граничи са империјализмом, чему сведочи и епизода пред Сатлеровим здањем, фигуре чији је историјски значај за заједницу мештана споран и амбивалентан. Неупућеност у контекстуалне специфичности прошлости заједнице, чијим се спасиоцем Рајдер проглашава, доводи до тога да његова намонтирана фотографија пред Сатлеровим здањем бива искоришћена у сврху идеолошке манипулације. Сатлер чини једну од неуралгичних траума прошлости града романа *Без утехе*. Педерсен напомиње Рајдеру да се Сатлер „допада неким људима *управо зато* што је то стари, локални мит. Поново оживљавати велике наде у њега... искрено говорећи, господине, људи би се овде успаничили. Устукнуће. Одједном ће затећи себе како се грчевито држе онога што знају, а да не спомињем колико им је то већ нашкодило” (Ишигуро 2003а: 421). Сатлер фигурира као рана коју заједница не зна како да уклопи у свој колективни идентитет. Исувише је фасцинантна фигура да би се заборавио, али се као трауматични траг не може ни уклопити у историјски наратив, поготово што без јасно назначеног актуелног идентитета заједница нема референтни оквир на основу кога би о Сатлеру могла да донесе суд. Кристоф и Бродски су фигуре које су у по њих повољним периодима биле канонизоване, тако што је у њих вредност била колективно уписивана. Када би ауторитети града проценили да њихова вредност више није одржива, протеривани су у архиву како би се на њих заборавило. Али спетралност архиве се навраћа да походи заједницу неименованог града иако је она потискује, што је најочевидније у фигури Макса Сатлера. Он опседа заједницу као неуклопљени траг сећања, као екс-центрична фигура чије импликације нису етички одредљиве, али и као „харизматична рана” (Рот 2012: xviii) магнетне привлачности. Међутим, заједница се не упушта у тежак посао историјског проматрања наслеђа фигуре као што је Сатлер, јер то подразумева још тежи посао промишљања актуелне конфигурације колективног сећања и културног идентитета. А то се у времену кризе, која је угрозила основу искуства, њима доима толико комплексно да се радо приклањају препознатљивим, утешним метанаративима присуства, вредности и прогреса.

Пошто Бродски заврши свој концертни перформанс, који мештани перципирају као ексцентрични дебакл, све време га тумачећи у оквирима морално успостављених бинарности вредно-безвредно¹⁸⁵, градоначелник града фон Винтерштајн (von

¹⁸⁵ „Али то извођење од малопре. Као што сте рекли, заиста се граничило са неукусом.”

Winterstein) држи говор који умирује публику тиме што потврђује идеалистичку концепцију њиховог колективног идентитета и на тај начин пролонгира *status quo*. Конобар преноси гђици Штратман епилог концерта на следећи начин:

Знате, г. фон Винтерштајн је малопре одржао леп говор у фоајеу, о прелепој баштини овога града, о свему чиме се морамо поносити. Споменуо је шта смо све постигли у протеклим годинама, истакао је све ужасне проблеме са којима се други градови суочавају, а о којима ми никада не морамо да бринемо. Баш нам је то било потребно, госпођице. Жао ми је што нисте били тамо да га чујете. Сви смо сада задовољни због себе и овог града и сви уживају. (Ишигуро 2003а: 575)

Градоначелников говор има функцију утешног наратива, чија моћ лежи у митској и носталгичној визији прошлости, која апелује на емоције путем афективне манипулације. Антиклиматичка завршница поприште је за одржање симулиране идеологије порекла и присуства, док су њене жртве скрајнуте на маргину. Становници неименованог града пркосе свођењу свог културног идентитета на статус који има „један хладан савремени град” (Ишигуро 2003а: 124), али се и носталгично држе идеје о изгубљеној културној баштини и супстанцијалној историји, која почива на идеји о пореклу и трансценденталном достојанству, са упориштем у либерално-хуманистичкој идеологији. Иронију у роману *Без утехе* производи сучељавање наводних идеала које заједница пропагира и њене приклоњености симплистичким бинарним опозицијама и механизмима самоодржања. Тако се и музика испоставља као матрица за идеолошку манипулацију, путем иронизације тога што је грађани некритички прихватају у њеној митологизованој идиоматичности. Међутим, пошто је и Рајдер као појединац склон сличној идеализацији, будући да сваки идентитет почива на конфигурацији наратива која је симболички и имагинарни конструкт, спречени смо да једнострано осудимо понашање заједнице, која је, као и Рајдер, приморана да маневрише на пољу које је исувише идеолошки комплексно да би омогућило етички једнозначна решења за суочавање са кризом.

Колективна носталгија заједнице у роману *Без утехе* подразумева и лоцирање порекла тренутне кризе у имагинарном минулом моменту рађавања јединственог колективног идентитета. Реитано наводи да у овом роману „Ишигуро производи сукобљене дискурсе ’ране’: рана фигурира уједно и као трауматични прекид и као

’Граничило се са неморалним. Баш тако. Граничило се са неморалним” (Ишигуро 2003а: 559).

место где су коначна бића изложена једна другима” (2007: 362). На тему колективног идентитета, Реитано се позива на термин Жан-Лик Нансија „граница заједнице”, која се „појављује тамо где је прекинут мит тоталне заједнице, или изгубљене или оне која ће тек доћи” (2007: 362). Рана, као празни знак трауме, у роману *Без утехе* разоткрива постулиране идентитете – и заједнице и приповедача – као наративне конструкције. Рана као јаз, зев, зјапећа пукотина, као криза или пауза (в. Ишигуро 2003а: 114), угрожава хомогеност идентитета, тако што чини манифестним недостатак и тако упућује на илузију хомогености, која пружа осећај сигурности. Траума има потенцијал да уздрма концепцију целовитог идентитета, која се намеће као дефиниција људског док као обмана потчињава субјекта (мета)наративу о јединственом сопству. Међутим, ни заједница ни Рајдер не деконструирају своје трауме. Иронија која њима измиче, видна је само читаоцу, и то у раскораку између њихових идеализација и жртви које својим идеалима подносе, односно између порицања симулиране природе њихових идентитетских конфигурација и деструктивног ефекта који такво понашање има на њихове животе.

Када се Рајдер, под анксиозним притиском због предстојећег реситала и обраћања грађанима, изгуби у покушају да досегне концертну дворану, лутајући „од једне улице до друге, сасвим могуће у круг” (Ишигуро 2003а: 433), да би напослетку доспео до зида од цигле који затвара целу улицу по ширини, он испрва одбија да затражи помоћ јер „је концерт био тако близу, а много тога виси о концу, [па] не би ваљало да ме виде како тумарам улицама, очигледно изгубљен и несигуран” (Ишигуро 2003а: 433). Рајдерово окружење усклађено је са његовим афективним стањем унезверености и анксиозности, док његов покушај да сâм изнађе прави пут упућује на страх од тога да ико прозре кроз његову недовољну информисаност и недостатак стручности поводом проблема који опседају заједницу. Међутим, када се нађе пред зидом, преко кога може видети куполу крова концертне дворане, али која је, иако делује близу, недостижна тим путем, Рајдер се обраћа пролазници која му саопштава да су мештани навикли на зид као на туристичку атракцију и да га не доживљавају као препреку као што то Рајдер чини. Она му објашњава да је зид саградио „неки чудак крајем прошлог века. Свакако да је веома необичан, али још од тада је познат. У лето, цео овај крај је препун туриста” (Ишигуро 2003а: 435). Иако неименовани град не можемо идентификовати са Берлином, мотив зида асоцира на Берлински и његове сложене историјско-културолошке импликације, од последица Другог светског и Хладног рата до сукобљених идеологија у њиховим оквирима. Али и ван таквог

историјског контекста, зид у свету романа упућује на Сатлера, који је такође фигура од „пре скоро једног века” и „место у *машти* овдашњих грађана” (Ишигуро 2003а: 419), или на неку слично амбивалентну фигуру у прошлости града као спектралној, сабласној архиви. Попут мештана, који зид као сложени знак своде на означитељ, тако и Рајдер одбија да прихвати његову репрезентативну функцију за културно сећање. Ако се позовемо на термине Алаиде Асман (в. 2011а: 281-293), Рајдер наставља да перципира зид као објект у апстрактном простору, као индекс, а не као индивидуализовано/аутентично место сећања. Он му одузима колективно значење и присваја га у личну идентитетску парадигму. Из његове симулиране архиве сећања, зид израња као препрека досезању објекта-узрока жеље, који се као купола концертне дворане доима близак. Зид, међутим, као деридијанска жалузина која прикрива несазнатљиво, недостатак, не може се уништити, иначе би се на Рајдера обрушило Реално, као разрешење конфликта формативног за његов наративни идентитет. Рајдер би могао разиграти симулирану жељу, или одустати од потраге за двораном, или пак отићи својој породици, преусмерити жељу, сублимирати је на други начин, али то не чини. Његова елементарна жеља има упориште у трауматичном детињству, коме не успева да одузме ауру идеала, па стога све подређује концерту на коме очекује да реситалом усмери своје родитеље ка брачном и породичном јединству и тако потврди своје порекло и присуство.

4.4. Неутешни Рајдер и рекурзивност трауме

Како су махинације Рајдеровог наративног идентитета мапирани на његово окружење, неразјашњена криза која потреса град индикативна је и за кризно стање у коме се он налази. Њен узрок такође не бива експлицитно именован, али остаје у вези са угроженом основном искуства (в. Фарел 1998: ix-x) и са детронизованим великим наративима (в. Лиотар 1988). Петри дефинише Рајдера као „хиперболизовану фиктивну представу фрагментованог постмодерног субјекта” (1999: 143). У Рајдерову личну кризу уписана је криза постмодерног субјекта, који у свету без божје промисли тражи смисао једино у наративу који производи. Траума као дислоцираност перципиране стабилности личног и колективног идентитета, у оба случаја фигурира као потка кризе, док њена недокучивост и измицање указују на одсуство коначно заокруженог смисла, који се само привидно дискурзивно или ритуално надомешћује. Иако Рајдерова лична траума води порекло из његовог детињства, о чему закључујемо

на основу повремено реконфигурисаних трагова сећања путем наративне аналепсе, она га и даље прогања као непрежаљено суочавање са фиктивном природом идеала савршеног јединства, порекла и присуства. Ови идеали су за Рајдера оличени у браку његових родитеља, чији назначени раскид он не успева да интегрише у своје идентитетске обрасце, због чега поменути раскид као траума наставља да спектрално опседа његова наративна осмишљавања.

Иако је сећање у роману *Без утехе* превасходно метафорички представљено и то на синхронијском плану кроз трансформације хронотопа, експерименталну фокализацију, апропријацију ликова и паралеле колективног и индивидуалног, Рајдер се у неколико наврата, асоцијативно подстакнут, присећа путем наративне аналепсе кратких сцена из детињства и младости. Та сећања постају путокази за тумачење синхронијски измештених трагова сећања, а посебно оних у вези са његовим родитељима, који се у роману ниједном не појављују, сем номинално. Репрезентативна је сцена када после вожње са Софијом и Борисом до „Карвински” галерије, Рајдер наиђе на „остатке старог породичног аутомобила који је [његов] отац возио много година” (Ишигуро 2003а: 295), и који функционише као окидач да се присети тог периода, да би одмах потом затекао себе како га грли и глади, пошто му Софија на то укаже (в. Ишигуро 2003а: 297). То што на њену зачуђену реакцију одговара шутирањем аутомобила и порицањем привржености, указује на Рајдерово одбијање да прихвати да се и даље руководи носталгичним маштањима и идеалистичким илузијама из периода детињства, али и на његову немогућност да им се отргне будући да се напослетку увлачи у олупину. У њој, Рајдер се сећа вожње са родитељима по вустерширским селима до дома старице од које је требало да му купе половни бицикл, где увиђа

да за ову старицу моји родитељи и ја представљамо *идеал породичне среће*. Ово сазнање пропратила је огромна напетост, која је наставила да расте у мени [...], био сам убеђен да ће у сваком тренутку неки знак, можда чак и неки мирис, навести старицу да схвати колико грешим, па сам са ужасом чекао тренутак када ће се пред нама одједном следити од страха. (Ишигуро 2003а: 299; наша емфаза)

И из наредне ретроспективне епизоде, у којој као дете на задњем седишту аутомобила престаје да се игра када отац после једне у низу свађа са мајком одлази од њих¹⁸⁶, проистичу назнаке да је брак његових родитеља дуго био у кризи. Али и да Рајдер није у стању да деконструише „идеал породичне среће” као један од доминантних Западних културолошких метанаратива у који се уписује смисао, већ да напетост поводом угрожености тог перципираног и симулираног идеала умирује пројектовањем нове идеалистичке концепције – себе као најбољег пијанисту, који ће својим успехом остварити величину, успоставити вредност и обезбедити право на срећу – али која је и даље у блиској вези са жељом за уједињењем родитеља у срећном браку. Обе жеље су опсесивне и хомогенизујуће, на шта упућује Рајдерова увек присутна анксиозност, која је, у складу са метафором меморијског пејзажа, пројектована на његово целокупно окружење.

Соба у Хофмановом хотелу у коју Рајдер испрва бива смештен, прелива се у сећање собе у кући његове тетке на граници Енглеске и Велса, у којој је провео две године као дете. У за његову приповест карактеристичном *unheimlich* маниру, хотелска соба постаје Рајдерова соба из детињства (уп. Бакстер 2011: 136). Прелазећи прстима по тепиху, Рајдер се присећа како се играо пластичним војницима у соби као дете и како му је подерано парче тепиха, зелене асуаре, одувек уносило немир, али и како је изненада увидео да та *рупа* може бити уклопљена у терен игре: „Ово сазнање – како недостатак који је увек претио да сруши *мој имагинарни свет* може да се у њега заправо инкорпорира – помало ме је узбудило, као и то да ће ’жбун’ постати кључни фактор многих битака које сам после водио” (Ишигуро 2003а: 25; наша емпфаза). Сегмент који испрва ремети хомогеност структуре Имагинарног, Рајдер интегрише у поставку својих игара. Овај увид стиче док се у позадини његови родитељи препиру, када успутно напомиње: „Гласови су били толико бесни, да сам чак и као дете од шест-седам година схватио како то није обична свађа” (Ишигуро 2003а: 24-25). Међутим, Рајдер не наставља да говори о браку својих родитеља, иако су њихове свађе евидентно биле довољно битне да се очувају као део његових сећања. Рајдерова преокупираност подераним тепихом се стога у његовом асоцијативном микроуниверзуму може тумачити као релевантна за то како доживљава раздор између родитеља и како га уклапа у виђење себе – као празнину око које ће испредати своје фантазије, своје имагинарне пројекције и читав свој наративни идентитет. Тај раздор ће фигурирати као

¹⁸⁶ „[И]скуство ме је научило” (Ишигуро 2003а: 299), говори Рајдер када помиње очев препознатљив погрбљени став, по изласку из породичне куће и свађе са својом супругом.

двострука рана у Рајдеровој наративној садашњости, она која пошто је нанета не дозвољава интегрисање у актуелне симболичке обрасце, али која се потом спектрално навраћа и подрива их.

Рајдер не успева да прежали то што његови родитељи нису имали идеалан брак, због чега није ни у стању да се ослободи носталгије за детињством и пројектованим породичним идеалом. Када Хофман предложи замену хотелске собе, Рајдер му одговара: „Ствар је у томе да осећам велику приврженост према њој. Тамо ми је заиста веома пријатно” (Ишигуро 2003а: 141), не желећи да своју фантазију и напусти. Рајдер не деконструира екс-центричне аспекте структуре, већ их херметички интегрише у своје постојеће осмишљавајуће обрасце, па се и жеља за утешним наративом о целовитости и хомогености континуирано репродукује. Зато је и узрок порива за успешним перформансом у наративној садашњости за Рајдера заправо ефекат одушевљења који планира да њиме остави на своје родитеље. Њихов долазак у неименовани град, за који се заједно са њим и велики број мештана припрема, испоставља се на крају романа као неоснована претпоставка, која је највероватније од Рајдера и потекла. Жеља да се родитељи њиме поносе и да он својим успехом доведе њихов однос у стање савршенства и идеалне среће, оперативни је код Рајдерових настојања у оквиру света романа. А ако свет романа тумачимо као Рајдеров меморијски пејзаж, онда се и та регирајућа жеља у његовој оперативној парадигми своди на жељу за поседовањем контроле над сопственим пореклом и присуством. Она остаје фигурација свих његових тежњи, па ма како их он сублимирао.

Fort-da игра, коју је Фројд (в. 2006: 15-16) уочио у понашању свог унука и забележио у студији *С оне стране принципа задовољства*, према његовом тумачењу представља механизам суочавања са губитком мајке, где је одмотавање и намотавање калема на канап уједно и израз присилног понављања трауматичног, оног које упућује на одсуство, и покушај да се кроз понављање успостави контрола над догађајем, тиме што ће се њиме овладати. Догађај који је у питању је одлазак мајке, који је симболички представљен одмотавањем калема (нем. *fort* преводимо као *оде*), док је њен повратак оличен у намотавању калема (нем. *da* преводимо као *ево га*). Лакан, међутим, овладавање одсуством мајке види као секундарну сврху *fort-da* игре, будући да у самој игри уочава парадигму увођења детета у дискурзивно поље. Примарна функција *fort-da* игре, према Лакану, има везе са расцепом који мајчин одлазак прави у дететовој имагинарној перцепцији света. Фокус стога није на калему, већ на ужету које, у виду симболичког самосакаћења, бива „малим делом субјекта који се отцепљује од њега,

али и даље чини део њега” (Лакан 1978: 62), попут означитеља путем кога дете индиректно премошћује расцеп, нејединство са светом, али који истовремено интензивира фрагментарност, јер не премошћује расцеп директно, већ путем одложене разлике, маркиране трагом. *Fort-da* игра тако пружа детету средство за репрезентацију, за означавање, и то као реакцију на трауматично изостајање мајке. Објект-узрок жеље, како истиче Лакан, не би требало лоцирати у калему, у мајци као малом другом, већ у самом ужету (1978: 62), јер објект узрок-жеље је део симболичког поретка који прожима субјекта, а не немисливог реалног поретка, на који трауматични расцеп упућује. Симболичко је тако конституисано као прожето Реалним, које је немисливо и несазнатљиво, које угрожава Симболичко, али које га и условљава.

Верзије ове игре се и Рајдер присећа, када по увиду у назнаке да је брак његових родитеља угрожен, отпочиње са ритуалним извођењем својствених „тренинга” (в. Ишигуро 2003а: 196-197), када би свесно одолевао томе да подлегне паничној потреби за родитељима за време игре ван куће. Премда несвестан коренитих повода својих „тренинга”, нити тога до каквих ће промена они у њему довести, Рајдер у тренинзима истрајава. Што би дуже издржао испод великог храста и „борио се са емоцијама” панике и страха, утолико је стицао већи степен самодовољности и ураћао у „чудно задовољство” (Ишигуро 2003а: 197). Симптоматично је да Рајдери „тренинзи” поништавају кретање, као елементарни фактор игре *fort-da*, и подразумевају мировање, којим он своди динамику означавања на вештачку стагнацију. Тиме што спречава потенцијално неконтролисано ширење симболичке мреже, као опасности која вреба иза креативности означитеља, Рајдер се затвара у сопствену имагинарну фантазију која му пружа осећај контроле на рачун прегледне, али отуђујуће изолације. Он зауздава раст ентропије и успоставља начелну стабилност, али уједно себе и фиксира у трауматичном, чије деконструисање путем симболичког на тај начин онемогућава. Родитељи нису у метафори Рајдерових „тренинга” транспоновани у неки објект. Њихово одсуство је апсолутно, због чега је Рајдер једно од Ишигурових сирочади, које ће протагониста романа *Кад смо били сирочад* уистину и постати. И премда апсолутног присуства у симболичкој структури нема, Рајдер као дете одбија да посегне за симболичким средствима којима би надоместио одсуство родитеља путем репрезентације. Он жели да се смисао на пољу симболичке структуре потврди као апсолутно присутан и одбија да се у њеним оквирима симболички повезује са другим, уколико ту потврду не оствари.

Међутим, Рајдер се из симболичког не може потпуно изопштити, због чега се јаз између његових имагинарних пројекција и симболички посредоване стварности све више шири, који он потом прикрива меланхоличном фантазијом. Рајдер идеализовану визију родитеља закључава у унутарњој крипти, док себе уплиће у „меланхоличну петљу”, како Лакапра назива стање у коме први део *fort-da* игре постаје аутоматизован, а субјект заустављен у позицији „бесконечног жаљења” (1999: 702)¹⁸⁷. Рајдерова афективна абнормалност, било у виду нарцистичких тенденција или отупелости емпатије са другим, вуче корене из његових „тренинга”. Тиме што одбија да се препусти симболизацији, он у меланхоличном маниру интегрише идеализовану фантазију, никада не одбацивши детињи идеал, јер никада не прераста примарни нарцизам. Он одржава слику о себи у јавности као слику идеалног ега, како би очувао ослонац наспрам анксиозног хаоса који га опседа, јер није у стању да манипулише тоталитетом свог и туђих живота. Путем покушаја да одсуство родитеља афективно контролише, Рајдер полаже и право на идеју дома/порекла коју они симболизују. Стога су долазак родитеља и њихова подршка само пројекције жеље у односу на коју се управља све његово делање и усмерење, жеље за апсолутном контролом над инстанцама порекла и присуства.

На трагу хроничне меланхолије, која омогућава Рајдеру да остане у имагинарном простору јединства са инстанцом порекла, као и на трагу анксиозности која га запоседа у вези са реситалом и говором на концерту, разоткрива се варљивост његове наводне жеље да се на концерту сусретне са својим родитељима, будући да је основни предуслов те жеље заправо одржање дистанце од родитеља¹⁸⁸, јер се само тако идеал њиховог јединства може одржати. А то је модел који ће понављати и Штефан и Хофман када фигурирају као Рајдерове наративне пројекције. Сусрет са родитељима би раскринкао јединство са њима као илузорно, а Рајдер није спреман да пристане на провизорност наративних конфигурација којима се осмишљава. Када је интегрисао симулацију свог порекла, и траг трауме се као у крипти интернализовао, мртав али

¹⁸⁷ Лакапра истиче да ако прихватимо да је предедипална симбиоза са мајком у виду целовитог јединства само фиктивна пројекција из постедипалне позиције, онда се „при раздвајању од мајке, субјект суочава са одсуством које се олако погрешно перципира или доживљава као губитак који се некако може повратити или поправити” (1999: 702). Предедипални идеал је недостижан, али може ретроспективно постати фиксирано усмерење жеље, због чије неутаживе природе субјект запада у стање меланхолије (у односу на перципирану прошлост) и/или анксиозности (у односу на перципирану будућност).

¹⁸⁸ Жижек, тумачећи Лакана, тврди да се „анксиозност дешава не када објект-узрок жеље недостаје; није недостатак објекта тај који условљава анксиозност, већ, напротив, опасност тога да се превише приближимо објекту и тиме изгубимо сâм недостатак. Анксиозност је проузрокована ишчезавањем жеље” (1991: 8).

присутан, канцероген али утешан. Рајдер може живети у складу са својим фантазијама док год наративе које доживљава као одређујуће симболички поредак не оповргава. Његов идеални его се континуирано позива на инфантилни/примарни нарцизам, пројектовани мит о савршеном јединству са својим родитељима, утопијском идеалу породице као инстанце порекла¹⁸⁹.

Рајдера опседа „врста етике присутности, чежње за пореклом, архаичне и природне невиности, једне чистоте присутности” (Дерида 1990: 152), али таква опсесија није (само) патолошка, односно није поремећај који се може коначно излечити. За Дерида, наспрам ничеанске афирмације игре и превредновања хуманизма, који упућују на деконструкцију као критички метод приступа дискурзивној стварности, није могуће анулирати противтежну жељу субјекта који „настоји да одгонетне, сања о одгонетању истине и порекла који измичу игри и поретку знака” (1990: 153). Та врста носталгије је очувана у хуманистичким наукама, а чува је и трансцендентални бескућник попут Рајдера, само што док деконструкција има за циљ разигравање идеализација, које потом пружа већу свест о жртвама које се тој идеализацији полажу, Рајдер то не чини, већ несвесно и изнова жртвује Софију и Бориса зарад одржања својих идеализација.

Рајдер је удаљен од другог и усмерен искључиво на самог себе кроз призму идеализованих фантазија. На интерпелирање у оквиру симболичког поретка он одговара у складу са својим пројекцијама, не дозвољавајући трауматичном да те пројекције уздрма довољно да би се приближио другом и за њега жртвовао. Рајдерова потреба за контролом, ради утаживања анксиозности поводом увек-накнадно-надолазеће трауме, свеобухватна је и иронично аутодеструктивна. Када контролу губи, Рајдер одговорност пребацује на другог који је за њега везан, и то најчешће на Софију. „Осећао сам да ствари поново могу да измакну контроли и осећао сам да ми се враћа велика узнемиреност коју сам осетио раније због тога што је Софија унела толики хаос у мој живот” (Ишигуро 2003а: 277), један је од многобројних примера када Рајдер Софију или Бориса криви за своје неуспехе.

У синхронији својих опсесија, Рајдер не успева ниједну да усмери ка будућности са онима који се за њега жртвују, и то пре свега са Софијом и Борисом. Његова носталгична меланхолија уперена је ка прошлости, коју идеалистички егоизам

¹⁸⁹ „Субјектов нарцизам се појављује као измештен на нови идеални его, који, попут инфантилног ега, обухвата сваку савршеност која се вреднује. [...] Оно што он [субјект] пројектује као свој идеал је замена за изгубљени нарцизам његовог детињства када је сам био свој идеал” (Фројд 1914: 94).

са упориштем у капиталистичком меритократском миту види као пројекат који је потребно успешно довршити да би се стекла вредност и да би се могло прећи на следећи. „Ускоро ће доћи тај важан пут, тада ће све бити готово, тада ћу моћи да се опустим и одморим” (Ишигуро 2003а: 249), говори Рајдер Борису. Предатирану осујећеност оваквог пројекта Рајдер не увиђа, или ако је са њом повремено и суочен, он наставља са својим устаљеним обрасцима, без покушаја да промени своју оперативну парадигму. Уместо да сублимира своју формативну жељу кроз другог који се за њега жртвује, Рајдер то чини једино кроз професионални успех, који за циљ има тоталитарну хомогенизацију свег искуства. Због тога што не полаже жртву зарад другог, већ увек зарад идеала, Рајдер дехуманизује и себе, јер читав живот подређује постулираном тоталитету који не спознаје као постулиран, а и друге, јер их своди на објекте, експлоатишући њихову жртву. Када коначно одлучи да напусти Рајдера, Софија говори Борису: „Нека иде по целом свету и нека просипа своју вештину и мудрост. То му је потребно” (Ишигуро 2003а: 591).

За разлику од Рајдера који утренираном самоћом успоставља контролу у поретку великог Другог, Софија своју жељу усмерава према одржању везе са Рајдером и формирању породичног дома. Са Рајдером дели бојазан да Борис одраста без оца и без дома:

Причаш као да има времена на претек. Ти напросто не схваташ, је ли тако? Тата ће изгурати још можда неколико година, али неће постати млађи. Једног дана ће умрети и остајемо само ми. Ти, ја и Борис. Зато морамо да пожуримо. Да што пре створимо нешто за себе. [...] Не схваташ како свет може постати *самотно место* ако не успеш. (Ишигуро 2003а: 284; наша емфаза)

Али Рајдер је већ остварио то *самотно место* као склониште од бола уписаности смрти у живот. Присећајући се разговора са Фионом када су били деца, сећа се и како јој говори: „Волим када сам усамљен” (Ишигуро 2003а: 196), на шта она реагује са неверицом и револтом: „Али ти знаш, зар не, [...] када се *ти* ожениш, не мора да буде као код твојих. Уопште неће бити тако. Мужеви и жене се не свађају стално. Тако се свађају само када... када се деси нешто посебно” (Ишигуро 2003а: 197). Али му на наговор своје мајке не објашњава о чему се ради, а ни нама Рајдер у наративној садашњости то не разоткрива, што упућује на врсту немогућег сећања специфичног за трауму. Херметичност тог сећања Рајдер не деконструише, већ присилно понавља

своју трауму кроз везу са Софијом, због чега Борис трпи као и Рајдер када је био дете, и због чега представља његову пројекцију у оквиру Рајдеровог меморијског пејзажа. На један од Рајдерових ретких покушаја да успостави контакт са Борисом, да му се објасни и понуди му своје време као жртву, Борис му одговара са: „Не могу да се померим. Поломио сам три пршљена” (Ишигуро 2003а: 180). Борис је већ ухваћен у рашље трауматичног односа са родитељском инстанцом и не може се залечити на основу празног геста. А ни Рајдер не може променити ток свог детињства будући да се његова перспектива на породичне односе не мења.

Број Девет, фигурицу фудбалера за коју је Борис јако везан, и коју је заборавио у кутији у претходном стану, Рајдер и Борис не успевају да поврате¹⁹⁰. Фигурица Броја Девет се наводно налази у кући на вештачком језеру, још једним попрштеном Рајдерових излета у другостепени пејзаж сећања, која му се кроз прозор доима као кућа у којој је као деветогодишњак на кратко живео са родитељима у Манчестеру (в. Ишигуро 2003а: 244). Број Девет упућује на деветогодишњег Рајдера, који не успева да спасе своје детињство из трауматичних стега, али и на континуирану опсесију тим детињством, које га опседа као „харизматична рана”. Борис описује Број Девет као хировитог, али и играча огромне вештине, који сваку утакмицу успева да спасе у последњи час (в. Ишигуро 2003а: 52). На тај начин, у Број Девет уписује се тоталитет апсолутне контроле, који и сâм Борис усваја у току сценирања игре, у којој са дедом спасава своје родитеље од свађа и неслоге, представљене кроз фигуре бандита (в. Ишигуро 2003а: 249-252). Ова врста контроле назнака је и Рајдерове мегаломаније у наративној садашњости, која води порекло од постулирања одговорности за брак својих родитеља¹⁹¹. Међутим, ако усвојимо претпоставку да је Борис одраз Рајдера као детета у Рајдеровом меморијском пејзажу¹⁹², увиђамо да усвајање те одговорности не проистиче само из трауме кризе родитељског брака, већ и из Густавовог апела за тим

¹⁹⁰ Фигурица коју Борис заборавља прави алузију на хрчка Урлиха, кога Софија заборавља у кутији као дете. Последица епизоде из Софијиног детињства, непоправљива комуникативна и емотивна дистанца између ње и Густава, упоредна је односу који Борис и Рајдер имају, а потенцијално и Рајдер и његов отац.

¹⁹¹ Борису говори: „Морам стално да путујем, јер видиш, никада се не зна када ће се то десити. Мислим на посебан, најважнији пут, не само за мене него за свакога, за свакога у целом свету” (Ишигуро 2003а: 248). Рајдер се опсесивно предаје фантазији разрешења своје носталгичне меланхолије за првобитним јединством, док је сублимира кроз професионалну амбицију, при чему идеалистичка визија света остаје оперативна.

¹⁹² Назнаке да се Борис може тумачити као одраз Рајдеровог лика су и чести тренуци у којима Рајдер у мислима одлута ка фудбалским темама, у поље која га повезује са Борисом, иако њих двојица готово никада експлицитно о фудбалу не разговарају.

усвајањем¹⁹³. Попут духа Хамлетовог оца, Густав интерпелира Борисову одговорност. Оглушити се о тај апел за Бориса би значило негирање вредности породичних односа, чију деконструкцију ни Борис ни Рајдер нису у стању да спроведу.

Стари, распаднути приручник, који Рајдер купује за Бориса, фигурира као апсурдни приручник за одрастање. Борис ће у неколико наврата, пошто Рајдер престане да разговара са њим, покушавајући да поново успостави рапорт, готово у себи, али како би га Рајдер чуо, рећи за приручник: „Учи те свему” (Ишигуро 2003а: 324, 376, 525). Али како одмиче његов боравак у граду, Рајдер постаје све хладнији према Борису, да би њихов однос кулминирао у просторији суседној оној у којој Борисов деда Густав умире, када Рајдер баца приручник на крај собе у нападу беса: „Слушај, то је бескористан поклон. Сасвим бескористан. Нема поруке, нема емоција, ничега ту нема” (Ишигуро 2003а: 526). Ова просторија поприма облик учионице, будући да Рајдер у њој коначно „преноси лекцију” Борису о сузбијању емоција и стерилном индивидуализму. Отац подучава сина алијенацији, што упућује и на Рајдерово отуђење од сопственог оца у складу са логиком његовог меморијског пејзажа, пошто се модел понавља и са Густавом и Софијом, као и са Хофманом и Штефаном.

Већ је у анализи романа *Без утехе* назначено да разни ликови који насељавају Рајдерово окружење фигурирају као његови повремени двојници. Те алтер-его фигуре упућују на дисконтинуитет Рајдерових идентификација, односно раскорак условљен алтеритетом, који настаје у суочавању истости постулираног идентитета са његовим дијахронијским трансформацијама. Рајдер тако присваја, односно спроводи апропријацију другог, како би посредно сагледао иронична растакања сопственог идентитета. Међутим, Рајдер не пројектује само своје дисконтинуитете на друге ликове, већ и перцепције својих родитеља, будући да су они свезани са трауматичним језгром његове прошлости, кога се не може непроблематично присећати. Управо због тога, његови родитељи и нису ликови који насељавају Рајдеров меморијски пејзаж. Троугаона породична динамика се репликује у неколико различитих модулација. Указали смо на односе Густав-Софија-Борис и Рајдер-Софија-Борис, док ће предмет потоње анализе бити механизми односа Хофман-Кристина-Штефан и Бродски-гђица Колинс-(Бруно) (уп. Шејфер 1998: 94-97).

¹⁹³ „Борисе, слушај. Ти си добар дечак. Ако ми се некад нешто деси, мораћеш да заузмеш моје место. Видиш, твоји мајка и отац су фини људи. Али понекад им је тешко. Они нису снажни као ти и ја. Дакле, ако ми се нешто деси, и ако ме више не буде, ти мораш да будеш јак. Мораш да пазиш мајку и оца, да чуваш породицу, да је држиш на окупу” (Ишигуро 2003а: 455).

На основу бројних упоредних паралела, Хофман и његова супруга Кристина на пољу Рајдеровог меморијског пејзажа ваплоте Рајдерову перцепцију сопствених родитеља. У везу Хофманових је, према Хофману, уписан неспоразум који он види као непремостив јаз који га одваја од Кристине. За Лакана, погрешно препознавање (*méconnaissance*) чини основу сваког односа са другим, али Хофман, који велича и идеализује музички укус као вредносни ауторитет, у томе што је Кристину слагао да је композитор на почетку њихове везе види девалвацију тог идеала и свог достојанства. Међутим, то виђење не само да је последица његових несигурности и идеалистичких пројекција, већ је и његова лаж у даљем тексту романа наративно провучена кроз екстремни перспективизам, па је тако и његов губитак достојанства релативизиован¹⁹⁴. Пре него што Рајдеру опише свој брак, субјективна природа Хофмановог описа, као и његова веза са Рајдеровим родитељима, наглашена је Рајдеровом асоцијацијом на своју мајку и уводним дискурзивним квалификативима – „то бледо сећање” (Ишигуро 2003а: 386) и „опет сам покушао да њене речи призовем у сећање” (Ишигуро 2003а: 387).

Хофман Кристину од почетка познанства идеализује, уздижући на пиједестал вредности њено порекло из породице талентованих музичара, па тако и њу изједначава са инстанцом естетски вредног укуса. Из осећаја недостојности, он је заvaraва да је композитор, али није свестан тога да је његова предатирана љубав, односно жеља, заправо музика¹⁹⁵. Хофман воли и жели музику, одређује се према њој, и пројектује је у Кристину, због чега све његове потоње жртве за успех те везе иду у корист одржања његове жеље за музичким дигнитетом, која подразумева очување Кристине као непрозирне инстанце музичког укуса, а не као другог који би могао својим алтеритетом или урушити ту жељу, чега се Хофман боји, или отворити пут новим, на шта ни не помишља. Како би прикрио оно што перципира као иницијалну трауматичну „прекретницу” (Ишигуро 2003а: 389) у вези са Кристином, он током више од двадесет наредних година покушава да досегне идеал који је у њу пројектовао, култивишући

¹⁹⁴ Као и бројни други ликови у роману, Хофман и Кристина комуницирају површно и стога са великим степеном читавања значења. Не можемо са сигурношћу рећи да је Хофманова перцепција Кристине, чак и у начелном смислу, доследна њеној перцепцији њиховог односа. То што она „после тог јутра, више није спомињала моје компоновање, никад више, свих ових година” (Ишигуро 2003а: 390) може указати на то да њој није битна ова Хофманова лаж, а не обрнуто, како он претпоставља. Јер Хофман своје закључке изводи врло провизорним читавањем – „некаква притајена напетост, чинило се да је стално присутна”; „[п]оглед особе која очима *потврђује* шта мисли” (Ишигуро 2003а: 392); „[б]ио је то покрет тако пун природног поштовања, жеље да буде брижна, да задовољи ситницом” (Ишигуро 2003а: 395).

¹⁹⁵ „Да ћу вечито волети музику, да она свакодневно испуњава мој дух, да је чујем у срцу свакога јутра када се пробудим, јесте, то сам јој наговестио и то је било истина. Али никада је свесно нисам обмањивао. А, не, никада. То је био само велик неспоразум. А било је неизбежно, будући да потиче из такве породице, да то *претпостави*... Ко зна, господине? Али, до тог јутра у мојој соби уопште нисам изустео нити једне речи којом бих тако нешто наговестио” (Ишигуро 2003а: 391).

свој углед у домену музике¹⁹⁶. Ова дугогодишња жртва постаје окосница његовог идентитета, па иако га исцрпљују тежње да досегне недостижни идеал идентификације са Кристинином постулираном музичком вредношћу, развејавањем тог идеала „све би постало бесмилено” (Ишигуро 2003а: 396). Хофман осећа олакшање у тренуцима када у Кристини (погрешно) препозна да га је прозрела или да ће га оставити, али одмах након тога доноси одлуку да ће дати све од себе да истраје и идеал досегне. Иако је свестан ове компулсивно-рекурзивне матрице, Хофман јој се не може одупрети јер не деконструираше на време своју жељу: „Тада сам имао неке планове, као што их свако има када је млад, када човек не схвата како је време ограничено, када не схвата да се око њега створила љуштурска из које се *не може и-за-ћи!*” (Ишигуро 2003а: 391)¹⁹⁷. Успостављени оквир пројектованог смисла – „одлично сам играо улогу супруга” (Ишигуро 2003а: 393), истиче Хофман – дозвољава му само мале осцилације у виду исценираних епизода у којима Кристину ставља пред свршен чин да га остави и тако уруши постулирани смисао¹⁹⁸.

На рекурзију таквог обрасца понашања указује једина сцена у којој се пред Рајдером Хофманови састају, када после дебакла Бродског, Хофман у холу концертне дворане изводи увежбани гест ударања по глави и називања себе волем, тражећи од Кристине да га напусти. То што, из Рајдерове перспективе, Хофманово „понашање као да је уопште није запрепастило, а у очима јој се појавио нежан, скоро сетан поглед” (Ишигуро 2003а: 566) потврђује да ова сцена није изоловани пример који се први пут дешава. Кристина и сама, у ранијем разговору са Рајдером, истиче да се снови које има и који „су увек о... о нежности” (Ишигуро 2003а: 464), развеју чим „почне дан, ово друго, та *сила* долази и преузима контролу. И шта год да радим, све међу нама напосто иде другим током, а не како ја желим” (Ишигуро 2003а: 465). Премда је природа те силе у Хофмановом случају оцртана као превасходно личне природе,

¹⁹⁶ „Трудио сам се, организовао сам манифестације, седео у комитетима и током година сам постао фигура од извесног угледа у овдашњим уметничким и музичким круговима” (Ишигуро 2003а: 396).

¹⁹⁷ И Рајдери механизми функционишу по сличном принципу – свака дестабилизација наратива постулираног смисла за повратну реакцију има његов отпор тој дестабилизацији, а не и преиспитивање самог наратива и постулирања њему својственог смисла. Симптоматичан је следећи пример када решење за ситуацију у коју се уплео сликавши се пред Сатлеровим здањем види у грандиозном гесту који би требало да потврди његову вредност: „Поврх тога, вратила ми се помисао што ме тиштила, како је моја одлука да ме фотографишу испред Сатлеровог споменика неповратно нарушила мој ауторитет у овом граду; да сам тиме страшно много изгубио и да се од катастрофалних последица могу спасити једино ако бриљантно одговорим на питања” (Ишигуро 2003а: 436).

¹⁹⁸ „После Фестивала младих [...] си ми дала још једну шансу. Па добро, преклињао сам те, знам. Преклињао сам те за још једну шансу. И ниси имала срца да ме одбијеш. [...] Ти, из тако надарене породице, могла си да се удаш за било кога. Какву си само грешку направила. То је трагедија. Али, за тебе није прекасно. И даље си лепа. Какви су ти још докази потребни? Напусти ме. Напусти ме. Пронађи некога себе достојнијег. Неког Козминског, Халијера, Рајдера, Леонарда” (Ишигуро 2003а: 564-565).

Кристина Рајдеру поверава да је можда и у вези са кризом која потреса заједницу, а потенцијално чак и са старењем и приближавањем смрти. Њена је деконструкција нелагодности која је прогања, опсежнија од Хофманове, али ни она, као ни Хофман, не успева да преспоји устаљене обрасце по којима једно са другим интерагују.

Њихов син Штефан најевидентнија је жртва коју захтева ритуална рекурзија трауматичног погрешног препознавања, која парадоксално одржава брак Хофманових. Он ваплоти, као уосталом и Борис и Рајдер, оно што Хирш назива постмеморијом или постсећањем, које подразумева „посебан однос према родитељској прошлости [као] ’синдром’ закаснелости или ’после-сти’” (Олик и др. 2011: 346). Штефан усваја од Хофмана, као и Борис од Рајдера, као и, претпостављамо, Рајдер од свог оца, агресивно постулирање једне жеље и опсесивно избегавање суочавања са њеном провизорношћу. Да би задовољио своје родитеље и утажио њихов несклад, Штефан пројектује исте пијанистичке амбиције као и Рајдер, само што кроз Штефанов наратив добијамо увид у зачетке тог осмишљавајућег наратива. Он ретроактивно везује почетак проблема у браку својих родитеља за двогодишњи период када је престао да вежба свирање клавира. „[И]згубио сам најважније две године. Године између своје десете и дванаесте године, ви најбоље знате колико су оне битне” (Ишигуро 2003а: 87), говори Штефан Рајдеру. Он дели Рајдерову мегаломанску фантазију о великом разоткривању, о савршеном реситалу које ће све осмислити, свакога спасти, све довести на своје место. То је уједно и покушај конфигурације апстрахованог симболичког система, који је у роману *Без утехе* представљен у виду музике, наративним стратегијама, јер се моменат кулминације који је саставни део наративног сижеа идентитета пројектује на механизме функционисања апстрактне структуре. Да би је осмислио, Рајдеру је потребно да и симболичка структура којом се руководи, али коју не може прегледно да обухвати, функционише по истим принципима као и он. Он жели да кулминацијом на професионалном пољу отпочне расплет његовог пројекта, да и трансцендент има крај као и он у својој финитности. То је његова велика илузија. Оно што ни Рајдер ни Штефан не увиђају јесте да су апсолутни ред, стаза и довршени смисао, када се примене на симболичку структуру, уписивање смрти у животно, и да их њихов мегаломански комплекс – бити „дин међу патуљцима” (Ишигуро 2003а: 579) – изолује од другог у вештачки ограђеном симболичком простору и тако трагично убија пре смрти.

Наслов романа *Без утехе* упућује на неутешност и главног протагонисте и света који га окружује. Утехе нема јер се ослонац на осмишљавајуће метанаративе не указује

као задовољавајућа солуција, ни за Рајдера ни за заједницу мештана у којој се обрео. Реч *неутешни* (*unconsoled*) или синтагма *без утехе* из наслова романа у преводу ниједном се не јавља у тексту романа, премда Бродски и гђица Колинс помињу *утеху* (*consolation*) у два наврата. Бродски Рајдеру предочава музику и гђицу Колинс као утехе наспрам своје ране, на коју само имплицитно указује, свестан узалудности покушаја њеног експлицитног разоткривања:

„Она ће бити као музика. Утеха. Дивна утеха. То је све што сада тражим. Утеха. Али да излечи рану?” Одмахуно је главом. „Ако бих вам је сада показао, пријатељу мој, могао бих да вам је покажем, видели бисте да је то немогуће. За медицину је то немогуће. Све што желим, све што сада тражим јесте утеха. Чак и ако је онако како сам рекао, само да је напола крут и да се креснемо још шест пута, то ће бити довољно. После тога рана може да чини шта јој је воља. Тада ћемо имати своју животињу, траву, поља. Зашто ли је одабрала овакво место?” (Ишигуро 2003а: 353-354)

Пошто залечење ране није изводљиво сем путем амнезије, која би изазвала и прекид у садашњости, Бродски се одаје пићу и као алкохоличар проводи деценије у изолацији. Због тога што се не може помирити са тим да је рану немогуће залечити, она постаје јединствени стожер његовог идентитета, чиме Бродски поништава вредност сваке симболичке везе уколико нема трауматску јачину. После пропуштеног сусрета са Реалним, на кога му физичка рана не дозвољава да заборави, никакав симболички посредован смисао није за Бродског довољно вредан, битан или валидан. Међутим, како му се смрт ближи, и пошто га Хофман извуче из алкохолном произведене обамрлости, Бродски се отвара ка свету кроз музику и ка људима путем гђице Колинс. Као што Штефан наводи, Бродски је по трежњењу „почео да се присећа [...] – синоћ је заплакао и није могао да престане” (Ишигуро 2003а: 71). Сузе фигурирају као симптом сећања, не само на рану, већ и на живот жртвован само и једино тој рани. Гђица Колинс, међутим, одлучује да се не врати Бродском. Исувише је времена провео у хибернацији, док је она у том периоду изградила симболички разгранат живот који би радије очувала, наспрам тога да се жртвује поново за човека који бира, или је приморан, да се фиксира на рану и да је претпоставља гђици Колинс. После краха Бродског на сцени, она му поручује: „Твоја рана, твоја глупава раница! То је твоја права љубав, Лео, та рана, она је једина права љубав твог живота! [...] И ја и музика,

ми смо ти само љубавнице од којих тражиш утеху. Увек ћеш се враћати својој правој љубави. Тој рани!" (Ишигуро 2003а: 555).

За разлику од Рајдера, који своју рану прикрива осмишљавајућим наративним конфигурацијама, не допуштајући себи да се поново са траумом суочи, Бродски је својом раном као манифестацијом трауматичног, раном која упућује на зев смрти, опчињен до те мере, да она бива окосницом тога како појми свој идентитет и парадоксално фигурира као за њега једина реалност. Пошто се траума једина приближава Реалном у виду пропуштеног сусрета, недостатак на који упућује парадоксално постаје једина гаранција смисла. Бродски је свестан формативне улоге коју траума има у његовом животу:

Када сам дириговао оркестром, увек сам додиривао рану, мазио сам је. Некада сам је чачкао по ивицама, чак сам је и стезао прстима. Веома брзо схватите да нека рана неће зарастати. Још док сам био диригент схватио сам да је музика само утеха. Помагала је неко време. Свиђао ми се осећај, када притискам рану, то ме је фасцинирало. *Добра рана може да фасцинира*. Свакога дана изгледа помало другачије. Да ли се променило, питате се. Можда коначно зараста. Погледате је у огледалу, изгледа другачије. Али, онда је пипнете и знате да је иста, ваш стари другар. Тако радите из године у годину, а онда знате да неће зарастати и на крају се човек умори. Много се умори. (Ишигуро 2003а: 353; наша емфаза)

Рана је за Бродског исувише фасцинантна да би се прежалила или деконструисала и тако интегрисала у његове значењске матрице, како би могао преусмерити своју жељу. Он је универзалиста, попут Рајдера и Штефана, и приклања се или потпуном забору путем алкохолизма или потпуној опчињености раном. Као манифестација недостатка, перципирани губитак објављује се као бол ране, која постаје афективна гаранција онтолошке стабилности, оне која је уздрмана губитком на симболичком пољу. У свету романа, рана која мучи Бродског је телесна рана. Рајдер присуствује сцени апсурдно насилне ампутације његове леве ноге после саобраћајне несреће, која се дешава пред концерт. Његова осакаћеност се у овој сцени манифестује рекурзивно, попут трауматичног компулсивног навраћања, јер се испоставља да му ампутирају дрвену ногу на месту већ раније ампутиране. За разлику од симболичког губитка у Хофмановом случају, рана Бродског се интензивира као телесна. У оквиру Рајдеровог меморијског пејзажа, телесна рана се, уписана у Бродског као у будућу пројекцију

Рајдера, може тумачити као све мање избрисиве последице допуштања трауматичном да диригује понашањем и конфигурацијом идентитета.

За Ишигурове протагонисте увек је већ превише касно за промене. У роману *Без утехе* сви јуре за временом, а сви су већ закаснили. Када доживљава интензивне афекте, Рајдер их описује као накнадно спознате реакције¹⁹⁹. Његова урођеност у садашњост је остварена у симптоматичној, закаснело накнадној темпоралности, где је расцепљеност између немисливог доживљаја и мисливе перцепције истог наративно експлицирана. У таквом свету, Рајдер жуди за *непосредном* утехом, трага за осмишљењем, за центром, за спасом од ране, од бесмисла. Луис, попут велике већине критичара овог романа, утеху наративом види као плитку самообману (в. 2000: 127) којој су Рајдер и други ликови романа склони. Међутим, таква интерпретација самообмане је и сама „плитка”, будући да се књижевни лик своди на предмет позитивне анализе, јер искључује потребу субјекта за утехом наративима који ће симулирати оно што није у стању да значењем досегне.

Пошто обавести Рајдера да се његови родитељи неће ни појавити на концерту и тиме га суочи са провизорношћу и крхкошћу његових осмишљавајућих наратива, гђица Штратман, попут механизма очувања, успева да стабилизује Рајдеров его утешном фантазијом о давној посети његових родитеља граду (Ишигуро 2003а: 571-574). Рајдер прихвата пружени наратив као сламку спаса, иако је он фантастичан и нелогичан, јер је страх од суочавања са бесмислом сопствених тежњи толики да није у стању да заустави своје јецање. На њега прича гђице Штратман делује попут безбедног простора за катарзу, за довољно прочишћење од свих негативних афеката који поново успостављају његов оквир стремљења, односно транспозиције жеље кроз једнозначни модел професионалног успеха.

У последњем поглављу романа, Рајдер се налази у трамвају који путује јутарњом кружном линијом (в. Ишигуро 2003а: 593). Ритуално кружење има умирујући ефекат тако што прати довршење његовог боравка у неименованом граду и наговештава његово предстојеће путовање у Хелсинки, кога се, у складу са логиком романа, не сећа сâм, већ му на њега указује Хофман. Град који је прожет циркуларним трасама трамваја, улица и ходника, упућује на рекурзију као фигурацију Рајдерових осмишљавајућих образаца. Град наликује на структуру, али изаћи из њега није могуће

¹⁹⁹ „Тек тада сам схватио да фактички грлим тај аутомобил” (Ишигуро 2003а: 297); „Сручио сам се у столицу која се ту нашла и схватио сам да јецам” (Ишигуро 2003а: 570); „Тада сам приметно да се нагиње, да ме тапше по рамену, и схватио сам да јецам” (Ишигуро 2003а: 592).

осим ако се то бивање-ван није већ одиграло²⁰⁰. Не очекујемо да Рајдеров будући ангажман у Хелсинкију буде имало уређеније искуство од боравка у „неутешном граду”. Као што је у њега доспео пре почетка свог наратива, тако је и Хелсинки само пројекција у будућност. Рекурзија која условљава Рајдеров наратив ознака је присилних понављања путем којих се наративно осмишљава. Како је све време кружио око обавеза назначених у недоступном распореду, као што је и са Борисом кружио око вештачког језера у потрази за сећањима која ће их опоравити или ујединити, док је трауматично језгро конструисана симболичка мрежа од њих скривала, Рајдерова приповест се и завршава на кружној линији, где он бира „лаки” утешни доручак, утешни контролисани наратив и склоп препознатљивих ритуала, наспрам „тешких” односа са Софијом и Борисом који га остављају „изван [њихове] љубави [и] изван [њихове] жалости” (Ишигуро 2013б: 532).

Али Рајдер себе затиче и како плаче, те се у ироничном раскораку између жртви својим идеалима и обезвређености истих, испољава његова трагедија и крајња неутешност. Иако је остао доследан наративима који су га одувек тешили, наспрам њихове деконструкције, за Рајдера управо због тога нема праве утехе. Он није послушао свој савет Штефану да „у човековом животу наступа тренутак када он мора да стане иза својих одлука. Време да каже: ’Ово сам ја, ово сам одабрао’” (Ишигуро 2003а: 171). Избор је у свету без наткрилног смисла једина потврда слободе човека, а Рајдерова трагедија лежи у томе што бира да не бира. Пре него што схвати да се читав аудиторијум концертне дворане повукао (а у складу са апсурдном логиком романа, повукле су се и столице аудиторијума), и умирен причом гђице Штратман, Рајдер понавља раније обрасце, одржавајући рекурзивност илузорне фантазије: „Другим речима, била ми је дужност да наступим бар у складу са својим уобичајеним стандардима. Одједном сам осетио да би ишта мање од тога било исто као да отварам нека необична врата и бацам се у мрачан и непознат простор” (Ишигуро 2003а: 576). Премда га тај мрачан и непознат простор може ослободити неуротичне потребе за контролом и омогућити му увиђање жеље за везом са другим, на чије потискивање упућују његове сузе као симптом, страх Рајдера подстиче на регресију у контролисано окружење познатог. Јер напослетку, није застрашујуће оно што боли, већ оно што је

²⁰⁰ Таква интерпретација у складу је са Деридином максимумом да нема ничега ван текста, али не у номинално универзалистичком смислу, већ тако да не постоји недискурзивно мапирање референата, односно „реалности која је метафизичка, историјска, психобиографска итд.” (1997: 158).

непознато²⁰¹. Рајдер тако полаже апсолутну жртву сопственом идеализму, који се у одбацивању другог, оног који се у тај идеализам не уклапа и који се имплицитно не доживљава као вредан такве жртве, траги(коми)чно своди само на пријатан доручак.

²⁰¹ „[П]арадокс да туга може пружити најмоћнију утеху” (Комеј 2005: 89) само је одраз тога да оно што „Френк Кермод назива ’утешним заплетом’ није утеха срећног краја већ разумевање муке која, тиме што је учињена интерпретабилном, постаје подношљива” (Брунер 1991: 16).

5. *Кад смо били сирочад*: сећање између реализма и експресионизма и (не)могућност (детективског) залечења трауме

Попут романа *Без утехе*, који је критички оцењен као оштри пресек у погледу наративног стила за Ишигура, и његов пети роман, *Кад смо били сирочад* (*When We Were Orphans*, 2000), означен је као контроверзан и провокативан (в. Бидем 2010: 123; Шејфер, Вонг 2008: 156). Надреализам и апсурд, као својства романа *Без утехе*, нису сасвим напуштена ни у *Кад смо били сирочад*, будући да друга половина романа носи експресионистичке одлике²⁰², док је прва писана у, бар наизглед, реалистичком стилу Ишигуровог другог и трећег романа. Иако се наведени стилови доимају супротстављеним, ако узмемо у обзир да Ишигуро у сваком роману деконструише и подрива пропозиције жанра као метафоричке конструкције, којима се приповедачки глас наративно осмишљава, те да је и реалистички оквир увек доведен у питање управо као оквир, а не миметичка непосредност или датост, поставља се основа за уочавање континуитета између наведених стилова²⁰³. Ишигуро само одлази корак даље у распршивању илузије о постојаним вредностима у оквиру идеолошког поретка који се намеће као универзалан, премда је само доминантан и због тога неразградив у апсолутном смислу – жанр јесте конструкција, али је и једина форма која пружа постојаност субјективности, без које она није у стању да (се) (имагинарно) симболизује, односно да се наративно уобличи. Тако се и реализам у роману *Кад смо били сирочад* испоставља као усклађен са пропозицијама трауматичног реализма, о коме говори Ротберг (2000: 106), и који подразумева неугодну блискост поретка који препознајемо као свој, али који је истовремено и зачудно стран и супротстављен конвенционалним наративним конфигурацијама субјективног искуства.

²⁰² Холмс (в. 2005: 11-12) истиче да у роману *Без утехе* превладава надреалистички стил, због Ишигуровог позивања на структурне потенцијале снова и несвесног, као и због имплицитног револта против нормативних конвенција које су прихваћене као универзалне, а да је у роману *Кад смо били сирочад* Ишигуро ипак склонији експресионизму, будући да се свет фикције у другом делу романа витопери због подређености афективном и емотивном стању протагонисте-наратора, које има порекло у конкретном контексту, а не у целокупној идентитетској парадигми субјекта. Са друге стране, оба стилистичка правца налазе упориште у разградњи реализма, који постулира непосредност приступа „објективној стварности”, те их не треба строго раздвајати.

²⁰³ Највећи број негативних критика романа *Кад смо били сирочад* фокусиран је на неспојивост његових стилски дистинктивних делова (в. Шејфер, Вонг 2008: 157), али управо те критике су оне које површно анализирају Ишигуров приступ конструкцији лика, који је завистан од пропозиција и структуре жанра са којима се тај лик идентификује. Тако су у овом роману реалистички и експресионистички стилови усклађени са потребама и налозима лика Кристофера Бенкса.

Синхронија која у роману *Без утехе* сажима Рајдеров меморијски пејзаж, привилегујући имагинарно поље које стапа садашњост, прошлост и будућност, у роману *Кад смо били сирочад* бива сучељена са дијахронијом сећања која се води налозима симболичког поретка који организује искуство, ако не строго хронолошки, онда бар прогресивно у смислу развојних периода лика. Дијахронијско је доведено у везу са синхронијским пољем тако што су захтеви симболичког поретка, као великог Другог, у већој мери претпостављени захтевима имагинарног поретка, него што је то случај у роману *Без утехе*, премда имагинарно и даље доминира далеко више у односу на *Сликара пролазног света* и *Остатке дана*. Како Холмс наводи: „[А]ко нам Ишигуро показује да смо склони да субјективно конструишемо реалност, такође нам показује и да се историјске силе и догађаји, екстерни у односу на нас, не уклапају тако лако у контуре наше психе” (2005: 15), односно да имагинарне пројекције субјекта увек улазе у однос са налозима симболичког поретка, који је у њих уписан и који их твори, те да су Имагинарно и Симболичко увек у напетом односу преговарања, реконфигурације, манипулисања, али и искључивања.

Наратор и главни протагониста романа *Кад смо били сирочад* је Кристофер Бенкс (Christopher Banks), наводно прослављени лондонски детектив, који у седам дневничко-мемоарских записа²⁰⁴ бележи своја сећања на недавну прошлост и детињство у Међународном насељу (International Settlement) у Шангају – насеобини која је после Првог опијумског рата успостављена као засебна енклава, превасходно као упориште британског и америчког становништва и утицаја, али и уз присуство представника других страних сила, попут Француске и Јапана²⁰⁵. Бенкс се периода

²⁰⁴ Записи се могу груписати у три дела. Први чине почетна три записа (24. јул 1930, 15. мај 1931. и 12. април 1937. године), за време којих се Бенкс налази у Лондону. Други је састављен од наредна три записа (20. септембар 1937, 29. септембар 1937. и 20. октобар 1937. године), који су забележени за време Бенксовог боравка у Шангају. И трећи део чини само један, последњи запис, забележен 14. новембра 1958. године, који Бенкс саставља двадесет и једну годину касније, поново у Лондону.

²⁰⁵ Ишигуро подвлачи да Шангај користи „као неку врсту метафоричког пејзажа” (Шејфер, Вонг 2008: 183). Историјски оквир који је за њега био релевантан јесте онај који му је обезбедио „место за детињство у хаосу модерног света, са ратом и интернационалним проблемима” (Шејфер, Вонг 2008: 192), док су му додатне појединости послужиле као прецизирање контекстуализације, премда су и оне, како наводи, општепознатог карактера. Међународно насеље у Шангају описује на следећи начин: „Прича се заправо одвија између почетка новог века и 1937. године. То је био врхунац старог Шангаја, где се могло стећи огромно богатство, где су различите заједнице живеле заједно: Британци, Американци, Французи и Јапанци. Кинези – комунисти и националисти – водили су подземни рат једни са другима. Руске избеглице из доба револуције су се ту населиле. Јевреји из Европе су ту избегли. Многе струје историје и међународне трговине су се стигале у Шангају” (Шејфер, Вонг 2008: 191). Као један од кључних друштвено-политичких проблема тог периода, и у историјском и у контексту света романа, испоставља се трговина опијумом, због које су вођена два рата између надмоћних Британаца, који су своје економске интересе бранили заједно са трговином опијумом, и Кинеза, чији је народ био огрезао у зависност од опијума и због чега су желели да се увоз прекине, премда у томе нису и успели.

детињства сећа кроз носталгичну визуру: заштитничког света породичне среће, политичког ангажмана и вредносног система његових родитеља поводом трговине опијумом, као и интимног пријатељства са дечаком из суседства, Јапанцем Акиром (Akira Yamashita). Међутим, после нестанка његовог оца, а убрзо потом и његове мајке Дијане (Diana), Бенкса шаљу да живи код тетке у Енглеској, где бива школован и где, у Лондону, започиње своју детективску каријеру. Пошто развије пријатељство са Саром Хемингз (Sarah Hemmings), друштвено амбициозном девојком која је такође остала без родитеља, и пошто бива суочен са све комплекснијом политичком ситуацијом у свету у периоду непосредно пред избијање Другог светског рата, Бенкс прати Сару и њеног мужа у Шангај, где планира да пронађе своје родитеље. У Шангају, привидно реалистички оквир првог дела романа постепено се витопери у експресионистичком стилу, тако да мапира Бенксово имагинарно поље – његова сећања, носталгичне конфигурације, идеалистичке пројекције. Поред потраге за родитељима, од њега се у Шангају наводно очекује да разреши тамошње војно-политичке проблеме, будући да Јапан отпочиње са нападима, припремајући се за инвазију. У последњем тренутку одлучивши да не прихвати Сарин предлог да заједно побегну и напусте затвор сопствених имагинарних идеала, Бенкс се упушта у хаотично трасирање шангајског ратишта, а уједно и у суочавање са траумом нестанка својих родитеља, крећући се ка кући у којој мисли да их још увек отмичари држе. Испоставља се да је његов отац напустио његову мајку због друге жене, пошто се осећао недостојан Дијане, и да је умро две године касније, а да је Дијану отео кинески ратни вођа Венг Ку (Wang Ku), због њених политичких активности и пркоса, и да му се она потчинила по обећању да ће достављати финансијску подршку Бенксу у Енглеској. У последњој глави романа, двадесет и једну годину после боравка у Шангају, Бенкс у Лондону бележи да је напослетку пронашао мајку у старачком дому у Хонгконгу, где она убрзо и умире. Последњи разговор који наводи јесте са усвојеном штићеницом Џенифер (Jennifer), једином особом са којом је у свом животу успео да одржи везу.

5.1. Свет насељен сирочићима: изгубљена илузија порекла и носталгични идеализам

После раног детињства у Шангају, потом боравка са тетком у Шропширу и студирања на Кембрицу, Бенкс наводи да 1923. године изнајмљује стан у Лондону, желећи да ту покуша да оствари каријеру детектива. Његова опседнутост утиском који

његов стан, „који је призивао ненаметљиву викторијанску прошлост” (Ишигуро 2000: 3), може оставити на посетиоце, као и куповина класичног комплета за чај, којим планира да дочека некадашњег школског друга Џејмса Озборна (James Osbourne), упућују на стереотипне конвенције енглеског високог сталежа, али и на жанр викторијанске књижевности који те конвенције симулира. Бенкс је опседнут симулацијом идентитета који перципира као пожељан – идентитета енглеског господина и, касније, детектива, који је и прихваћени члан заједнице, али који је уједно и изван ње, непристрасан и критички настројен према њој.

Када Озборн подсети Бенкса да га је у школи без престанка испитивао о његовим „добрим везама” (Ишигуро 2000: 4), Бенкс одбија да се, сећајући се ове сцене, сложи са тим виђењем прошлости. Иако је то била тема о којој је „размишљао доста са четрнаест или петнаест година” (Ишигуро 2000: 6), сећа се само једне инстанце када је Озборна питао за његове „добре везе” и добио следећи одговор: „Човек једноставно познаје људе. Има родитеље, ујаке, породичне пријатеље. Не знам зашто је то толико збуњујуће” (Ишигуро 2000: 6). То што је остао без родитеља, међутим, Бенксу не омогућава да се априори ослони на повезаност овог типа. Као исељеник, са упориштем идентитета у виртуелно-носталгичном простору Међународног насеља у Шангају, Бенкс не налази јако симболичко упориште у оквиру поретка енглеског друштва. Са друге стране, свесно не присваја ову врсту неукорењености и бескућништва: „Заправо, иако можда звучи чудно, то што нисам имао родитеље – или икакву родбину у Енглеској осим своје тетке у Шропширу – одавно је било престало да ми причињава неку нарочиту бригу” (Ишигуро 2000: 7). Тако се Бенкс од разградње идентитетског упоришта брани контролisaњем наратива који тај идентитет чини.

Способност да се неприметно уклопи у окружење и да усвоји симболичке образце којим се његови чланови служе, за Бенкса представља врло битну вештину. Зато га и вређа што Озборн о њему из школских дана говори као о чудаку (в. Ишигуро 2000: 5), јер се Бенксов осећај контроле заснива умногоме на његовој перцепцији себе и као аналитичког тумача и као синтетичког произвођача симболичке парадигме у којој се налази²⁰⁶. Већ у овом раскораку – између Бенксових и Озборнових сећања на

²⁰⁶ О почетном периоду уклапања у школско окружење, Бенкс говори на следећи начин: „[М]оје је сећање да сам се савршено уклопио у школски живот у Енглеској. Чак и током најранијих недеља у Светом Дунстану, не верујем да сам ишта учинио да се осрамотим. Већ у току свог првог дана, на пример, сећам се да сам посматрао маниризам који су многи дечаци усвојили док стоје и причају – да десну руку убаце у џеп прслука и да лево раме подижу и спуштају као да њиме слежу, да би истакли нешто што су рекли. Јасно се сећам да сам опонашао тај маниризам тог првог дана са довољном

школске дане – иронизује се Бенкова способност детективске аналитичности и синтетичког погледа на свет који га окружује. Иако он себе сагледава као складно асимилованог појединца, његова ишчашеност у односу на сопствено окружење наговештена је Озборновом опаском, али и бројним потоњим неусаглашеностима²⁰⁷. Проминентна је и супротстављеност Бенкове тврдње да је у школи вешто скривао своју жељу да постане детектив и сећања на два примера који намећу закључак да су и друга деца знала за његове амбиције. Једно сећање тиче се коментара Бенковог вршњака да је „превише низак да би био Шерлок” (Ишигуро 2000: 11), а друго његовог четрнаестог рођендана, када му другови у шали поклањају увеличавајућу лупу, коју он сасвим озбиљно прихвата као поклон (в. Ишигуро 2000: 9).

Пример неусаглашености између Бенкових представа и перцепција других ликова јесте и поновни сусрет са пуковником Чемберлејном (Colonel Chamberlain) – који је десетогодишњег Бенкса пратио на путу бродом од Шангаја до Лондона – када Бенкс постаје раздражен због пуковниковог алудирања на то да га је лако било расплакати током пута (в. Ишигуро 2000: 32). „Јер према мом врло јасном сећању, ја сам се врло способно прилагодио измењеној реалности својих околности” (Ишигуро 2000: 32), подвлачи Бенкс. Једина узрујаност коју признаје јесте поводом пуковниковог наговештаја да је Енглеска Бенков дом (в. Ишигуро 2000: 33), пошто је за њега дефиниција дома у детињству била везана једино за Међународно насеље у Шангају, а не за Енглеску као земљу порекла његових родитеља. Бенкс имплицитно одбија да пристане на то да његов национални идентитет твори есенцијалистичко упориште порекла, приклањајући се конструисаном поретку у коме је одрастао, а који подразумева и његову ужу породицу и интернационални колектив, али и сплет односа у који су становници Међународног насеља улазили са локалним, кинеским

спретношћу да ниједан од мојих вршњака није приметио ништа чудно нити им је пало на памет да ме исмевају” (Ишигуро 2000: 8).

²⁰⁷ Једна од њих везана је за епизоду са Ентонијем Морганом, такође Бенковим школским другом, кога среће поново у Шангају. Поред бројних расистичких коментара о Кинезима и осталим интернационалцима у Шангају – „деловало је као да не осећа никакву посебну емпатију према својим сиромашнијим суграђанима” (Ишигуро 2000: 216) – чиме Бенкс донекле наговештава Морганову непоузданост, Морган напомиње Бенксу и да је врло чудно што се њих двојица, као једина „два несрећна самотњака” (Ишигуро 2000: 216), никада нису више дружили у школи. На то, као и на његов каснији коментар о томе како је инспектор Кунг, за кога је Бенкс био убеђен да је најбољи инспектор у Шангају и да је зато био задужен за решавање случаја нестанка његовог оца, само једна обична пијаница (в. Ишигуро 2000: 232-233), Бенкс реагује бесно и оптужује Моргана да умишља и лаже, а себи појашњава ситуацију на следећи начин: „Прошло је мало времена пре него што сам схватио да је то само нека Морганова самообмана – по свему судећи нешто што је измислио пре много година како би учинио подношљивијим сећања на несрећни период” (Ишигуро 2000: 217). Бенкс, међутим, не уочавава потенцијалну иронију свог закључка, односно да ова и друге неусаглашености у његовом наративу упућују на то да (и) он сâм спроводи самообману о којој говори.

становништвом. Међутим, путем своје опсесивне жеље да се уклопи у средину, Бенкс демонстрира колико такав облик хетерогених идентификација, који није подржан у доминантном поретку, не поседује привид постојаног упоришта националног идентитета, због чега се и он осећа недовољно стабилно ситуиран. Национални идентитет за Бенкса представља једну од парадигми путем које покушава да се дефинише и да на тај начин успостави контролу над својом позицијом у доминантном поретку, поготово после трауматичног напуштања Шангаја без својих родитеља²⁰⁸. „Бити Енглеz” за њега представља идентитетски аспект који од детињства усваја као своју кључну одредницу, а коју гради из разговора са Акиром и имитирања понашања ујака Филипа (Uncle Philip)²⁰⁹ у Шангају, до апсорпције друштвених маниризама школских вршњака у Енглеској и посвећености професији британског детектива као улози спаситеља заједнице.

Када се сећа свог детињства у Шангају, Бенкс наводи Акирину теорију да од њих као деце зависи одржање породичне слоге, те да су и периоди када њихови родитељи не разговарају једно с другим директна последица или тога што Акира није довољно Јапанац или тога што Бенкс није довољно Енглеz: „Ми деца, рекао је, смо као струна који везује ребра жалузине. Јапански монах му је једном то испричао. Често то не схватамо, али ми деца смо та која свезују не само породицу, већ цео свет. Ако ми не играмо своју улогу, ребра би се распала и расула свуда по поду” (Ишигуро 2000: 87). Попут жалузине мреже означитеља, о којој говори Дерида (в. 1993: 55), иза које вреба оно несимболизовано и несимболизујуће, и која се стога и не може уклонити, и Акирина жалузина је та која одржава поредак смисленим. Пошто Бенкс помене ову теорију ујаку Филипу, он испрва предочава мешовиту природу Бенксовог националног идентитета као позитивну ствар: „Знаш шта ја мислим, Птићу? Мислим да не би било лоше ако би дечаци попут тебе *сви* одрастали са помало свачега. Сви бисмо се онда понашали много боље једни према другима. Мање би било ових ратова ако ништа друго. [...] Зашто не постати мелеz? То је здраво” (Ишигуро 2000: 90-91). Али на Бенксов коментар да би се тада попут ребара жалузине, којима је покидана струна која их свезује, све распало, ујак Филип потврђује да: „Људима је потребно да знају да

²⁰⁸ Кристенсен наводи да су у Бенксовом случају „два нивоа субјективности [фамилијални и национални] толико испреплетани да се не могу раздвојити” (2008: 205).

²⁰⁹ Ујак Филип није у крвном сродству са Бенксом, али га Бенкс тако ословљава јер је врло близак породични пријатељ. Он је испрва радио за компанију Морганбрук и Бајат, као и Бенксов отац, али под утицајем Бенксове мајке и њених ставова поводом трговине опијумом, напушта ту фирму и заснива „филантропску организацију Свето дрво која је посвећена побољшању услова у кинеским деловима града” (Ишигуро 2000: 88).

припадају. Нацији, раси. У супротном, ко зна шта се може десити? Ова наша цивилизација, можда ће се само урушити” (Ишигуро 2000: 91). Иако би начелно било пожељно прихватити алтеритет оних група које се маргинализују и изопштавају у виду апсолутне другости, као алтеритет који је уграђен у и творбен за идентитет оних који се поистовећују са оприсутњеном цивилизацијом, ујак Филип поражено признаје да су политике идентитета умногоне у сржи цивилизације каква постоји, те да би њихово оспоравање порекло и оно упориште на коме Западна цивилизација заснива своју симболичку парадигму, и да је стога његов првобитни предлог само маштарија и идеализација.

На то упућује и неодрживост обећања које Акира и Бенкс један другом дају – да ће остати у Шангају заувек, пошто ниједан не доживљава земљу порекла својих родитеља као свој дом (в. Ишигуро 2000: 134). Иако њих двојица на основу интимне афилијације желе да одрже поредак који су изградили, надређени поредак им као доминантан то не дозвољава. Метафора жалузине фигурира пре на начин на који је ујак Филип разуме, него на начин на који је Акира предочава Бенксу – уместо да однос са малим другим буде приоритетан као упориште цивилизације, то бивају политике стереотипно прихваћених колективних идентитета. Управо због тога што његова визија среће није подржана у доминантном поретку, већ се од њега захтева да Међународно насеље прихвати као привремену конструкцију и да га као таквог одбаци, зарад интеграције у доминантни енглески систем, Бенкс Међународно насеље носталгично идеализује и тако меланхолично апсорбује. Његова позиција уистину је позиција безавичајног сирочета, те и намеће транспозицију дома у простор имагинарног идеализма, који ће га очувати.

Ишигуро је истакао да су сирочад у његовом петом роману „само метафора за то стање напуштања мехура [безбедног детињства] на незаштићен начин” (Шејфер, Вонг 2008: 168). Али поред напуштања мехура детињства, метафора сирочади упућује и на свако растакање симболичког поретка који је за субјекта представљао оприрођено, смисаоно упориште идентитета, који се без тог упоришта мора или сасвим реконфигурисати или, као што је случај код Бенкса, очувати путем окошталости у виду носталгичне идеализације, која садржи примесе онога што Бојм назива ресторативном носталгијом, будући да Бенкс има жељу да спасе родитеље и тим чином обезбеди „да се време поново посети као простор” (Бојм 2001: xv) и да се опет успостави свет његовог детињства.

Симптоматично је што по напуштању Шангаја, Бенкс најинтимније односе успоставља са још два сирочета – пријатељско-романтични са Саром Хемингз и родитељко-старатељски са Џенифер. Сара Бенкса привлачи чим је угледа на једној од првих лондонских забава које посећује. Њу му описују као „’виспрен[у]’, ’фасцинантн[у]’, ’компликован[у]’” (Ишигуро 2000: 20), али имплицитно и као користољубиву особу, која сопствену вредност заснива на афилијацији са утицајним мушкарцима. Међутим, он ипак пориче да је та привлачност романтичне природе и дефинише је као фасцинираност танком границом између Сариног умиљатог, шармантног понашања и назнака препредености и хладне строгости (в. Ишигуро 2000: 17). Успех са којим Сара изводи перформанс свог идентитета је оно што првенствено очаравала Бенкса, који тежи стицању сличних вештина. А пошто закључује да Сара бира да се социјализује само са онима који у лондонском друштву уживају поштовање и репутацију (в. Ишигуро 2000: 22), она за њега постаје и облик литмус теста за лични професионални успех у том друштву. Међутим, пошто после успеха случаја Манеринг одлучује да се са Саром и упозна, њена незаинтересованост указује и читаоцу и Бенксу на перспективизам значајан за тумачење Бенксовог лика и репутације, будући да се у први план постављају ограничења Бенксове хомодијегетичке приповести. Бенкс због Сариног хладног става према њему, упркос репутацији коју је мислио да стиче, преиспитује своје пориве за бављење детективским позивом: „Моја намера је била да поразим зло – конкретно, оно зло које је подмукло и скривено – и као таква није имала битне везе са стицањем популарности унутар друштвених кругова” (Ишигуро 2000: 24), популарности коју после упознавања са Саром Бенкс одбацује, као тежњу везану за плитке идеале. У овој инстанци, Бенкс и по први пут говори о „злу”, које верује да је на националном и глобалном нивоу могуће уништити и чијим карактеризацијама роман *Кад смо били сирочад* обилује, а чиме је назначен Бенксов апсолутизам и симплистичка бинарност којом квалификује симболичке односе. Уочи каснијег сусрета са Саром, Бенкс поново истиче да је „задатак искорењивања зла у његовим најизопаченијим облицима, често баш онда када замало прође непримећено, врло важан и озбиљан подухват” (Ишигуро 2000: 35).

Бенксов отклон од самопотврде кроз друштвени положај и популарност, објашњава због чега одбија да се повинује Сариним жељама, када неколико година после иницијалног сусрета са њим, она покуша да му се додвори, како би је као пратиљу одвео на вечеру Мередит фондације у част сер Сесила Медхурста (Cecil Medhurst) (в. Ишигуро 2000: 38-41). Упркос поносу који осећа због пажње коју добија

од Саре у холу хотела у коме се одржава забава, Бенкс не пристаје да је уведе као своју пратиљу, премда га по уласку у просторију испуњава „необична празнина” (Ишигуро 2000: 45), јер је оставља на цедилу. Сари, међутим, бива дозвољено да присуствује забави пошто направи скандал на улазу. На крају забаве, она Бенксу без озлојеђености објашњава да не јури за славом мушкараца са којима се социјализује, већ за њиховим достигнућима, којима жели да у брачној заједници допринесе, улажући „сву своју љубав, сву своју енергију, сав свој интелект” (Ишигуро 2000: 55). По први пут, Бенкс и Сара успостављају интимнији однос, извинивши се једно другом – он због своје округлости, она због своје користољубивости. Њихова афилијација успоставља се на основу заједничког порива ка решавању проблема од великог значаја за читав друштвени поредак, онај који их је изневерио одузивши им упориште у родитељској инстанци и који стога покушавају као сирочад поправити. То што су обоје остали без родитеља чини да њихове идентитетске конструкције буду осетно одређене недостатком, односно лишене инстанце ауторитета, сигурности, смисла и значења (в. Дерида 1981: 75-77). Због тога обоје и имају потребу за континуираним доказивањем, јер је илузија екстерности контролишуће и критичке инстанце осујећена, те се морају са њом суочавати као интегрисаном. У свом его-нарцизму, и Бенкс и Сара пропуштају живот, јер су све време уперени ка томе да своје идеализације ускладе са симболичким поретком у чију утопијску оствареност верују. Без гаранције смисла, они смисао мукотрпно стварају, уперени ка циљу његове оприсутњености на универзалном нивоу, који је неизводљив, али који им пружа илузију сигурности на рачун идеала у који верују. Тиме, међутим, они своде своју активност у симболичком поретку на механицизам, како би избегли непредвидивост, како не би остали незаштићени у сред узбурканог океана са стргнутим велом индивидуације, без контроле и без утехе.

Порив за повратком (ретроспективно означеног) изгубљеног раја, наводи Бенкса да остави Џенифер и свој релативно уређен живот у Лондону и да се 1937. године по први пут врати у Шангај. На тај пут, Бенкса подстиче „нејасни осећај који [би] понекад наишао; осећај да [му] неко нешто замера и да то једва успева да сакрије” (Ишигуро 2000: 158). Када једном од локалних инспектора понавља причу о струни, која држи ребра жалузине на окупу, овог пута поредећи струну са детективима, који својом борбом против зла спречавају његово бујање у свету, инспектор му хладно одговара да је он само обичан човек, те да није на њему да о томе води рачуна, али и имплицитно прекорева Бенкса, говорећи му да, уколико би био способнији, он не би „више оклевао. Отишао [би] право у срце [зла]” (Ишигуро 2000: 161). После предавања једног

професора насловљеног „Да ли нацизам представља претњу за хришћанство?” (Ишигуро 2000: 162), Бенксов познаник, који му је био од помоћи у недавној истрази, му говори: „Али ви, господине Бенкс. Наравно, *ви* знате истину. Знате да право срце наше садашње кризе лежи много даље. [...] Ви знате боље од икога да средиште олује није уопште у Европи, већ на Далеком истоку. Боље речено, у Шангају” (Ишигуро 2000: 163-164). Због већ назначене субјективне природе Бенксове нарације, као и субјективности његове перцепције намера, ставова и осећања његових саговорника, може се поставити питање да ли он уочава и тумачи наведене коментаре на основу околности које наговештавају нови светски рат или они заиста упућују на неопходност његове посете Шангају, који је наводно идентификован као извор зла које опседа Европу. Читалац не може бити сигуран у веродостојност Бенксових тумачења речи његових саговорника, како због извитоперене слике коју Бенкс има о себи и која је назначена путем већ наведених неусаглашености између приповедног гласа и других ликова у роману, тако и због експресионистичке форме наредног дела романа.

У прилог Бенксове непоузданости говори и епизода када на свадби на којој се среће са Саром, тада већ удатом за сер Сесила, Бенкса група гостију задиркује, али нити се разоткрива поводом чега, нити Бенкс жели да прихвати предлог брата младожење да се суочи са том групом и разреши ситуацију, инсистирајући да је само у питању добронамерна шала (в. Ишигуро 2000: 167-168). У томе га и Сара подржава, чувајући на тај начин Бенксово достојанство пред младожењиним братом, као и осећај сигурног упоришта у неприкосновености његовог професионалног идентитета. Сара потом обавештава Бенкса да она и сер Сесил, на њен наговор и подстрек, ускоро путују за Шангај, као и да је она убеђена да ће сер Сесил успети да помогне да се тамошња ситуација регулише. Пре него што са Саром подели своју дугорочну намеру да и он сâм оде у Шангај како би „реши[о] тамошње проблеме” (Ишигуро 2000: 171) и „порази[о] отровницу” (Ишигуро 2000: 172), Бенкс на њене вести има зачудну реакцију:

Тешко је описати шта сам осетио када сам је чуо како ми ово говори. Можда је и даље било неког својства изненађења. Али више од ичега, сећам се неке врсте олакшања; чудног осећаја да је с времена на време, од када сам је први пут угледао пре толико година у Чарингворт клубу, део мене чекао на овај тренутак; да се на неки начин, читаво моје пријатељство са Саром одувек кретало ка овом тренутку, који је сада

коначно стигао. Неколико речи које смо потом разменили звучале су познато на неки чудан начин, као да смо их негде увежбавали много пута до тада. (Ишигуро 2000: 170)

Бенксова реакција на Сарин и сер Сесилов планирани пут за Шангај говори у прилог тумачењу Бенковог понашања, као условљеног околностима које прете да онемогуће даље репродуковање његових идеализација о спасавању родитеља, а које он пројектује у неодређени будући тренутак. Иако суочавање са прошлосту у виду њеног сагледавања из перспективе која би Бенкове идеализације ставила на тест јесте процес реконфигурације који он одлаже током свог целокупног боравка у Енглеској, започињање тог процеса најављује и олакшање због потенцијалног растерећења од криптички интегрисане трауме, коју он до тог тренутка одбија да на било који начин конфигурише, не уплићући је у сопствени наративни идентитет и тако чувајући његово стабилно упориште. Будући да је и она сироче попут Бенкса, Сара за њега фигурира као врста катализатора. Зато му се и њихов разговор о Шангају доима чудан, као да су га већ водили, јер се усклађује са његовим несвесним жељама да свој статус сирочета разреши, тако што зачудно у оквиру симболичког поретка понавља његове имагинарне фантазије. Бенково отискивање путем сећања ка трауматичном језгру, које у потиснутом облику диригује свим његовим жељама, упућује на његову формативну жељу – да спасе родитеље, да поврати утеху сигурног симболичког поретка и да се оприсутни кроз растерећење од интегрисаног алтеритета.

5.2. Сучељавање дијахроније реализма и синхроније експресионизма као модела сећања и наративног идентитета

Бенкс свој први унос, који је датиран 1930. године, започиње присећањем на лето 1923, тако да дневнички формат²¹⁰ већ с почетка бива иронизован као хронолошко бележење прошлости протагонисте-наратора. Као порив за присећање фигурира то што у Лондону почиње да заборавља на своје детињство: „Јер истина је, током ове последње године, све више сам закупљен својим сећањима, закупљеност која је подстакнута спознајом да су ова сећања – на детињство, на родитеље – од недавно почела да бледе” (Ишигуро 2000: 80). Премда у периоду прилагођавања животу у

²¹⁰ Бенкс у једном тренутку напомиње: „Сада је касно – добрих сат времена је прошло од како сам записао последњу реченицу” (Ишигуро 2000: 147-148), чиме је назначено да су у питању писане датирани белешци.

Енглеској и њеном друштвено-симболичком поретку, Бенкс потискује критичко проматрање своје прошлости у Шангају, пошто осети да своје родитеље по други пут губи, само сада у симболичком облику, подстакнут је да поново посети прошлост путем сећања, а све у покушају да очува хронотоп свог детињства од заборавља.

Прва половина романа читаоцу се доима као реалистична, јер је тај поглед на свет, односно та симболичка парадигма, маркирана као миметички „реална”. Према је реализам, као наводно доследно представљање стварности, одувек доводио у питање у својој прози, Ишигуро је истакао да је, почевши од свог четвртог романа, то подривање желео и експлицитније формално да подвуче (в. Ишигуро, Ричардс 2000). Међутим, у роману *Без утехе*, протагониста Рајдер је све време лоциран у свету надреалистичких обриса, у коме пати од врсте амнезије, јер је симболички поредак, који би потенцијално могао да његове имагинарне конфигурације стабилизује у кохерентни и доследни наратив сећања, подређен Рајдеровим синхроним мапирањима. Док је у роману *Кад смо били сирочад* наглашена Бенксова слика света која је усклађена са пропозицијама симболичког поретка који препознајемо као „реалан”, која је тек потом сучељена са сликом света која почива на његовим имагинарним идентификацијама, конструкцијама и конфигурацијама. За време боравка у Лондону, у прва три записа, која бележи у распону од седам година током четврте деценије двадесетог века, Бенкс се умногоме кохерентно и доследно присећа детињства у Шангају, одрастања у Енглеској и недавне прошлости у Лондону²¹¹. Тај привид реалности иронизован је путем неусаглашености у његовом наративу, али и другим делом романа, који је експресионистички форматиран, у складу са налозима и пропозицијама „емотивне логике” наратора, како је назива Ишигуро (в. Шејфер, Вонг 2008: 165). Међутим, та „емотивна логика” није ништа мање „реална” за субјекта, чије је имагинарно поље на тај начин структурирано, будући да ни симболичко ни имагинарно поље не можемо означити као „објективно реално”, јер су у бити конструкције. Дијахронија првог дела романа се стога испоставља као ефекат учинка представљеног света као „реалног”, док се синхронија експресионистичког света имагинације постепено мапира на целокупно Бенксово шангајско окружење, које као његов носталгични симулакрум бива суочено са Шангајем каквим га твори нови друштвено-симболички поредак, двадесет и шест

²¹¹ Тиме је успостављена веза између овог дела романа *Кад смо били сирочад* и Ишигурових ранијих романа, попут *Сликара пролазног света* и *Остатака дана*, али претпостављени реализам ове прозе, као што је и показано анализом Ишигуровог другог и трећег романа, он увек подрива неусаглашеностима у хомодијегетичкој приповести наратора. Неусаглашености у Бенксовом наративу прве половине романа образложене су у претходном поглављу овог дела дисертације.

година пошто га Бенкс као дете напусти. У таквом окружењу, које дозвољава синхронијско сажимање дијахроније, Бенкс има прилику да се суочи са идеализацијама које проистичу из неконфигурисаног трауматичног слома из детињства и да потенцијално дозволи себи да започне са процесом жаљења. Тај процес уједно подразумева и прилагођавање имагинарних идеализација симболичком поретку у виду партиципације у несамерљивим релацијама са малим другим, што захтева и монструозно ирационалан чин вере, на који се Бенкс после свог трауматичног раскола не усуђује.

Тако ни класични облик непоузданог наратора не може, као ни у претходним Ишигуровим романима, функционисати као самеравање јасне дистанце између наратора и имплицитног аутора/читаоца (уп. Дихокер, Мартенс 2008: 11, 19). Ишигуро зато и подвлачи да је Бенксова непоузданост креативна:

Он [Кристофер Бенкс] можда није таква врста конвенционално непоузданог наратора у смислу да није врло јасно шта се око њега догађа. Више је у питању покушај да се представи слика према томе како би свет изгледао према нечијој ненормалној логици. Тако да већину времена свет заправо усваја ненормалност његове логике. Он није пун људи који се изненађено прилагођавају када Бенкс изговори одређене ствари. Напротив, они на њих пристају. (в. Ишигуро, Ричардс 2000).

Иако је евидентно да на основу бројних неусаглашености и експресионистичке визуре шангајског дела романа, Бенкс није поуздан у класичном смислу, таква врста поузданости није ни изводљива у световима које Ишигуро конструише, јер се не претпоставља доступност стабилног симболичког поретка, наспрам кога би се поузданост наратора самеравала. То не изискује закључак да је све у свету романа *Кад смо били сирочад* могуће, већ да је фокус на свету романа какав је он *за субјекта*, а не какав је по-себи²¹².

Са сваким записом у Шангају, крајем 1937. године, Бенкс се све више повлачи у себе, тако да реалистички стил поприма експресионистичке одлике његовог „унутарњег света” (в. Шејфер, Вонг 2008: 163). У првом запису, Бенкс се сећа друге ноћи по доласку у Шангај, када присуствује свечаној вечери на којој се окупља шангајска елита у Међународном насељу и на којој се упознаје са господином

²¹² Смисленост овог приступа, Ишигуро оправдава тиме да, према његовом виђењу, у много већој мери организујемо своје животе према начелима имагинарних идеализација, него „реалних” симболичких конфигурација (в. Шејфер, Вонг 2008: 158).

Мекдоналдом (MacDonald), из британског конзулата, и господином Грејсоном (Grayson), представником шангајског Градског већа²¹³. У Бенксовом сећању, свечану вечеру већ одликују бројни надреални елементи, упоредни аспектима романа *Без утехе*. Грејсон Бенксу наводи да су припреме за свечани дочек његових родитеља у Џесфилд парку већ у процесу припреме (в. Ишигуро 2000: 187-188), чиме је успостављена паралела између актуелног окружења и игри из детињства у оквиру којих је са Акиром Бенкс спасавао свог оца²¹⁴. Такође, сви гости узбуђено поздрављају Бенксово присуство, полагајући у њега наду за (магично) разрешење свих сукоба у Шангају, док изван хотела у коме се налазе одзвањају јапанске бомбе, које успостављају контраст у односу на симплистичке, испразне разговоре на забави (в. Ишигуро 2000: 188-192). Бенкс, међутим, не пристаје на асимилацију у колектив на забави, већ се са осудом сећа понашања ове „шангајске елите”: „Оно што ме је приватно шокирало, од тренутка доласка, јесте одбијање ових људи да прихвате своју драстичну кривицу” (Ишигуро 2000: 192), за коју још говори и да је „патетична завера порицања” и „надмен[а] дефанзивност” (Ишигуро 2000: 192). Са друге стране, Бенкс себе искључује из ових квалификација, екстернализујући другост зла ван себе, а идентификујући се и даље са фигуром спаситеља.

У наредном запису, Бенкс описује сусрет са Ентонијем Морганом (Anthony Morgan), некадашњим школским другом из Енглеске, са којим се среће на почетку свог боравка у Шангају, и који га одводи до куће у којој је Бенкс живео са родитељима. На ову, за Бенкса, непланирану посету надовезује се зачуђујуће неконсеквентни след догађаја, у кући која је битно измењена у односу на период Бенксовог детињства и у којој сада живи једна кинеска породица (в. Ишигуро 2000: 221-232). Господин Лин (Lin), патријарх те породице, проводи Бенкса по просторијама куће, све време му се обраћајући врло учтиво и предусретљиво, уз наводе да ће се уговор о препуштању куће

²¹³ Иако Бенкс самоуверено претпоставља да је Мекдоналд члан британске интелигенције, у завршном делу романа испоставља се да је то заправо Грејсон, чиме је назначена мањкавост Бенксових метода дедукције. Приписујући Мекдоналду велики значај, Бенкс од њега тражи да му обезбеди састанак са Жутом Змијом, доушником који кинеским националистима добавља информације о кинеским комунистима, којима и сам припада, наводећи да би тај састанак био од суштинске важности и за решење проблема у Шангају и за проналажење његових родитеља (в. Ишигуро 2000: 185-186, 200).

²¹⁴ По нестанку Бенксовог оца, на Акирин предлог, њих двојица започињу серију игара спасавања Бенксовог оца од отмичара (в. Ишигуро 2000: 127), тако да се свака верзија игре завршава церемонијом прославе у Џесфилд парку (в. Ишигуро 2000: 133). Иако су на почетку то типичне игре супротстављених окорелих злочинаца и невиних жртве које треба спасити, „устаљени наратив” (Ишигуро 2000: 130), који убрзо успостављају, представља кинеске отмичаре не као зле, већ као обичне људе са изгладнелим породицама, који отимају Бенксовог оца рачунајући на његово разумевање, због залагања за права сиромашних Кинеза. Акира пристаје на промене у правилима игре, јер примећује Бенкову узнемиреност поводом представљања његовог оца у опасним или исцрпљујућим околностима. Зато и замишљају кућу у којој је смештен као удобну и пријатну за живот.

Бенксу испоштовати по његовом повратку и да је чак и његова супруга, која је иницијално била против отуђења њихове имовине, пошто је угледала Бенкса, променила мишљење. Иако испрва збуњен оним што му господин Лин говори, Бенкс убрзо пристаје на пропозиције разговора и њему до тада непознатог уговора, те допушта себи да се надовезује на речи господина Лина сопственим фантазијама: о реконструкцији куће, повратку својих родитеља, проналажењу своје кинеске дадиље Меи Ли (Mei Li) како би поново живела са њима, о сређивању једне собе за Џени и о потенцијалном браку са Саром, која се испоставља као једина особа о којој у том својству размишља (в. Ишигуро 2000: 227-232). Ишигуро образлаже фантастичну природу Бенксовог понашања у Шангају на следећи начин: „Зато што и даље живи у детињој визији света који је замрзнут од када је изгубио родитеље као дечак; свет је остао заустављен у том тренутку и сада се пресликава на свет одраслих са којим се сусреће” (Шејфер, Вонг 2008: 158). Међутим, потчињеност господина Лина и његове породице Бенковим фантазијама и испуњењу његових жеља, одржива је само у оквиру ове епизоде, која се доима као експресионистичка верзија Бенкових идеализација и, због тога, само привремена симулација. Присећајући се разговора са Мекдоналдом, са којим се налази после обиласка свог некадашњег дома, Бенкс наводи Мекдоналдове речи: „Али мораш да разумеш, ово није британска колонија. Не можемо ићи унаоколо и издавати наредбе Кинезима” (в. Ишигуро 2000: 235), које се односе на Бенкову жељу да се састане са доушником Жутом Змијом (Yellow Snake), али које се могу применити и на претходну сцену, у којој Бенкс третира кинеску породицу као пионе у својој фантазмагорији, а не као засебне субјекте, о чијим жељама се такође мора преговарати у оквиру симболичког поретка, који није само попрште Бенкових идеализација.

Бенкс потом одлази да посети инспектора Кунга (Kung), некада задуженог за случај нестанка његовог оца, са намером да се распита о кући у којој верује да отмичари и даље држе његове родитеље (в. Ишигуро 2000: 239-244). Ирационалност његове инфантилне претпоставке да отмичари – под условом да је отмице икада било – после двадесет и шест година његове родитеље и даље држе у истој кући, не доводи се у питање. Логика шангајског света и у овој инстанци усклађује се са Бенковим имагинарним идеализацијама, због чега функционише према налозима асоцијативног, а не узрочно-последичног типа. Бенкс Кунга проналази у јако лошем здравственом стању, при чему га фокусираним чине једино Бенкови помени његових некадашњих детективских достигнућа. Али ван тих тренутака, Кунг разочарано признаје: „[О]вај

град вас порази. Сваки човек изда свог пријатеља. Верујете некоме, а испостави се да га плаћа неки гангстер. И власт је гангстерска. Како може детектив да обавља своју дужност на оваквом месту?” (Ишигуро 2000: 240). Кунг својим примером подрива Бенксов покушај да васпостави свој илузорни идеализам, тако што доказује релевантност контекста, односно друштвено-симболичког поретка у оквиру кога се конкретни идеалистички пројекти покушавају остварити. Бенкс је своју идеалистичку верзију правде, која је симплистички постулирана као бинарна опозиција „зла”, које се материјално може лоцирати и уклонити, у стању да одржава једино на рачун тога што је Енглез коме се обезбеђује привилеговани, безбедни симболички простор за делање. Међутим, до последњег сегмента романа, Бенкса нико не суочава са његовим идеализацијама у довољној мери да би их он свесно преиспитао и деконструисао.

Као траг реалног, односно у виду уплива малог другог у свет његових имагинарних пројекција, Бенкс у неколико наврата у Шангају среће Сару и сер Сесила, при чему свако наредно виђење износи на видело додатне узнемирујуће аспекте њиховог брака²¹⁵. А пошто је види како плаче на једној од шангајских забава (в. Ишигуро 2000: 247), Сара му се поверава да планира да напусти сер Сесила²¹⁶. На њен предлог да Бенкс крене са њом за Макао, он испрва одговара са резервом: „Шта ће људи мислити о мени ако их напустим у овој фази? Уосталом, шта ћеш *ти* мислити о мени?” (Ишигуро 2000: 250). Али Сара га, попут Софије која слично покушава у роману *Без утехе* да учини за Рајдера, убеђује да је крајње време да промене обрасце по којима организују своје животе, уколико желе да једно са другим остваре прилику за срећу:

’О Кристофере, не зна се ко је гори од нас двоје. Морамо да престанемо тако да размишљамо. Иначе неће преостати ништа за нас, само више овога што већ имамо свих ових година. Само више усамљености, више дана без ичега у нашим животима осим овога шта-год-да-је што нам говори да још увек нисмо учинили довољно. Морамо све то да сада оставимо за собом. Остави свој посао, Кристофере. Већ си довољан део

²¹⁵ Пошто не успева да допринесе разрешењу политичке ситуације у Шангају, сер Сесил бива суочен са недостатношћу свог утицаја и способности, па се одаје пићу и коцкању, а према Сари се опходи насилно, углавном у вербалном смислу (в. Ишигуро 2000: 202-204). Сара, међутим, током првих неколико сусрета, брани сер Сесила пред Бенксом и не признаје да је у браку несрећна (в. Ишигуро 2000: 205).

²¹⁶ Сара резонује да је сама допринела слому сер Сесила, форсирајући га да из пензије поново покушава да се бави дипломатијом, те да ће за њега бити најбоље да га остави, али признаје и да га једноставно никада није успела завољети (в. Ишигуро 2000: 249).

живота потрошио на све то. Хајдемо сутра, хајде да не протраћимо ниједан дан више, хајдемо пре него што буде прекасно за нас.

’Прекасно за шта, конкретно?’

’Прекасно за... о, не знам. Све што знам јесте да сам протраћила све ове године тражећи нешто, неки трофеј који ћу добити само ако заиста, заиста будем учинила довољно да га заслужим. Али не желим га више, желим нешто друго сада, нешто топло и заштитничко, нешто чему могу да се обратим, без обзира на то шта радим, без обзира на то ко сам постала. Нешто што ће једноставно бити *ту*, увек, попут сутрашњег неба. То је оно што сада желим и мислим да је то оно што би и ти требало да желиш. Али *биће* прекасно ускоро. Превише ћемо се усталити да бисмо се мењали. Ако не искористимо ову прилику, друга нам се можда никада више неће указати. Кристофере, шта то радиш тој јадној биљци?’

Заиста, схватио сам да сам нехотице чупао лишће са палме поред нас и бацао га на тепих. (Ишигуро 2000: 250-251)

Сара покушава да наговори Бенкса да напусти своју идеализовану представу тога како свет функционише и своје одговорности за њега, да одустане од своје мегаломанске потребе да буде у потпуном сагласју са великим Другим, који њиме управља, и да се посвети односу са малим другим – са њом и са Џенифер – који захтева прихватање сопствене недостатности, прецртане субјективности, одустајање од апсолутне етике зарад интимне моралности. У цитираном одломку, јасно је назначена Бенксова емотивна растројеност док слуша Сару, будући да несвесно чупа лишће са биљке поред себе. Саслушавши је, Бенкс одлучује да пристане на њен предлог, док пратећи осећај описује као велико растерећење: „[О]сетио сам радост коју бисте осетили пошто изненада изађете на светлост и свеж ваздух пошто сте дуго били заробљени у некој мрачној тамници [и] како је огромни терет спао са мене, у тој мери да сам био у стању да гласно уздахнем” (Ишигуро 2000: 250, 252). Бенкс пореди своје стање са напуштањем затворске ћелије јер се, бар привремено, решава оптерећености неконфигурисаном траумом, која због неинтегрисаности у његов наративни идентитет представља препреку креативној слободи његових симболичких мапирања и његовом формирању симболичких веза са малим другим, чиме је остварен ефекат заточеништва у сопственим очврслим идеализацијама.

Али Бенкс не успева да једним потезом одбаци трауму која од нестанка његових родитеља као херметички затворена крипта утиче на то како он организује свој наративни идентитет. Иако је траума та која га оптерећује као интернализована смрт,

Бенкс није способен да се лиши идеала који су предмет његових идентификација. Када одлучује да остави Сару и да истражи траг који му инспектор Кунг накнадно доставља, поводом куће у којој верује да су заточени његови родитељи, Бенкс се понаша слично као када не одлази да се види са Акиром пошто му обећа своју помоћ, јер му мајка наређује да је сачека у кући док не заврши разговор са људима који су дошли да је обавесте о нестанку Бенксовог оца (в. Ишигуро 2000: 122-124). Међутим, док у случају са Акиром, наредба о мировању долази од мајке као екстерне инстанце, када је Сара у питању, Бенкс реагује према налогу интегрисане инстанце великог Другог, која од њега захтева да испоштује усмерење његовог до тада конструисаног наративног идентитета – односно да настави да тражи своје родитеље, како би њиховим ослобођењем ослободио и свет од „зла”. Бенкс није у стању да напусти Шангај као попрште својих идеализованих пројекција, које умногоме творе срж онога што перципира као свој идентитет.

Међутим, у кратком периоду између одлуке да оде са Саром и поновног препуштања свом компулсивном пориву да исправи неправду у свету, а тиме уједно и неправду у свом животу – јер на пољу имагинарног, симболички поредак је неугодно уплетен са субјективношћу – Бенкс препознаје вредност пресецања симболичких веза са неодрживим идеалима правде, постигнућа, успеха: „Заиста, у тим тренуцима, осећао сам потпуну сигурност да сам донео исправну одлуку; да претпоставка коју овде деле готово сви – да је некако моја одговорност да разрешим кризу – не само неоснована, већ да заслужије најгори презир” (Ишигуро 2000: 255). И када добије информацију од Кунга о локацији тражене куће, Бенкс бележи: „[С]амо дан раније, информација коју сам у том тренутку добио представљала би нешто сасвим централно у мом животу. Али тада сам, необавезно о њој размишљајући, осећао као да је у питању нешто из прошлог доба, нешто чега не морам да се сећам ако не желим” (Ишигуро 2000: 258). Међутим, иако се доима наклоњен томе да трауматизам заборави, да у своје имагинарно поље укључи симболизације које ће усложнити односе са Саром и Џенифер, а не само са трауматичним језгром носталгијом обојеног детињства, Бенкс не успева да га отпусти. Траг који добија од Кунга је и симптоматични траг који проистиче из процеса идентификације са, за Бенкса творбеним, носталгичним идеалима. Траг га, као одсуство заокружене смислености или оприсутњености идеала, наводи да га компулсивно прати како би спасио идеал од растакања. У немогућности да се од идеала бар привремено одвоји, Бенкс жртвује свој однос са малим другим, зарад односа са идеалом. Зато од возача, кога Сара шаље по њега и за кога се

испоставља да зна где се налази кућа на коју га Кунг упућује, тражи да га сачека испред продавнице грамофонских плоча, у којој треба да се нађе са Саром (в. Ишигуро 2000: 261). Бенксов захтев упућује на то да није у стању да заборави, да не покуша да разреши загонетку коју доживљава као елементарни извор конфликта формативног за сопствени наративни идентитет. Замоливши Сару да га сачека док нешто брзо обави, Бенкс се враћа возачу и на тај начин доноси непоправљиву одлуку да пружи предност релацији са својим идеализмом у односу на релацију са њом, несвестан тога да више никада у свом животу неће видети Сару.

Од Бенксовог уласка у аутомобил, започиње експлицитно експресионистички део романа, у оквиру кога ратом погођен Шангај постаје поприште Бенксове имагинарне субјективности или метафорички приказ процеса трауматичног сећања²¹⁷. Возач Бенксу иницијално говори да је кућа коју тражи врло близу. Међутим, као метафоричка представа самообмањујућих идеализација, возач Бенкса само уверава да су близу великог открићења, док после бројних препрека, које их приморавају да мењају курс, њих двојица доспевају до ратне зоне Чапеја, где га возач, као водич на кога се може ослонити, напушта и упућује на полицијску станицу. Али пре него што се растану, Бенкс оптужује возача речима које иронично одзвањају: „Зашто истрајаваш у овој шаради? Тако типично за вас Кинезе. Изгубљен си, али не желиш то да признаш. Возимо се већ... па, чини се као вечност. [...] Ти си оно што бих назвао правом будалом. Знаш ли зашто? Рећи ћу ти. Претвараш се да знаш много више него што знаш. Превише си горд да би признао своје недостатке” (Ишигуро 2000: 267). Неспособан да ове речи примени на себе, Бенкс, попут ранијих Ишигурових протагониста – Она, Стивенса и, посебно, Рајдера – несвесно иронизује сопствени хибрис и мономанију, али није у стању да се са том иронизацијом и свесно суочи, у чему га умногоме спречава тежина трауматизма и уплетеност његовог наративног идентитета са носталгичним идеализацијама везаним за детињство и родитељске инстанце.

Хаотичност и интензивни емотивни набој процеса сећања, који су метафорички представљени Бенксовим кретањем ка кући у којој ирационално верује да су сакривени његови родитељи, и која је метафоричко трауматично језгро његове прошлости,

²¹⁷ Јовановић (в. 2014: 84) одређује претходну сцену као окидач за Бенксов улаз у хронотоп његовог имагинарног света, односно када га возач оставља пред продавницом грамофонских плоча, која асоцира на музичку продавницу коју ујак Филип користи као изговор за одлазак у град, дана када је Бенксу отета мајка. У том случају, тумачење би захтевало претежно метафоричку интерпретацију Бенксовог последњег састанка са Саром у поменутој продавници.

наговештени су разарајућим бомбама које Јапанци бацају на Чапеј, потом узнемирујуће висцералним сценама јапанских затвореника у полицијској станици (в. Ишигуро 2000: 272-273), као и описима поручника Чау (Chow), која се тичу ратног бојишта између станице и поменуте куће. Чау говори Бенксу да је кућа вероватно иза јапанских линија, на територији која је непријатељска и опасна и да су пред њима лавиринтски учворена станишта најсиромашнијих Кинеза, где је свака кућа са другом повезана заједничким зидом, и у којима читаве породице живе у собама налик на плакаре. Заједничке зидове кућа, јапански војници руше у свом продору дубље у Чапеј, а кинеска војска их штити као своју једину одбрану (в. Ишигуро 2000: 275-280). Овако предочен пут, који Бенкс мора прећи, упућује на комплексност процеса сећања, чији је циљ суочавање са трауматизмом и његово увођење у симболичку конфигурацију Бенксовог идентитета, али који је истовремено и зауздан страхом од тог суочавања, као продора у стабилно конфигурисан его, који себе штити од хаоса и разобличења.

Са друге стране, Бенксово окружење није само метафоричко, већ укључује и конкретно друштвено-симболичко поприште, наспрам кога се Бенкс поставља као нарцистички, привилеговани империјалиста. Он наступа као да би сви војници, који једва задржавају непријатељску војску, требало да буду усредсређени на спасавање његових родитеља:

Кућа коју желим да пронађем, за коју знам да нам је врло близу, није ништа мање него она у којој држе моје родитеље. Тако је, поручниче! Не говорим о било чему, већ о решавању овог случаја после свих ових година. Сада видите зашто сам сматрао да је захтев [да ми се обезбеде војници као пратња], упркос овом тешком тренутку за вас, сасвим оправдан. (Ишигуро 2000: 273-274)

Бенкс своје окружење потпуно подређује својој мисији, неспособан да доживи емпатију са војницима око себе²¹⁸. На одвијање догађаја око себе, Бенкс гледа са одстојања које пориче емпатију и идентификацију, због чега, уосталом, и у односу са другим ван овог експресионистичког оквира, не успева да успостави дугорочну везу.

Бенкс у неколико наврата, приликом пробијања кроз лавиринт кинеских кућа у Шангају, почиње да се сећа последњег разговора са Џенифер пред пут за Шангај, да би

²¹⁸ Фројд (в. 1914а: 100) наводи да сваки вид нарцизма подразумева тежњу ка васпостављању ега у односу на нагонски и друштвено-нормативни аспект психе, а све ради постизања циља изједначавања ега са идеалним егом, односно срећног сусрета са идеализованом перцепцијом себе. Тако и Бенкс, у тежњи ка сједињењу са својим носталгичним идеалом, намеће свој его без отварања пред алтеритетом другог.

тај наратив провизорно довршио тек из трећег покушаја (в. Ишигуро 2000: 229, 251, 256). Попут њега, који на себе преузима одговорност за нестанак својих родитеља и чије избављење претпоставља за своју примарну обавезу, и Џенифер имплицитно криви себе за Бенксов одлазак. Говори му да је још увек недовољно одрасла, али да ће ускоро бити у стању да му помогне и моли Бенкса да на то њено обећање не заборави (в. Ишигуро 2000: 256). Бенкс је испрва збуњен њеном реакцијом: „Да ли је циљала на то да, упркос свему што сам јој рекао, није вероватно да ћу успети у својој мисији у Шангају? Да ћу морати да се вратим у Енглеску и да наставим свој рад још много година?” (Ишигуро 2000: 256). Док Џенифер у односу са малим другим, са Бенксом као вољеном особом, жели да гради своју симболичку мрежу, Бенкс је и даље једнострано фокусиран на прошлост, на залечење трауматичне ране, без кога за њега ниједна веза није одржива. Док се провлачи по шангајским рушевинама, Бенкс помишља на Џенифер: „Једном, док сам грабио напред, у глави ми се јавила апсурдна слика тог јадног детета како се мучи иза мене кроз овај ужасни терен, одлучна у намери да испоштује своје обећање и изненада сам осетио налет емоција које су ме довеле до ивице суза” (Ишигуро 2000: 291). Бенкс је свестан љубави другог, али није у стању да ту љубав претпостави својој мисији. Са једне стране, љубав према родитељима је легитимни аспект фанатичности његове мисије, али Бенкс не преиспитује и мегаломанске импликације те мисије – како, избегавајући да се суочи са сопственим носталгичним идеализацијама, он уопштава жељу за стабилношћу порекла и смисла на ниво неприкосновене, свете мисије, коју ниједна друга жеља никада не сме премашити.

Бенксова сингуларна усмереност ка једном циљу, који имплицира одржање сопственог ега и наративног идентитета, чини га и произвођачем читавог попршта радње, када Шангај тумачимо као његово имагинарно поље, али и његовим незаинтересованим посматрачем, који је у стању да буде непристрасан, јер наступа из позиције империјалне надмоћи, коју не доводи у питање, бар не тако да укључи и себе у систем који критикује²¹⁹. Када му поручник Чау понови да би угрозио животе својих војника ако би дозволио да крену са Бенксом на његову мисију, Бенкс осећа потребу да се агресивно брани:

²¹⁹ Поводом сећања на провлачење кроз лавиринтске тунеле страћара сиромашних Кинеза, Бенкс без имало самокритике коментарише: „[П]овремено би ми пало на памет да међу рушевинама, испод наших стопала, леже наследне драгоцености, дечје играчке, једноставни али врло вољени предмети породичног живота и изненада би ме преплавио поновни налет беса према онима који су дозволили да оваква судбина задеси толико невиних људи” (Ишигуро 2000: 284).

Ви верујете да је све ово моја кривица, све, сва ова ужасна патња, ово уништење овде, видео сам вам то на лицу сада када смо кроз све то пролазили. [...] Случај попут овог, он захтева велику деликатност. Претпостављам да ви мислите да можете само да јурнете на њега бајонетима и пушкама, је ли? [...] Шта ви ту можете разумети, обичан војник? (Ишигуро 2000: 289)

Као представник Енглеске и „бели човек у цивилу” (Ишигуро 2000: 290), Бенкс има потребу да стане у своју одбрану и заштити се пред (умишљеним) нападима на његову (националну) одговорност за ситуацију у Кини. Али се његови одбрамбени механизми могу тумачити и као лична реакција, у експресионистичком окружењу, на околности које сâм производи, а које се тичу одговорности коју осећа за неуспех у томе да спасе своје родитеље, па тиме и идеал породичне среће и постојаног порекла.

Пошто поручник Чау напусти Бенкса, оставши са својим војницима, даје му пиштољ и малу бакљу, која би требало да му буде од помоћи када падне мрак (в. Ишигуро 2000: 290). Бакља прави алузију на Ишигуров опис методе којом је у роману *Без утехе* представио сећање, наводећи да је она попут расветљавања малих деоница прошлости бакљом, која нема далекосежни преглед, већ увек ограничен и завистан од тренутне позиције, односно перспективе субјекта (в. Шејфер, Вонг 2008: 132). И Бенкс се у овом, експресионистичком делу романа *Кад смо били сирочад*, креће по терену који представља његов процес сећања на сличан начин као и Рајдер у роману *Без утехе* – дезоријентисано, без прегледног увида у ширу слику, условљен само својим актуелним емотивним стањем и оптерећујућом траумом коју покушава да „расветли”, иако се слаба светлост бакље доима недостатном за тако комплексан подухват.

Након што се растане са поручником Чауом, Бенкс ускоро у једној од кућа наилази на кинеску породицу која мучи везаног јапанског војника. Иако противно здравом разуму, Бенкс војника препознаје као Акиру (в. Ишигуро 2000: 293). У складу са логиком асоцијативног, приватног сећања синхронијског попришта, Бенкс од јапанског војника обликује „Акиру”, како би његово присуство искористио зарад процеса суочавања са сопственим идеализацијама о прошлости. Војник иницијално Бенкса пљује и назива свињом, тражећи да га остави на миру, али када постаје свестан тога да му Бенкс не жели зло, он пристаје на његов наратив и прихвата улогу „Акире” (в. Ишигуро 2000: 294-298). Бенкс умногоме путем наметнутог ауторитета – кинеској породици, чији наратив пориче зарад наметања свог, али и војнику, о чије се молбе оглушава – наводи „Акиру” да се приклони сценирању некадашње игре ослобађања

Бенксовог оца од отмицара. Када развезује конопац којим је војник везан, Бенкс уједно ослобађа и носталгичну визију Акире у актуелно окружење, у оквиру кога једино као „Акира” – Бенксова симболичка конфигурација коју о Акири имагинарно формира – може учествовати у Бенковим покушајима да се коначно суочи са траумама своје прошлости и самери њихов утицај и интеграцију у актуелни наративни идентитет. Уједно, развезивањем конопца, развезује се и струна која држи ребра жалузине на окупу, односно распада се Бенксова утешна визија друштвеног поретка као смислено свезаног и функционалног, при чему он остаје насукан у сред хаоса шангајског ратишта као несимболизованог попришта са кога је стргнут вео индивидуације.

Бенкс говори „Акири” да се никада није осећао као да је Енглеска његов дом, већ да је за њега прави дом одувек било Међународно насеље (в. Ишигуро 2000: 301). Али и оспорава да треба гајити носталгију према периоду детињства, иако је управо носталгија та која Бенксу не дозвољава да превазиђе идеализам из тог периода. „Акира”, међутим, истиче вредност носталгије: „Нос-тал-ги-чан. Добро је бити нос-тал-ги-чан. Много битно. [...] Када ми носталгични, ми се сећати. Свет бољи од овог који открити кад ми порасте. Ми се сећати и желети добар свет вратити” (Ишигуро 2000: 310). „Акира” потенцира онај аспект носталгије који има везе са идеализујућом жељом, са утехом коју пружа утопијски наратив осмишљене, оприсутњене субјективности, али и са надом која пружа смисао будућем. Сећање на време које је предмет жеље и чежње може бити уточиште, али је и потенцијално опасно у свом апсолутизованом облику, када се претпоставља симболичкој креативности, кретању и реконфигурацији, те односу са малим другим. Трауматизам, са друге стране, захтева компулсивно, реитеративно проживљавање симптома, али и – у процесу њиховог ретроактивног дешифровања – континуирану прераду и онеобичавање (устаљених) наратива, којима се конфигурише приповедни идентитет. Оба су релевантни аспекти субјективности, али у Бенковом случају се конфликтно сучељавају у оквиру наратива у коме он постулира апсолутизам и не дозвољава његову иронизацију путем трауме. Његове носталгичне идеализације га спречавају да трауматизму допусти реконфигурацију свог постулираног идентитета и да тако започне процес жаљења, којим би наратив свог идентитета реконфигурисао, а због чега се сада у оквиру (метафоричког) попришта Шангаја, као имагинарног *locus*-а својих формативних идентификација, тај наративни идентитет насилно растаче.

5.3. Детектив у земљи чуда: криптичност трауме

Дуринг (в. 2006: 62-63) говори о тридесетим годинама двадесетог века као о „златном добу” детективног жанра у Енглеској, чије узроке изнаходи у културном поднебљу које је Први светски рат изнедрио, а које је припремало терен за наредни. Са једне стране, трауматично искуство из ровова у Великом рату, у тридесетим годинама је захтевало неки вид културолошке и идеолошке стабилизације, док је, са друге стране, империјалистички статус Велике Британије улазио у своје последње поглавље, пре ултимативног слома после Другог светског рата. Жанр детективног наратива пружао је енглеском читатељу, како то и сâм Ишигуро наводи, врсту ескапизма у свет „идеализоване хармоничне заједнице” у којој је „зло увек врло јасно и лако за идентификовати; само је потребно да знате ко је зликовац и мистерија је решена” (Шејфер, Вонг 2008: 159). Зато протагонисту-наратора романа *Кад смо били сирочад*, Ишигуро суочава са његовим идеализацијама на стравичан начин – путем сучељавања Бенксове идеализоване визије шангајског Међународног насеља његовог детињства и Шангаја кога ломе културолошке противречности и комплексне друштвено-политичке околности, које воде ка јапанској окупацији и Другом светском рату. И не само на нивоу радње, већ се и на нивоу структуре сучељавају идеализације карактеристичне за детективски жанр и трауматична растакања својствена постколонијалном жанру.

На забави, на коју Озборн одводи Бенкса по његовом досељењу у Лондон како би га иницирао у друштво утицајних људи, Бенкс разговара са старијим господином, коме открива своју жељу да постане детектив. Господин Бенкса добронамерно зачишава поводом његове амбиције: „У вашим годинама, човек је такав идеалиста. Жуди да постане велики детектив једног дана. Да самостално искорени све зло овога света” (Ишигуро 2000: 18), чиме су већ на почетку романа назначени аспекти Бенкових идеализација, који су касније иронизовани. А са забаве одржане у част сер Сесила због „његових доприноса светским питањима, и посебно због његове улоге у успостављању Лиге народа” (Ишигуро 2000: 49), Бенкс се сећа говора сер Сесила, у коме он наглашава да је човечанство „научило из својих грешака, структуре сада имају чврсто упориште како би се осигурало да на овој земаљској кугли никада више не дође до несреће какав је био Велики рат” (Ишигуро 2000: 49). Сер Сесил Први светски рат сматра за „незграпни процеп у еволуцији Човека” који је премошћен „цивилизацијским силама које су превладале” (Ишигуро 2000: 49). Поред евидентно наивне процене по питању еквилибријума који је наводно успостављен у Европи и свету на политичком и

економском плану, и сер Сесилова начелно идеалистичка позиција која претпоставља да је развој Човека – са великим Ч – прогресиван, линеаран и под контролом Западне цивилизације (која се у његовој слици света изједначава са универзалном цивилизацијом), производи ироничан ефекат. Не само да је Други светски рат на помолу, већ је и читава концепција цивилизацијског поретка као оприсутњеног, заокруженог и без пукотина, у другом делу романа сучељена са другошћу Истока, на рачун чије експлоатације Запад потврђује своје идеализације.

Иако у приватном разговору са Бенксом, сер Сесил исказује делимичне резерве поводом оптимистичних прогноза које је образложио у свом говору, он и даље потенцира супротстављеност између *нас* и *њих*.

Нисам сигуран да ћемо на крају успети да задржимо навалу. Учинићемо шта будемо могли. Организоваћемо се, већаћемо. Довешћемо најбоље људе из најјачих нација да се састану и разговарају. Али за нас ће увек бити зла које вреба иза угла. О да! Они су заузети, чак и сада, чак и док ми разговарамо, заузети кујући завере да спале цивилизацију. И лукави су, о, ђаволски су лукави. Добри мушкарци и жене могу учинити што је у њиховој моћи, посветити своје животе томе да их спречавају, али бојим се да то неће бити довољно, мој пријатељу. Бојим се да то неће бити довољно. Они који су зли су превише препредени за вашег обичног поштеног грађанина. (Ишигуро 2000: 51)

Лиотар нам у вези са постулирањем неприкосновености овога *ми* модерне говори: „Ако треба негативно одговорити на питање (не, људска историја као универзална историја еманципације није вероватна), онда ћемо морати поново преиспитати статус *ми* који питање поставља” (1995: 31). Претпоставка о томе да је зло екстернализовано у односу на постулирано јединство, које чини упориште личног и националног идентитета, као уклопљеног у „универзалну историју еманципације”, уписана је у ескапистички жанр детективног романа, који би да анулирањем „зла” спасе оприсутњено добро. Бенкс имплицитно претпоставља да ће избављење његових родитеља уједно довести и до очувања енглеског (империјалног) националног идентитета, који се растаче на помолу Другог светског рата, при чему оба апсолутизма почивају на вери у метафизику присуства (уп. Кристенсен 2008: 204). Бенксов месијански комплекс се зато, постављен у јасније оцртане друштвено-политичке околности, испоставља као интензивнији чак и од Рајдеровог у роману *Без утехе*.

Међутим, путем иронизације жанра детективске приче у роману *Кад смо били сирочад*, идеја о недодирљивом рацију аутономног детектива спуштена је у блато и рушевине насељене бомбама разнесеним телима, чиме се спроводи „критика картезијанског рационализма који лежи у срцу просветитељске традиције (и жанра детективске фикције) путем интеграције модерног, двадесетовековног субјекта чија ограничена самоспознаја и 'фикционалност' ремети конвенционални ток наратива све проблематичнијом субјективношћу и пристрасношћу” (Машинал 2011: 84). Машинал наводи и да „[к]олизација неугодне спољашње реалности Шангаја, конфликта, рата и хаоса, разоткрива крхкост како Бенксовог измишљеног идентитета, тако и утешних, али самообмањујућих идеолошких структура својствених самом детективском жанру” (2011: 88).

Лик Конан Дојловог Шерлока Холмса, најпознатијег детектива у енглеској књижевности с почетка двадесетог века, најочигледнији је пандан идеалу коме Бенкс тежи у својим професионалним аспирацијама. Дуринг (в. 2006: 68) наводи да је Холмсова аутономија – његов ексклузивни и независни статус, као и интелектуална, али и креативна надмоћ – оно што га чини искљученим из заједнице којој споља приступа како би раскринкао „зло” које је угрожава. „Холмс фантазија” (в. Фарел 1998: 74), тако привлачна грађанском сталежу у јеку популарности детективног жанра, везана је за друштвену невидљивост која је Холмсу доступна, јер он успева да фокусира своју некохерентну субјективност, путем професионалне аутономије која га изопштава из сталежа британског друштва, па тако и из његове хаотичности. Међутим, у „свету праве друштвене моћи, Холмс би био 'мали’” (1998: 74), наводи Фарел. И заиста, детектив Кристофер Бенкс је толико мали да ни не решава случај нестанка својих родитеља – као најзначајнији случај у својој каријери – већ то чини ујак Филип уместо њега.

Бенкс наводи да је у детињству читао мистерије Конана Дојла (в. Ишигуро 2000: 62), које су и послужиле да он и Акира, по нестанку његовог оца, сценирају игре у којима би га као детективи спасавали, а „устаљени наратив” (Ишигуро 2000: 130) те игре наставља да сценира и сâм касније у Енглеској. Узроци опсесије детективским позивом могу се изнаћи у Бенковим сећањима на период после нестанка његовог оца, односно на сукоб његове мајке са кинеским ратним вођом Венг Куом:

Наравно, узнемирило ме је то што сам своју мајку видео да се понаша на такав начин. Али ако је за њу викање на свог посетиоца представљало ослобођење после неколико

недеља зауздавања својих осећања, онда сам и ја доживео нешто слично. То што сам посведочио њеном испаду омогућило ми је, после сигурно две или три недеље, да коначно признам себи велики значај онога што нам се догодило, што је произвело огроман осећај олакшања. (Ишигуро 2000: 139)

Бенкс, међутим, не доживљава слично олакшање после нестанка мајке и одласка из Шангаја за Енглеску. Напротив, ради одржања осећаја контроле, он не дозвољава себи да призна и прихвати последице трагедије која му се десила, већ наставља да живи у стању лимбичке одложености, у коме је могуће одржати и носталгични идеал прошлости и идеализовану пројекцију будућности, у којој би његови родитељи били спасени на начин упоредан спасењу сценираном у играма са Акиром, које наставља сâм да сценира пошто почне да живи са тетком у Шропширу (в. Ишигуро 2000: 11-12).

После трауматичног искуства отмице мајке, Бенкс не налази ниједно упориште смисла и заштите, сем у самом себи. Пошто га ујак Филип остави самог у граду, чиме је омогућена неометана отмица његове мајке, Бенкс се трчећи враћа кући, али затиче само уплакану Меи Ли, када сав свој страх и бол уобличава у бес према њој, јер је види као уљеза и преваранта: „[Н]еко ко ни најмање није у стању да контролише овај збуњујућ свет који се разоткривао свуда око мене; патетична мала жена која се у мојим очима уздигла на потпуно лажним основама, која не вреди ничему када се велике силе сударе и сукобе” (Ишигуро 2000: 147). Бенксу је било потребно да неко преузме одговорност за растакање утешног света који је око њега био формиран, да се одговорна особа постара да се поредак у оквиру кога је био срећан поново успостави. Зато на себе преузима ову одговорност, сасвим се посветивши детективском позиву, који за примарни циљ има победу над целокупним „злом” на овом свету и успостављање идеализованог поретка добротe. Те идеализације, међутим, бивају сучељене са актуелним симболичким поретком у Шангају 1937. године, када Бенкс бива приморан да напусти безбедан простор анестезираности и да прихвати да успостављање јединства са родитељима у пројектованом породичном идеалу није изводљиво.

Када на поклон за рођендан добија увеличавајућу лупу, Бенксу је потребна друга лупа како би прочитао угравирани натпис – да је произведена у Цириху 1887. године (в. Ишигуро 2000: 9). Ова инстанца има метанаративни значај, пошто се сâм детективски жанр, чији је симбол увеличавајућа лупа, подвргава анализи и иронији, тако што је суочен са субјективном визуром наративног гласа, као „увеличавајућом”

перспективом. Бенкс задржава лупу и наводи да се показала као корисно средство за решавање случајева који су га прославили. „Увеличавајућа лупа можда није баш тако кључан део опреме као што популарни мит налаже, али остаје корисна алатка за прикупљање свакаквих врста доказа” (Ишигуро 2000: 10), истиче Бенкс. Међутим, случајеви које успут помиње – Манеринг, Тревор Ричардсон (в. Ишигуро 2000: 10), Роџер Паркер (в. Ишигуро 2000: 34) или Стадли Грејнц (в. Ишигуро 2000: 36-37) – никада нису детаљније описани, што заједно са значајем који приписује лупи у својим истрагама, наговештава донекле имагинарну природу његове репутације и детективске славе²²⁰, која је у делу романа који је смештен у Шангају и формално наглашена путем експресионистичког стила.

У сложеним околностима Шангаја кога потреса ратни сукоб, инфантилне идеализације производе апсурдан ефекат, када бивају суочене са друштвено-симболичким контекстом. Бенкс „Акирине” ране испитује уз помоћ бакље и увеличавајуће лупе (в. Ишигуро 2000: 299), при чему бакља наговештава да је „Акира” пројекција Бенксових сећања, а лупа да фигурира као пародија детективног позива, и због Бенковог апсурдног испитивања његових повреда, али и због неуклопљивости његовог присуства у том окружењу, које Бенкове грандиозне идеализације детективске професије суочавају са контекстом у коме су не само неодрживе, већ и гротескне.

Током провлачења кроз лавиринт кинеских кућа, Бенкс наилази на све ужасније призоре бола, патње и уништења. Док је још са поручником Чауом, Бенкс чује вриске, јауке и цвилења јапанских војника са друге стране зидова, док пред њим кинески војници на стражи повраћају по себи од страха (в. Ишигуро 2000: 287). Међутим, пошто сретне „Акиру” и зађе дубље у ратну зону, почиње да чује и вриске на кинеском:

...схватио сам да [војник] виче на мандаринском, а не на јапанском. Та спознаја, да су ово два различита човека, унела ми је језу у кости. Тако су идентични били њихови жалосни јецаји, начин на који су њихови врисци прерастали у очајничке молбе и потом поново постајали врисци, да ми се јавила идеја да ће свако од нас проћи кроз ово на

²²⁰ Бенкс помиње научна достигнућа када говори о детективном позиву, тако да се неусаглашеност лупе и конкретног контекста у коме се налази, може тумачити и као иронична, а не само анахрона. У разговору са старијим господином на забави, Бенкс објашњава: „Све што могу рећи јесте да за објективног посматрача модерни криминалац постаје све паметнији. Он је све амбициознији, све одважнији и наука му је на располагање пружила сасвим нов скуп софистицираних алата” (Ишигуро 2000: 19).

путу до смрти – да су ови ужасни звуци универзални попут плача новорођенчади.
(Ишигуро 2000: 304-305)

Бенкс доживљава језу јер препознаје врисак војника као свој, по први пут региструјући алтеритет као интегрисан, а не као искључиво екстерну појаву поводом које се може бити (етички) незаинтересован.

Бенкс и „Акира” потом наилазе и на језиве призоре изнутрица војника у различитим фазама распадања, док коначно не наиђу на кућу, која споља делује изненађујуће очувано, за разлику од осталих грађевина око ње (в. Ишигуро 2000: 313-314). Попут Бенксове пажљиво чуване носталгичне фантазије, кућа се доима као она у којој би се он и Акира претварали да се налази Бенксов отац, кога би у својим играма спасавали. Али убрзо из куће излази кинеска девојчица са својим псом, обоје видно повређени, тражећи помоћ (в. Ишигуро 2000: 315). Пошто у кући пронађу лешеве троје људи, „Акира”, вероватно у шоку, почиње да се незауостављиво и фанатично смеје, док Бенкс теши девојчицу: „Све ово [...] ужасно је лоша срећа. Али гледај, преживела си, и заиста, видећеш, сасвим ћеш се лепо снаћи ако само... ако само наставиш да будеш храбра... [...] Кунем ти се, ко год да је ово урадио, ко год да је учинио ову ужасну ствар, неће умаћи правди” (Ишигуро 2000: 319). Савети упућени девојчици индикативни су за Бенксов лични однос према губитку породице: непрепуштање емоцијама и изостанку контроле, као и истрајност у наметању смислене концепције која пружа бар привид стабилности, поготово оличене у Бенковој визији правде, која је у стању да попут бинарне опозиције анулира све „зло”, оно под које подводи и смрти чланова девојчичине породице, а које никако нису последица једнозначног и једноставног узрока. Иако је кућа споља очувана, унутра је у рушевинама и пуна лешева, као што се иза вела Бенксове фантазије о смисленом симболичком поретку, о великом Другом у који се његова симплистичка визија правде може уклопити, урушавају његове идеализације. Међутим, растакање вела не разоткрива „истину”, једну и неприкосновену, већ суочава Бенкса са симболичком конструисаношћу сопствених идеала – са процедуралношћу његових осмишљавајућих концепција, а не и са њиховим онтолошким упориштем. Навраћање на место обухваћено носталгијом, лишава то место еденске ауре, суочавајући субјекта са неодрживошћу имагинарних идеализација. На то упућује и, не више само апсурдна, већ и гротескна сцена, у којој Бенкс, пошто заврши обраћање девојчици, одлази до тела њене мајке како би га испитао лупом (в. Ишигуро 2000: 319). Према Дурингу, увеличавајућа лупа, као

детективски инструмент, у овој сцени упућује на мит „о моћи науке, вида, знања и рационалности да поново успоставе ред у свету” (2006: 72).

Прича Едгара Алана Поа „Украдено писмо” релевантна је за интерпретацију анализе коју Бенкс претпоставља да може спровести као детектив, јер фигурира као метадетективска прича, односно прича о означитељској пракси која омогућава конципирање детективске приче (в. Ричард 1981: 2). Анализа у Поовим причама није позитивистичке, већ метафизичке природе (в. Милутиновић 2011: 247-248): „[С]адржај писма нигде није поменут. Сва дешавања у причи везана су за његову прагматичну, употребну, а не синтаксичку или семантичку страну” (Милутиновић 2011: 265). Фокус у причи је на материјалној арбитранности означитеља, а не на његовој функционалној, синтаксичкој уклопљености у систем знакова или креативном, семантичком значењу. Арбитраност знака се најлакше скрива када се неприметно уклапа у (симболички) контекст, као што је идеологија најскривенија кад је оприрођена. Лакан (в. 2006: 6-48) украдено писмо, као означитељ чије је означено или неодредљиво или ирелевантно, повезује са објектом-узроком жеље – оним означитељем који у интересубјективним односима процеса означавања и производи жељу и усмерава њено репродуковање. Али док Лакан потенцира материјалност означитеља, те његову недељивост и стога свезаност са недостатком који условљава репродуковање пракси које чине субјективитет, Дерида Лаканову потрагу за „истином субјективитета” – па била она и истина (присуства) недостатка – критикује као још један одраз метафизике присуства. Према Дерида (в. 1987: 413-496), Лакан је у стању да постулира недељиво писмо јер искључује наратора као говорећу инстанцу, односно чин говора претпоставља као неутралан, те закон симболичког поретка у Лакановој интерпретацији бива очуван. За Дерида, међутим, дисеминација пис(а)ма подрива закон, те писмо и не стиже на своје одредиште, већ је процес означавања увек диференцијално одложен, а стицање писма на своје одредиште похођено трагом. У Поовој причи, писмо се константно размењује између активних инстанци, а да његов садржај ни у једном тренутку није разоткривен. Међутим, оно на шта Дерида упућује јесте да садржај и не може бити разоткривен, односно да његово ишчитавање неће оваплотити истину, неће оприсутнити алетеју, већ само учинити комплекснијом дисеминацију означитеља.

Бенксова идеализација о избављењу родитеља функционише као формативна за његов идентитет док год остаје идеализација, док год репродукује жељу која руководи његовим праксама. По разоткривању чињеничне позадине њиховог нестанка, Бенкс не бива оприсутњен, већ суочен са симулираношћу својих идеализација и ишчашен из

сваке симболичке конструкције смисла. Бенкс није у стању да себе деконструише, јер живи свој носталгични мит о изгубљеном рају детињства и инстанци порекла као творбеној. Он трага за разрешењем загонетке о себи, али би њеним разрешењем и досезањем објекта-узрока жеље, поништио жељу и досегао смрт себе као конструисаног око те загонетке. Односно, како упориште свог наративног идентитета Бенкс изједначава са наведеном загонетком, њеним разрешењем престао би да „се прича” наратив његовог идентитета као на тај начин конципиран. Бенксов апсолутистички фокус на упориште загонетке о нестанку родитеља га тако уједно и осмишљава, али и ограничава распон симболичког умрежавања његових идеализација.

Пошто јапанска војска приведе „Акиру” и пошто препознају Бенкса као странца, одлучују да га спроведу до Британског конзулата. Бенкс се испрва са војницима сусреће уплакан – „[С]хватио сам да јецам већ неко време и да ово оставља лош утисак” (Ишигуро 2000: 322). Дисоцијација карактеристична за то како Стивенс у *Остацима дана* и Рајдер у роману *Без утехе* успевају да посредно проговоре о својим емотивним стањима, присутна је и у Бенксовом случају, јер он постаје свестан тога да плаче као да се то дешава некоме другом. Овај вид катарзичког прочишћења ипак, за разлику од Рајдеровог, који бива површно утешен причом о својим родитељима, Бенкса наводи да са већим степеном нелагодности остане суочен са иронизацијом својих идеализација, премда не и да им се одупре. На путу до Британског конзулата, Бенкс признаје пуковнику Хасегави (Hasegawa) да „многе ствари нису онакве каквим их [је] замишљао” и да, насупротив пуковниковој тврдњи да детињство „постаје као страна земља пошто одрастемо”, за њега се оно никада није у то трансформисало: „Умногоне, ја сам ту наставио да живим целог свог живота. Тек сада сам почео да га напуштам” (Ишигуро 2000: 325). Опет за разлику од Рајдера, Бенкс ипак долази до извесне спознаје сопствених механизма којима је до тада наметао оквир свом наративном идентитету и којима га је опсесивно изједначавао са идеализованим симболичким поретком. Те механизме Бенкс је практиковао као одбрану од поновног везивања за малог другог, кога неће моћи да сачува од „зла”, због чега је и подредио све у свом животу томе да прво, као детектив, искорени то „зло” из света, пре него што буде у стању да икоме или у било шта поново верује. Илузорност систематичне аналитичности детективног позива такође бива иронизована. Бенкс прво захтева да му доведу Мекдоналда, и даље верујући у то да је он члан британске интелигенције, али се испоставља да је то заправо Грејсон, чиме су Бенксове способности запажања и дедуктивне вештине, ако не порекнуте, онда бар подривене. Грејсон одлучује да

Бенксу изађе у сусрет и омогућава му састанак са Жутим Змијом, доушником за кога се испоставља да је у питању Бенков ујак Филип (в. Ишигуро 2000: 331-333).

Надимак Жута Змија, у оквиру наратива о изгубљеном рају детињства и идеално доброг света за којим Бенкс носталгично жуди, упућује на библијску змију, која се као извор зла инфилтрира у рајску башту и контаминира утопијски живот морално чистих људи. Са друге стране, атрибут „жута” конотира, уз расистичке импликације, азијско етничко порекло, које је, наспрам западно-европског, негативно маркирано у оквиру опозиције Окцидент-Оријент (в. Саид 2003: 5-6). Бенкс верује да је Жута Змија *траг* за решавање случаја нестанка његових родитеља. Али Жута Змија му не открива узрок „зла” као екстерни, већ као формативно интегрисан у оно што Бенкс подразумева као свој постојани, етички неприкосновени идентитет. Ујак Филип открива Бенксу да његов отац никада није заузео морални став наспрам уплетености компаније Морганбрук и Бајат (Morganbrook and Byatt) у трговину опијумом, већ да је оставио своју супругу због друге жене, крај које две године касније умире од тифуса. Прича у коју је до тада Бенкс веровао, а која је поткрепљивала његову визију свог оца као човека високог морала, јесте прича у коју су и његова мајка Дијана и ујак Филип желели да Бенкс верује, како би се за њега очувао симулирани простор смислено контролисаног поретка од стране инстанце са ауторитетом (в. Ишигуро 2000: 336). Међутим, тај симулирани простор за Бенкса се урушава по нестанку његове мајке и затицању Меи Ли како плаче сама у кући, премда не задуго, јер Бенкс успева да га носталгички пројектује и криптички интегрисаног очува.

У нестанак његове мајке и сâм ујак Филип се испоставља уплетен. Њена отмица се спроводи као ретрибуција за вербални сукоб у који поводом трговине опијумом Дијана улази са кинеским ратним вођом Венг Куом, при чему ујак Филип успева да се избори за то да бар Бенкс буде поштеђен. Међутим, иако испрва наводи да је њена отмица била извесна и да нико није могао стати на пут Венг Куу, ујак Филип напослетку признаје Бенксу да је ипак дозволио да се отмица деси, јер је био повређен Дијанином незаинтересованошћу за њега, иако је он годинама био заљубљен у њу. Тако је посредно, преко опхођења Венг Куа према Дијани – коју је кинески ратни вођа отео са намером да је „припитоми” и потом понижавао, бичевао пред својим гостима и учинио је једном од својих конкубина – и сâм Филип доживљавао задовољење својих порива да је поседује (в. Ишигуро 2000: 342-348). Међутим, он не дозвољава Бенксу да са безбедне позиције суди о његовим поступцима, јер му открива да је Бенков целокупни живот у Енглеској финансијски омогућио Венг Ку – услов који је Дијана

поставила пре него што је пристала да се потчини Венг Куовим захтевима. Када добије прве наговештаје тока ове приче, Бенкс се сећа да га је „чудан осећај [...] преплавио да је иза [његових] леђа тама постајала све јача и јача, тако да је сада тамо зјапио огроман црни простор” (Ишигуро 2000: 341). Несимболизујуће Реално, оно од чијег се реметилачког ефекта као процепа у Симболичком Бенкс штитио, још од потресног нестанка својих родитеља, почиње да се манифестује као црна рупа, која прети да прогута све његове утешне идеализације, чије поновно успостављање ујак Филип не дозвољава:

Све ове године, мислио си за мене да сам створ вредан презира. Можда и јесам, али то је оно што овај свет направи од тебе. Ја никада нисам планирао да будем овакав. Планирао сам да чиним добро на овом свету. На свој начин, некада сам доносио храбре одлуке. А погледај ме сада. Ти ме презиреш. Презирао си ме све ове године, Птићу, ти који си нешто најближе сину што сам икада имао, а и даље ме презиреш. Али видиш ли сада какав је свет заиста? Видиш ли шта је омогућило твој угодни живот у Енглеској? Како си успео да постанеш прослављени детектив? Детектив! Каква корист од тога за било кога? Украдено драго камење, аристократе које убијају за своје наследство. Мислиш ли да је то све против чега се треба борити? Твоја мајка, она је желела да живиш у свом зачараном свету заувек. Али то је немогуће. На крају се мора распршити. Чудо је што је и оволико дуго за тебе опстао. (Ишигуро 2000: 345-346)

Ујак Филип приморава Бенкса да изгуби ослонац у утешном, детективском жанру, тако што га суочава са неодрживошћу његових илузија. По увиду у сопствену, посредну уплетеност у трговину опијумом, Бенксу више није дозвољено да се неупитно ослања на једнозначне бинарне опозиције добро-зло, унутра-споља, сопство-другост. Од њега се захтева и да напусти „зачарани свет”, који је вештачки сâм одржавао, јер му није било омогућено да родитељске инстанце уведе у симболички поредак и тако их лиши идеализације, већ су оне остале очуване у трауматичној крипти, недодирљивој, али опседајућој.

Детективски жанр подразумева довршење истраге, разоткривање узрока „зла” које се инфилтрирало у уређени друштвени поредак, као и његову потоњу елиминацију, тако да се постулирано стање еквилибријума поново може успоставити. Тај процес се пресликава и на психотерапијски подухват који претпоставља да се узрок трауме може пронаћи као екстерни објект, као оприсутњена прошлост која се може прерадити и тако прежалити, те довести субјекта у стање психичке равнотеже.

Међутим, оба процеса су у Ишигуровом роману иронизована и суочена са сопственим идеалистичким претпоставкама о начину функционисања имагинарно-симболичког поретка, који захтева динамику наративно конципираног конфликта. У складу са налозима миметичке позиције у студијама трауме (в. Лејз 2000: 33), трауматичност доживљаја не би требало сводити на трауматичност догађајности, која је доступна у облику фактицитета. Структурно тежиште трауматизма не лежи у образложењу догађаја који се најексплицитније идентификује као трауматичан, већ у мапирању комплексне имагинарно-симболичке парадигме која дозвољава накнадно маркирање датог догађаја као трауматичног.

Бенксова траума се не може детективски разоткрити као свлачење илузорног вела са „истине” за којом детектив наводно трага и чији циљ је да порази „зло”, односно реметилачки фактор постулирано савршеног реда у симболичком поретку. Иако чињенично појашњење околности нестанка његових родитеља помаже Бенксу да употпуни наратив о свом односу са њима, он првенствено чини управо то – исписује наратив, а не спасава неку постулирану идеалистичку визију света и породичног јединства. Губитком идеала породичне среће, сигурног простора неупитне, бескрајне љубави, Бенксов его постаје осиромашен отварањем трауматичне ране, те Бенкс свој наративни идентитет испреда око ње и себе формира кроз идентификацију са изгубљеним идеалом, тиме се бранећи од непревидивих, апоретичних, несамерљивих релација са малим другим. Период од његовог напуштања Шангаја до повратка у њега, као у просторно и временски другачији град, не дозвољава анулирање темпоралности у моменту алетичког откривања. Бенкс бива суочен са сопственом уплетеношћу у „зло” које жели да истреби из света, јер му ујак Филип указује на његову интеграцију у симболички поредак који би Бенкс да опорави, а на основу чијих оперативних пропозиција заправо заснива своје идентификације. Јер Бенкс живи у земљи привилегованог статуса, уз финансијску подршку која води порекло од отмичара и мучитеља његове мајке, као једног од најозлоглашенијих криминалаца у вези са трговином опијумом, и бира детективски позив у наведеним оквирима, који само анестезира већ повлашћене групе, у вери да је „зло” екстерно у односу на њих, док алтеритет, који би у сопственом личном и колективном идентитету требало да препознају и деконструишу, они заправо измештају и пројектују на друге, који су од њих удаљени, и симболички и физички, због чега их је и лакше жртвовати.

Ујак Филип још говори Бенксу и да је једини пут када је видео његову мајку пошто је отета, седам година касније, у дому Венг Куа, она била потпуно

незаинтересована за свој некадашњи активизам. За ујака Филипа поражавајућу последицу њиховог плана да зауставе европске компаније да тргују опијумом, односно релокацију тежишта моћи у руке кинеских националиста, Дијана одбацује као небитну, будући да је једино интересује судбина њеног сина (в. Ишигуро 2000: 344-345). Велики планови о спасавању света своде се на њихово најинтимније упориште, на очување малог другог, као узрока и предмета љубави и вере.

Бенкс свој последњи запис бележи двадесет и једну годину након претходног, када сумира најбитније односе у свом животу. Мајку не престаје да тражи од сусрета са ујаком Филипом и коначно успева да је лоцира тек осам година после краја Другог светског рата, у старачком дому у Хонгконгу, где је пребачена из установе за ментално оболеле, као једна од ретких Европљанки тамо. Неговатељице у дому претпостављају да је Дијана преживела свакакве ужасе у поменутој установи, те да због тога није више у стању да разуме већину онога што јој се говори (в. Ишигуро 2000: 356). Бенкс је проналази како напољу сама игра карте и премда јој се представља као Кристофер, она га не препознаје. Када ветар однесе неколико карата са стола на траву и Бенкс одмах пожури да их покупи и врати на сто, мајка му говори: „Много вам хвала. Али, знате, нема потребе да то чините. Ја лично волим да оставим тако док се још много карата не нагомила на травњаку. Тек тада одем да их покупим, све у једном потезу, видите. Уосталом, не могу сасвим да одлете са брда, зар не?” (Ишигуро 2000: 357). Бенксов лик је, међутим, одређен овом опсесивно-компулсивном потребом да без одлагања санира начињену штету, у грчу и под притиском, као да на његовим плећима лежи одговорност за решавање свих проблема на свету. Откако губи родитеље, Бенкс није у стању да буде смирен у простору који не захтева аналитичко испитивање и успостављање контроле, простору који подразумева утеху вере у метафизику бескраја, монструозности (по)вере(ња) у малог другог. Умногome, та неспособност проистиче из слике света коју му као дечаку, на броду за Енглеску, пуковник Чемберлејн обликује речима да само треба да научи да „сакупи све парчиће поново” (Ишигуро 2000: 30), а коју Бенкс понавља Џенифер када јој говори да одлично саставља распарчане делове свог живота (в. Ишигуро 2000: 176) или кинеској девојчици у рушевинама Шангаја, коју бодри тиме да мора да буде храбра и да истраје у борби (в. Ишигуро 2000: 319). Његова потреба да све контролише, производи његову опсесивну анксиозност. Као и када се заплаче пред јапанским војницима, Бенкс се са сличном дисоцијацијом сећа и суза када седи насрам своје мајке: „Мора да сам почео да плачем, јер ме је мајка погледала и наставила да зуре у мене” (Ишигуро 2000: 358). Ни тада, Бенкс не успева

себи да дозволи препуштање емоцијама. Међутим, када помене надимак „Птић”, његова мајка реагује са препознавањем и на његово питање да ли би икада могла свом „Птићу” да опрости што му је толико дуго били потребно да је пронађе, она му одговара: „Да опростим Птићу? Јесте ли рекли да опростим Птићу? За шта, за бога? [...] Тај дечак. Кажу да му добро иде. Али никада не можете бити сигурни с тим малим. О, толико ме брине. Немате ни представу” (Ишигуро 2000: 358-359).

Када годинама касније препричава овај сусрет Џенифер, Бенкс јој објашњава да је тек у том тренутку схватио и прихватио да га мајка безусловно воли: „И да све остало, сви моји покушаји да је пронађем, да спасем свет од пропасти, у сваком случају не би ништа променили. Њена осећања према мени, она су једноставно увек била *ту*, нису зависила ни од чега” (Ишигуро 2000: 359). Када помиње Сару Хемингз, Бенкс наводи да је само једно писмо добио од ње, две године после рата, пошто се преудала за француског грофа и пошто је већи део рата провела у јапанском логору, од чијих последица на своје здравље је и преминула недуго потом. Иако му пише да је у браку срећна и задовољна и иако му ту причу потврђује и једна њена познаница коју Бенкс среће у Лондону, он њено писмо ипак тумачи као жал за недовршењем њене мисије, премда она потребу за мисијом у писму приписује само Бенксу: „Уосталом, сада сам убеђена да је за тебе била права одлука да не пођеш са мном оног дана. Ти си одувек осећао да имаш да довршиш неку мисију и сматрам да никада не би био у стању да икоме или ичему даш своје срце док то не учиниш” (Ишигуро 2000: 367). Бенкс остаје уверен да за њих, сирочиће, живот смирене интеграције у симболички поредак није опција, већ да су приморани да јуре сенке несталих родитеља, док не разреше загонетке својих траума. Његово тумачење Сариног писма, међутим, као уосталом и његов целокупни хомодијегетички наратив, подразумева субјективну визуру и зависи од актуелног попришта његовог наративног идентитета. Па тако и однос са Џенифер, те 1958. године, Бенкс приказује као умногоме складан, иако постоје јаки наговештаји да је не тако давно покушала себи да одузме живот (в. Ишигуро 2000: 362). Бенкс јој тражи опроштај за то што је однос са њом, када је била млађа, жртвовао зарад бављења својим послом, док она, попут његове мајке, одбија да пристане на сугестију да би му ишта требало опростити. То што је прихватио Џенифер и спасио је од живота без породичних веза, напоследку се испоставља као његов једини дугорочни покушај да некога, упркос својим носталгичним идеализацијама, воли. Оно што се назире као Бенксова потенцијална трагедија јесте то да су га три жене у његовом животу, чију се љубав највише борио да заслужи пре него што допусти себи да буде вољен, све већ

унапред безусловно волеле и да су његови животни покушаји да разреши загонетку, у виду довршења детективног наратива, неуспели јер њено „решење” не подразумева чињенично разоткривање, већ расколно несамерљиву релацију са другим, ону која је Бенксу укинута насилним нестанком родитеља, али коју и сâм себи укида у страху који га обогаљује. Са друге стране, као и у осталим Ишигуровим романима, протагониста-наратор напоследку дозвољава уплив наде у своју приповест, па и Бенкс, упркос разочарању и жалу за пропуштеним приликама, прихвата своју прошлост као доследну ономе што је тада сматрао вредним борбе и радује се провођењу времена са Џенифер у својим позним годинама, премда последње поглавље обилује и назнакама да су такве пројекције само утешни наратив који Бенкс себи прича о себи, који је одувек као утешни себи о себи причао.

6. *He дај ми никада да одем*: траума алтеритета и носталгија као утопија сећања

После пет објављених романа који иронијски подривају концепције књижевног жанра, Ишигуро и у роману *He дај ми никада да одем* (*Never Let Me Go*, 2005) свесно користи жанрове домена научне фантастике и дистопијске књижевности, чије очекиване пропозиције сучељава са захтевима које пред жанр поставља наративни глас у првом лицу. Овај роман је, међутим, за разлику од романа *Кад смо били сирочад*, по објављивању доживео готово једногласне позитивне критике (в. Бидем 2010: 137), као ефектна алегорија за људско стање, али и као попрште проматрања актуелних проблема друштвене експлоатације, пасивизације потлачених група и империјалистичких порива уписаних у срж либерално-хуманистичке концепције наводно универзалних људских вредности.

He дај ми никада да одем је роман смештен у алтернативну Енглеску деведесетих година двадесетог века, у којој се од завршетка Другог светског рата вантелесно производе и одгајају клонови, чија је сврха да у својим двадесетим и тридесетим годинама донирају органе не-клоновима, хуманим субјектима са биолошким пореклом, или како их клонови називају, *нормалцима* (*normals*). Као што је случај и са претходних пет Ишигурових романа, и *He дај ми никада да одем* је роман приповедан у првом лицу, а наратор је клон Кети Х. (Kathy H.), тридесетједногодишња *неговатељица* (*carer*) оних клонова који су већ постали *даваоци* (*donors*), а које посећује и о којима се брине по *опоравилиштима* (*recovery centres*) док не *окончају* (*complete*). Кети се путем „наративних заплетености” и „деликатних емотивних обрта” (Вонг 2005: 82), на прагу сопственог процеса донирања органа, присећа формативних стадијума свог живота, због чега је роман и подељен на три дела: њено детињство у интернату за клонове под називом Хејлшам (Hailsham), двогодишњи прелазни период прилагођавања спољашњем свету у Колибама и последњих једанаест година које проводи као неговатељица. Као најзначајнији период за Кети испоставља се одрастање у Хејлшаму, где је под надзором и менторством *васпитача* (*guardians*) подучавана у традицији хуманистичког образовања заједно са другим клоновима, односно *џацима* (*students*). Међу њима се издвајају Томи Д. (Tommy D.), у кога је целог живота заљубљена, и Рут (Ruth), њена најбоља пријатељица, премда се Рут поставља између Кети и Томија тако што у Хејлшаму започиње везу са њим која траје годинама. Кети се

у трећем сегменту сећа како постаје прво Рутина, а потом и Томијева неговатељица, и како се пре него што обоје окончају, односно умру после друге и четврте донације, суочава са траумом дугогодишњег отуђења од њих и епилогом који такво оживљавање трауматизма има за њену конфигурацију наративног идентитета.

Еуфемизми којима се клонови уче да говоре једни о другима указују на стање условљености и пасивности, које се институционализује у Хејлшаму и другим установама, чији је циљ индоктринација клонова, било у функционалном било у симболичком смислу. Кети се, као најзависнија од симболичког поретка и сигурности коју јој он пружа, па и по цену функционалне експлоатације њеног и живота осталих клонова, испоставља као веродостојни медијум за преношење искуства клонова као зачудно блиског, а опет језиво страног, за читаоце који се и поистовећују са Кети, али и који путем те идентификације присвајају алтеритет означен у свету романа као нељудски и не-хуман. За разлику од претходних Ишигурових наратора, код којих је било сувисло говорити о приповедачкој непоузданости, Кети Х. се умногоме чини свесна својих и туђих наративних стратегија, корозивности сопственог сећања и комплексног попршта емотивне арене интерперсоналних односа. Оно чега није свесна, међутим, или за шта на располагању нема одговарајући вокабулар и стратегије, јесте идеолошка и друштвено-политичка опресија која се спроводи над њом и осталим клоновима, а која се у њеним односима са Томијем и Рут манифестује као злоћудна траума чије обресе је тешко оцртати, будући да је у питању колективни ниво који се из субалтерне позиције не може досегнути ни мапирати. У потоњој анализи, роман *Не дај ми никада да одем* биће интерпретиран на пољу жанра, који путем Кетиног организовања сопствених сећања као развојног пута представља клонове као метафору за стање хуманог субјекта, потом у складу са теоријом о погледу великог Другог и маргинализацији клонова као њиховој колективној трауми и, напоследку, поводом носталгије као стратегије за очување идентитета путем сећања, односно осећаја припадности и формативних идентификација, која стога фигурира као утеха и спас од безнађа обесмишљене коначности.

6.1. Метафорички потенцијали жанра и трасирање развоја наративног идентитета путем сећања

Леви истиче да „Ишигуро конструише научно-фантастичну реалност која инсистира на нормалном, одбијајући да пригрли китњасто рухо које чини велики део

тога због чега је тај жанр у традиционалном смислу примамљив” (2011: 7). Тиме што подрива наведена очекивања жанра и одбија да потенцира научно-технолошку и друштвено-политичку позадину процеса клонирања, Ишигуро структурно указује на нормализацију институционалне сегрегације клонова, која, као и нормализација конвенционално екстравангантних аспеката наведеног жанра, код читаоца изазива неспокој, јер се округли ужаси представљају „као нешто обично, системско и сасвим неизванредно” (Леви 2011: 7). И Мекдоналд се слаже када наводи: „Свет који нам је представљен [у *Не дај ми никада да одем*] је узнемирујуће сличан нашем и, кључно, пракса складиштења [органа] је постала умногоне прећутна али опште позната животна чињеница, чиме су уостављене паралеле између свакодневних људских неправди којима сведочимо у савременој култури” (2007: 76). Тако се и метафорички заједница клонова репликује на поредак људске заједнице и то не само у погледу потлачених слојева друштва, већ и људског стања уопште, утолико што смо као хумани субјекти увек већ унапред интегрисани у идеолошки поредак, који нам не дозвољава изопштавање у безбедну референтну позицију из које би се нормализација непристрасно тумачила. „Ништа није савршена метафора за људско стање. Ово је само једна метафора за један аспект тога какви су људи” (Шејфер, Вонг 2008: 216), подвлачи Ишигуро.

Стејси (в. 2015: 227) наводи да се и у дистопијском жанру, системски институционализоване вредности које интегришу насиље према потлаченим групама нормализују и да је надзор над тим појединцима свеопсежан у тој мери, да се обезбеђује њихова потчињеност управо систему који их експлоатише. У роману *Не дај ми никада да одем*, и нормализација и надзор су имплицитно интегрисани од стране клонова, тако да је њихова способност револуционарне мисли готово сасвим осујећена. Иако у својим тридесетим годинама Кети и Томи сазнају да су се васпитачи у Хејлшаму заправо трудили да се супротставе доминантном систему и експлоатацији клонова, тиме што су желели да докажу да, уз одговарајуће образовање, клонови могу постати неразлучиви од хуманих субјеката у духовном погледу, ипак тим истим васпитачима поредак који је дискурзивно мапиран као дистинктиван од оног чијим се чланом сматрају, омогућава да се не идентификују са клоновима (в. Ишигуро 2018: 324). Клонови, атипично за побуњенички сензибилитет потлачених у дистопијској литератури, такође интегришу ову подвојеност поредака, не доводећи у питање

надређени, који их маркира као субалтерне, као неукључиве у процесе симболичке интерпелације²²¹.

У оквиру анализе еуфемизама у роману *Не дај ми никада да одем*, Мекдоналд истиче да је „језик у стању да нормализује ужасе који се сматрају неопходним у датој идеологији” (2007: 78)²²². Друштво *ђака, неговатеља, давалаца, могућих (possibles), одгода (defferals), окончања* јесте друштво које одржава утопијско благостање привилеговане групе хуманих субјеката са биолошким пореклом, жртвујући у ту сврху клонове на које се поменути термини примењују²²³. Утопија је увек уједно и дистопија за оне на чији рачун се утопија за привилеговану групу симулира. Ради одржања, утопија захтева контролу, искључење група на основу чије експлоатације се одржава „савршени” поредак за привилеговану мањину. И презимена клонова су редукована у оквиру система подређеног утопијској рационалности, јер немају порекло и јер их тај систем – као у Кафкином *Процесу* или у дистопијском роману *Ми* Јевгенија Замјатина – своди на измењиве ознаке и тако на искључиво функционалну улогу у ширем друштвеном поретку. Оно што онемогућава стварање револуционарног порива код клонова јесте интегрисаност у наративе који не садрже вокабулар за њихову побуну²²⁴. Истовремено, та интеграција клонове и хуманизује, јер чини да се уклапају у жанрове

²²¹ Док обрађују тематику концентрационих логора у Другом светском рату на часу гђице Луси, јединог васпитача који се идентификује са клоновима, ђаци уз смех имитирају удар струје који би затвореника убио ако би додирнуо ограду. Кети се сећа да је, док је посматрала гђицу Луси, „њено лице постало сабласно” (Ишигуро 2018: 98), свесно степена несучавања клонова са сопственом експлоатацијом. Гђица Луси је она која, попут ликова из кратке приче Урсуле К. Легвин (в. 1975), одлази из Омеласа, из утопијске заједнице чије благостање зависи од мучења детета, скривеног од очију јавности. Али док је гђица Луси заиста погођена и идентификује се са клоновима, главни васпитач, гђица Емили, и поред свег активизма, никада не прекорачује границу разлике између себе и клонова (в. Ишигуро 2018: 324).

²²² За Хану Арент, „језичка правила” (1994: 85), везана за „коначно решење” (*Die Endlösung*) и нацистичко истребљивање јеврејске расе у Другом светском рату, попут *евакуације, пресељења, посебног третмана или радикалног решења*, служила су несвесној идентификацији читавог холокауста са парадигмом у којој су концепти и радње, које ови еуфемизми означавају, неупоредиви са оним што ти исти концепти и радње означавају у доминантном друштвеном поретку.

²²³ Дерида пише о овој системској неправди уписаној у друштвени поредак, који постулира утопизам, и наводи да немамо „ниједан морални или правни трибунал који би икад био сматран компетентним да суди о таквој жртви, жртви других како би се избегла сопствена жртва” (1995: 85-86).

²²⁴ После раговора са гђицом Луси, Томи покушава да преприча Кети њихов сусрет:

„’Она је говорила, знаш, о нама. Шта ће се са нама догодити једног дана. Донације и све то.’

’Али нас јесу учили о томе’, рекла сам. ’Питам се шта је мислила. Да ли је мислила да има нечег што нам још нису рекли?’

Томи је размишљао накратко, а онда је завртео главом. ’Не сматрам да је тако мислила. Она само мисли да нас нису о томе довољно учили. Јер рекла је да има велику жељу да она сама о томе поприча са нама’” (Ишигуро 2018: 39).

Иако умногоме поседују информације о свом положају у Хејлшаму и шта их очекује у доминантном поретку ван изолације интерната, клонови нису у стању да о себи проговоре као о непривилегованој групи, јер то захтева деконструкцију читавог поретка у који су интегрисани и путем кога су индоктринирани да на изванредан начин размишљају.

којима се осмишљавају они који принципе либералног хуманизма сматрају универзалним вредностима²²⁵.

И не само да клонови не поседују вокабулар за побуну, већ он недостаје и васпитачима када пожелеле да се побуне уместо њих. Кети се сећа да у Хејлшаму ђаци нису били у стању да разумеју комплексну позадину – политичку, културолошку, идеолошку – зборничких говора главног васпитача, гђице Емили. „Када смо се присећале тих дугих придика, Рут је приметила како је чудно то што су биле тако недокучиве, будући да је госпођица Емили на часу знала да буде савршено јасна” (Ишигуро 2018: 57). Управо јер се проблематика положаја клонова не може конципирати у доминантном поретку, ни либерално-хуманистичко образовање није у стању да га интегрише, па ни гђица Емили да га концизно тематизује. Вера у систем, присутна је и међу клоновима и међу васпитачима, који, премда у оквиру својих имагинарних идеализација могу говорити о слободи и једнакости клонова са не-клоновима, због тога што то желе остварити *унутар* система чији су део, постижу само краткотрајне промене, које су зависне од ауторитета који се не идентификује са клоновима. Марк Кари у жанру поп/дез музике, коме припада и песма „Не дај ми никада да одем” са касете *Песме после сумрака* Џуди Брицвотер (Judy Bridgewater), коју Кети сматра једном од својих најдрагоценијих успомена, уочава троп „непожељне слободе” као ефекат „конвенционалног поређења између љубави и заточеништва” (2011: 91). Клонови – међу којима Кети то доживљава на најамбивалентнији начин – не желе да се ослободе оног система који им је у периоду детињства пружио уточиште безбрижног одрастања, који их је формирао као друштвене јединке и који им је пружио једини референтни оквир наративног идентитета који познају.

Оваква нормализација друштвеног поретка, као што је наведено, уједно зависи и од надзора који је интегрисан у институције, које почивају на контроли оних група и чинилаца без којих не би постојале. Попут чувара (*guardians*) у Платоновој *Држави* (в. 2002: 140-150), чије се руковођење утопијски устројеним друштвеним поретком заснива на обмани и заваривању грађана, уз оправдање да су они, као филозофи, једини у стању да коректно процене шта је у најбољем интересу становника њихове државе, тако и васпитачи (*guardians*) у Хејлшаму обмањују студенте и на тај начин им

²²⁵ У овој инстанци критичке анализе романа, критичари неретко и сами претпостављају да су наведене вредности универзалне. Вајтхед (в. 2011), на пример, континуирано у свом раду потенцира да се, због хуманистичког образовања, у клоновима активирају универзалне хуманистичке вредности, а не узима у обзир то да управо то образовање креира такве вредности, односно да се интеграцијом у одређени дискурзивни поредак, субјект идентификује и одређује према вредностима које тај поредак претпоставља за неупитне.

обезбеђују наизглед безбедан симулакрум детињства²²⁶. „Хејлшам је управо оваква врста тоталне институције: разрађени систем забране и привилегија, ограничења и прилика за лични израз” (Кари 2011: 102), на шта упућује и то да Кети у неколико наврата карактерише локације у Хејлшаму према томе колико су приватне биле, односно колико се на њима могао водити поверљив разговор (в. Ишигуро 2018: 12, 22, 30, 34). Хејлшам као једно од повлашћених прихватилишта изједначава се са пожељном обманом – „Хејлшам је ’превара’ [sham] која се ’поздравља’ [hail], тј. која се високо цени” (Тоукер, Чертоф 2008: 165). Институционални „мехур” Хејлшама је и заштита од спољашњег света, али и затвор који је некада био окружен оградом под електричним набојем и који је и сада оивичен зидом, који студентима није дозвољено да прекораче. Клонови су тако и просторно и нормативно сепаратисани од остатка популације, те се њихова сегрегација спроводи и физички и дискурзивно. Преко зида се назире шума, о којој се међу клоновима испредају бројне апокрифне хорор приче. Кети се сећа: „Све што смо могли видети од те шуме били су тамни врхови дрвећа, али ја свакако нисам била једина међу вршњацима која је осећала њено присуство дању и ноћу” (Ишигуро 2018: 64). Шума фигурира као оностраност, несимболизовано Реално које прети успостављеном квазиутопијском симболичком поретку унутар Хејлшама, што је још један од наговештаја да ма колико били контролисани у оквиру интерната, ђаци нису желели да ту институцију и демистификују.

Кети своја сећања, којима трасира свој животни пут, организује у складу са пропозицијама *Buildungsroman*-а, а Леви у вези са тим жанром, као још једним наративним оквиром романа *Не дај ми никада да одем*, наводи:

Buildungsroman сценира комплексан процес адаптације, у оквиру кога се потребе и жеље појединаца мире са њиховим перципираним дужностима у друштву. На тај начин, *Buildungsroman* пружа могућ одговор на вечно питање просветитељства које пита у којој мери аспирације појединца треба да надиђу или да постану подређене дужностима које захтева држава или друштво као целина. (2011: 2)

И жанр *Buildungsroman*-а користи „наративне стратегије које затупљују побуњеничке импулсе” (Леви 2011: 3), будући да је циљ да се протагониста интегрише у заједницу, а

²²⁶ Гђица Емили објашњава Кети и Томију: „Видите, ми смо били у стању да вам пружимо нешто, нешто што вам чак ни сада нико не може одузети и били смо у стању да то учинимо првенствено *ититећи* вас. Хејлшам не би био Хејлшам да нисмо. Добро, понекад је то значило да нешто сакријемо од вас, да вас слажемо. Да, на много начина смо вас *заваравали*. Претпостављам да бисте то могли чак и тако назвати. Али ми смо вас штитили током тих година и пружили смо вам детињство” (Ишигуро 2018: 323).

не да се заједница модификује у складу са захтевима појединца. Кети себе представља као ону која је увек тежила да испоштује захтеве институција у које је иницирана, а које су заузврат одређивале оквире у којима су се њени и формативни периоди њених вршњака конституисали. Унутар тих оквира, међутим, унутар прописаних матрица у које је клонове требало уклапати, одвијају се и комплексни односи моћи и интимне солидарности, о чему сазнајемо једино на основу Кетиних сећања, док креира алетички простор исповести између ње и неиндетификованог клона коме се обраћа, једини простор у коме субалтерни може проговорити, иако само доминантни дискурс у ту сврху може употребљавати, будући да други не познаје.

Поред Хејлшама, остале институције чијег се формативног утицаја Кети сећа јесу Колибе и опоравилишта. Иако прелаз из Хејлшама у Колибе иницијално подразумева тежак период прилагођавања, јер клонови напуштају безбедни простор детињства, коме су васпитачи пружали илузију постојаности и сигурности, Кети се и Колиба сећа са носталгијом: „О свом животу после Колиба свакако нисмо много размишљали, као ни о томе ко их води, нити о томе какво место су заузимале у ширем свету. Нико од нас није на тај начин размишљао у оно време” (Ишигуро 2018: 144-145). Премда Леви континуирано потенцира да Кетин наратив има протестну ноту, односно да је побуњенички због самог чина приповедања, Кети ипак није бунтовник. Она хвали центре у коме се опорављају даваоци (в. Ишигуро 2018: 24) и ни у једном тренутку експлицитно не тематизује неправду експлоатације клонова.

Кети се осећа привилегованом, као ђак Хејлшама и дугогодишњи неговатељ, и та хијерархијска надређеност је чини (само)задовољном, у довољној мери да не размишља о колективној побуни, јер заогрће друштвеним структурама несимболизовану трауму изопштења из доминантног поретка, па тако и поништења права на присуство у њему. Њена потреба за идентификацијом наспрам немисливог бесмисла је евидентна када наводи да „када добијете прилику да бирате, наравно, бирате неког од својих [your own kind]. То је природно” (Ишигуро 2018: 8). И не само да потврђује као „природну” жељу за својом „врстом”, повлачећи рез између себе и клонова који нису одгајани у Хејлшаму, већ и прогресивне фазе свог живота маркира као природне, јер наводи: „[Б]иће у реду [it feels just about right] да се с тим [неговатељством] најзад заврши кад дође крај године” (Ишигуро 2018: 9). Зато Кети у неколико наврата и одбија да пређе оно што означава као невидљиву границу, јер непознаница који је чека када би прешла на мрачну територију, јесте она у којој нема ни привидну подршку система у оквиру кога се њеној биолошкој егзистенцији

приписује смисао. Невидљиву границу Кети помиње у вези са Галеријом у којој Мадам (Madam), једна од екстерних фигура везаних за Хејлшам, наводно сакупља њихове уметничке радове (в. Ишигуро 2018: 50, 53, 87-88), поводом теорије о могућима, односно не-клоновима на основу чијег генетског материјала су клонови потенцијално креирани (в. Ишигуро 2018: 171-172), или када у разговору са Томијем наслућује мрачне солуције које чекају оне клонове који не окончају након званично последње, четврте донације (в. Ишигуро 2018: 336-337). Одметнути се ван ових граница значи преузети потпуну одговорност за осмишљавање себе наспрам система који Кети ван њене улоге клона њу нити види нити интерпелира. Преко те границе је несимболизовани свет, а Кети поседује само стратегије изградње симболичког поретка које припадају доминантном поретку, оном који њу маргинализује и изопштава.

Међутим, Кети се у својим сећањима не испоставља као једини представник образаца понашања клонова, већ кроз своје интеракције са Рут и Томијем представља динамику образаца, који метафорички упућују и на односе моћи и солидарности у које хумани субјекти ступају, будући да оба контекста претпостављају идеолошки поредак у оквиру кога се интеракције симболички мапирају. Кети уводи наратив о Хејлшаму, говорећи о подели на групе међу ђацима, а посебно о лидерској позицији Рутине ауторитарне личности (в. Ишигуро 2018: 11-12). У раном детињству, Рут иницира Кети у групу „тајних чувара” гђице Цералдине, њиховог омиљеног васпитача (в. Ишигуро 2018: 61-62). Рутин ауторитет у групи, коју евидентно сама окупља, почива на наговештајима да „*прави докази потичу из времена пре но што се неко попут [Кети] придружио групи – да има ствари које још није открила чак ни [њима] – могла је да оправда готово сваку своју одлуку коју би донела у име групе*” (Ишигуро 2018: 67). Рут себе проглашава за вођу са упориштем у мистичном наративу који је легитимизује, на који због тога мора константно да алудира, премда не и да га објашњава. Ипак, Кети у ретроспективи наводи: „[М]ора бити да смо све време имале неку представу о томе колико су несигурне основе тих наших маштарија, јер смо увек *избегавале сучељавања*. Могле смо закључити, после подробног размишљања, да је одређени ученик завереник, али смо потом увек налазиле разлоге зашто се још не бисмо суочиле са њим” (Ишигуро 2018: 66; наша емфаза). Игра „тајних чувара” упоредна је широј друштвеној парадигми – избегавање суочавања имагинарног поретка са симболичком парадигмом великог Другог, како би се осмишљавајуће имагинарне идеализације одржале. Како смо већ навели, Кети поготово функционише на овај начин, бојећи се да не прекорачи границе обесмишљавања друштвене матрице која јој пружа сигурност. Рут се, међутим, за

разлику од Кети, од губитка контроле штити симулацијом ауторитета у оквиру симболичких група које производи, а који одржава на основу мистериозног, имагинарног упоришта преимућства, чиме уједно производи и смислени поредак за оне које привилегује у оквиру тих група.

Зато не одржава само Рут функционалност групе, већ то чине и њој блиске другарице, првенствено Кети, јер им прија да буду укључене у ауру смисла и валидности коју Рут производи и потврђује својим ауторитетом, био он илузоран или не. Пошто током инцидента са шахом, током кога се раскринкавају Рутини наговештаји да је вешта у тој игри, Кети у афекту одбија да имплицитно потврди Рутин ауторитет, Рут је избацује из „тајних чувара” (в. Ишигуро 2018: 67-69). Међутим, пред Мојром Б. (Moira B.), која је нешто пре Кети такође избачена из групе, Кети и даље одржава легитимитет „тајних чувара”:

Реч је о томе, претпостављам, да је Мојра наговестила како смо она и ја *заједно преишле једну границу*, али ја за то нисам још била спремна. Мислим да сам предосетила да иза те границе стоји нешто што је теже и тамније, и ја то нисам желела. Ни за себе, нити за било кога од нас.

Али други пут мислим да није тако – да је то заправо проистекло из мог односа са Рут, и оне лојалности коју је она у мени побуђивала у то време. (Ишигуро 2018: 71; наша емфаза)

Кети овим запажањем указује на значај идентификације, на упориште личног у колективном идентитету, јер се као најгоре не испоставља то да се не припада групи, већ да се сама функционалност групе обесмисли. Кети не жели да пређе ту границу јер је у питању одржање целокупне хејлшамске парадигме као симулакрума симболичке постојаности, као њихове метафизике присуства.

Кети одржава веру у симболички поредак лојалношћу коју гаји према Рут, до те мере да се не буну када Рут започиње везу са Томијем, иако је Кети прва стекла осећања према њему. Рут се, са друге стране, као „прави макијавелиста прилагођава околностима без сећања, што јој дозвољава да поступа у константној заборавности и, стога, у увек-наступајућој садашњости” (Матовић 2017б: 44). Рут мапира своје имагинарне обрасце на симболички поредак, а неусаглашености прикрива чистом вољом за моћ. Она саму себе креира, што је вероватно разлог због кога се у роману не наводи иницијал њеног презимена, будући да она не признаје ни наговештај порекла

над којим нема контролу. Томи, међутим, није утешен ни имагинарним васпостављањем сопствених жеља, нити уклапањем у налоге оних које обезбеђује симболички поредак, већ од раног детињства бива опхрван немисливим реалним, оним које га трауматично потреса када прекорачи границу које се Кети врло савесно чува.

Кети се сећа Томијевих „напада беса” и како га је једном приликом са групом девојчица посматрала, ишчекујући његово понижење на фудбалском терену. Тада Томи није припадао њиховом друштвеном кругу:

За Рут, за остале, то је било нешто далеко, а могуће је да је било и за мене.

Или ме можда памћење вара. Можда сам још тада, кад сам угледала Томија како тим пољем јури с неприкривеним одушевљењем на лицу што га остали поново прихватају, спреман да учествује у игри у којој се толико истицао, стварно осетила малу жаоку бола. (Ишигуро 2018: 13)

Томи, попут малог детета, не успева да контролише своје емоције на рачун друштвених конвенција, због чега за њега симболички поредак и не представља стабилну утеху јер се врло лако слама. А управо зато што Томи не савладава „правила” друштвеног поретка која ђаци Хејлшама поштују, практичне шале на његов рачун се оправдавају: „Заиста, *било* је нечег комичног код Томија у том тренутку, нечег што вас је наводило да помислите: па добро, ако је тако блентав, заслужује оно што ће га снаћи” (Ишигуро 2018: 14).

Пошто га дечаци, упркос његовом таленту за фудбал, последњег одаберу за игру, Томи испрва бесни на њих, а затим „више није покушавао да своје приговоре упути у неком одређеном правцу. Само је беснео, бацакајући ноге и руке на све стране, према небу, ветру, најближем стубу ограде. Лора је рекла да он можда ’увежбава свог Шекспира’” (Ишигуро 2018: 15). Попут краља Лира, и Томију нестаје тло под ногама, те су његова бес и унезвереност упућене целом свету, свему што га окружује. Међутим, девојчице сматрају да би га дечаци и даље задиркивали чак и да научи да контролише нарав, јер главни Томијев проблем се идентификује као то „што је лењивац” (Ишигуро 2018: 15) и што „никада не настоји да буде креативан” (Ишигуро 2018: 16), будући да је креативност најрелевантнија одредница вредности за хејлшамске ђаке. Томи својим понашањем не потврђује валидност њихове друштвено-симболичке парадигме и то задире у срж њиховог идентитета, те га лако изопштавају и нападе на њега не доживљавају као нападе на себе. Када Кети, међутим, одлучи да

приђе Томију, сећа се да „је *заиста* изгледало као да глуми Шекспира, а да [се она] појавила на позорници усред његовог наступа” (Ишигуро 2018: 16). Томијева стварност дискурзивно је одвојена од оне у којој интерагују остали ђаци. Када показује солидарност са њим, Кети ступа на сцену његове реалности, његове представе. Пошто је случајно удари, Кети се сећа: „Тада је Томи најзад постао свестан мене, осталих, себе, чињенице да се налази ту у том пољу, да се понаша на такав начин и забуљио се помало глупо у мене” (Ишигуро 2018: 17). Она постаје спона између Томијевог и света осталих студената, јер једина бира да се идентификује и са његовом перспективом.

Рут, међутим, манипулише односом између Кети и Томија тако што осујећује њихову љубав. То је у стању да учини јер ваплоти чисту моћ, без солидарности и жртве на рачун малог другог. А будући да Кети не жели да изневери очекивања великог Другог, симболичког поретка као регирајућег и свепрожимајућег, она се приклања Рутином ауторитету, иако то имплицира да не задовољава сопствену приватну жељу, лоцирану у имагинарном поретку који чува од свих. Да своје најинтимније жеље не дели ни са ким постаје јасно на основу њене реакције на губитак своје најдраже касете, са песмом „Не дај ми никада да одем”, јер се понаша као да се ништа није десило, упркос паници која је обузима²²⁷. „Претпостављам да то има неке везе са тим што је била тајна колико ми је значила. Можда смо сви у Хејлшаму имали мале тајне попут ове – *мала лична скровишта створена ни од чега* где смо могли утећи сами са својим страховима и чежњама” (Ишигуро 2018: 93; наша емфаза), присећа се Кети, упућујући управо на имагинарни поредак, у коме се чува смислено, постојано упориште ега, за чије одржање се страхује и за чијим јачањем се чезне. Али Кети напомиње и следеће: „[С]амо постојање таквих потреба нама се чинило погрешно у оно доба – као да смо на неки начин једни друге изневеравали” (Ишигуро 2018: 93). Индивидуализам се не промовише у утопијском комунализму, који почива на заједништву заснованом на функционалности и транспарентности његових чланова. Међутим, Кетин наративни глас континуирано подрива ову претпоставку, како путем њеног, тако и путем Рутиног и Томијевог лика.

И у Колибама, Рут потенцира контролу над „мистериозн[ом] димензиј[ом]” (Ишигуро 2018: 152) пред *ветеранима* (*veterans*) – старијим клоновима у Колибама –

²²⁷ „Чудно је што сам, када ми је постало јасно да касета више није ту, најпре мислила да не смем одати колико сам обузета паником. Сећам се заправо да ми је било важно да одсутно певушим, док сам настављала да претражујем. Размишљала сам много о томе и још не знам како то да објасним: у тој соби са мном су биле моје најближе другарице, а ја ипак нисам желела да знају колико сам узрујана због нестанка касете” (Ишигуро 2018: 93).

иако је она само конструкт за успостављање хијерархије и односа моћи. Кети је суочава са тиме да имитира маниризме ветерана, али „греша” када помиње Криси (Chrissie) и Роднија (Rodney), јер дозвољава Рут да читаву причу фокусира око Кетине љубоморе на њих. „Чим сам то изговорила, схватила сам да сам погрешила; да сам, док нисам споменула то двоје, држала Рут у теснацу, али се сада она избавила. Било је то као када начините потез у шаху и чим сте померили прсте са фигуре, сагледавате да сте начинили грешку и настаје паника зато што још не знате размере невоље којој сте себе изложили” (Ишигуро 2018: 154). Рут можда не познаје правила игре као што је шах, али то се испоставља небитним, јер она контролише игру док се претвара да правила зна и док је довољно других у њеној илузији подржава. Кети оправдава Рут тиме да је „веровала, у неком смислу, да све то ради *за све нас*. А моја улога, као њене најближе пријатељице, била је да јој пружам тиху подршку, као да сам у првом реду у публици док она глуми на позорници” (Ишигуро 2018: 161). Кети боље познаје правила у складу са којима игра, али њена трагедија лежи у томе што је игра намештена тако да је „победа” клона према правилима доминантног поретка истоветна поразу, јер се та игра не легитимизује као вредна и валидна. У том смислу, њен однос са Рут, упркос Рутини манипулативности, бар подразумева интеракцију у поретку у коме су једна другу у стању да интерпелирају – право које клоновима доминантни поредак пориче.

На тај начин функционишу и њихови вечерњи састанци у Колибама: „[М]а колико се препирале током дана, када би дошло време за одлазак на спавање, ипак [бисмо се] нашле седећи на мом лежају, пијуцкале топли напитак и размењивале најдубља осећања о свом новом животу као да се никада ништа није испречило између нас” (Ишигуро 2018: 156). Имплицитни уговор о безбедној исповести коју једна са другом деле током тих ноћи чини стожер њиховог пријатељства, као једини свети простор (по)вере(ња). А Кети доживљава Рут као две особе – ону која опортунистички покушава да се уклопи у ново окружење и која не мари за солидарност, пријатељску или романтичну, и ону која примарном ипак чини солидарност у интими њихових вечерњих састанака (в. Ишигуро 2018: 160). Њихово пријатељство за Кети зависи од јасне границе између ове две Рут, а таквом се испоставља и амбивалентност симболичког поретка, који и осмишљава Кетин живот, али га уједно и пориче.

Међутим, када Рут изда Кети, пред њом казавши Томију да се његовим цртежима фантастичних животиња ругала током њиховог вечерњег састанка, Кети, делимично поражена Рутиним издајом њиховог пријатељства зарад сопствене користи и задовољења осветољубивости, а делом и због њиховог односа који постаје исувише

закомпликован Рутиним понашањем, исцрпљена одустаје од оба пријатељства. „Нешто у мени се просто предало. Неки глас је говорио: ’У реду, пусти га да помисли апсолутно најгоре. Нека мисли тако, нека мисли тако’” (Ишигуро 2018: 239). У ретроспективи, Кети напуштање разговора са Томијем и Рут у црквеном дворишту перципира као прекретницу у њиховом односу: „Никад ми није пало на памет да се наши животи, до тада тако чврсто преплетени, могу расплести и раздвојити око такве ствари” (Ишигуро 2018: 241).

Пошто постане Рутина неговатељица, десетак година пошто се растану у Колибама, Кети јој на самрти обећава да ће постати и Томијева неговатељица и да ће заједно са њим покушати да добије *одгоду* – одлагање донација на основу јаке љубавне везе између два клона, у које су клонови веровали, премда ће се тај наратив напослетку испоставити као мит који су сами изнова стварали. Рут до краја остаје ауторитарна фигура у њиховој интимној заједници, у оквиру које има способност да утиче на то како ће Кети и Томи интераговати, што упућује на доминантну улогу имагинарних идеализација за облике учешћа у симболичком поретку.

Иако, док се Томи опоравља од своје треће донације у центру Кингсфилд, он и Кети започињу романтичну везу, ипак њихов однос нагриза меланхолично осећање да су га превише дуго одлагали. Током секса, Кети чини све да то осећање одагна: „Потрудила бих се да заборавимо све стеге и да се све претвори у бунило заноса у коме не би било места ни за шта више” (Ишигуро 2018: 289). Али њихово окружење и Томијево попуштајуће здравље не дозвољавају одржање мехурасте илузије да је све исто као и пре десетак година. Кети и Томи у последњем делу романа, а у складу са поставком дистопијског жанра у оквиру које главни протагонисти сазнају од надређених инстанци појединости о уређењу система, који се промовише као утопија за владајућу класу, проналазе одговоре на нека од питања у вези са својим одрастањем, положајем у друштву и могућој будућности. Међутим, иако се и на крају романа *Не дај ми никада да одем*, као и у роману *Кад смо били сирочад*, разоткрива чињенична позадина, која ближе појашњава околности у којима су клонови настали и њихов положај у актуелности друштвено-политичког поретка, у оба случаја у том „разоткривању” не леже одговори на питања која Кетин и Бенксов наратив отварају. Акцент је пре свега на трасирању наратива приповедача у првом лицу и на препознавању стратегија којима они (пре)исписују своје наративне идентитете, будући да је тај процес увек у средишту Ишигурове прозе.

После посете Мадам и гђици Емили и сазнања да је прича о одгодама неосновани мит, раздор између Томија и Кети постаје већи, јер бива осујећена њихова фантазија о заједничкој будућности и јер постају проминентније њихове припадности другим заједницама. Иако се и даље могу позивати на заједничку прошлост у Хејлшаму, Томи све више потенцира припадност заједници давалаца и Кетину искљученост из ње, због дугорочне посвећености професији неговатеља (в. Ишигуро 2018: 333-335). По позиву за четврту донацију, Томи тражи од Кети да престане да му буде неговатељ, успоставивши баријеру између њега и Рут са једне стране и Кети са друге, као оне која не разуме како је то бити давалац. На његову збуњеност пред њеном жељом да тако дуго истраје у неговатељском послу, када ће даваоци ионако на крају окончати, Кети му одговара да „[д]обар неговатељ знатно утиче на то какав ће бити живот давалаца” (Ишигуро 2018: 340) и да, упркос самоћи и исцрпљивању, некое њено залагање значи. Да би помогла малом другом, Кети мора парадоксално да пристане на правила великог Другог, која све мале друге из заједнице клонова држе у потчињености. Томи напослетку, међутим, ипак успоставља дистинкцију између њега и Кети, са једне стране, као оних који су одувек покушавали да проникну у оперативни механизам поретка у коме су, и Рут, са друге стране, која је „увек желела да верује у ствари” (Ишигуро 2018: 342), али и која је друге бескрупулозно жртвовала зарад одржања те вере.

6.2. Трауматични поглед Другог и оригиналност копије

Лиотар је у *Расколу* (в. 1991: 5-9) оспорио праксу либералног хуманизма да полаже право на универзалне моралне принципе, будући да прописује оквире тога шта је могуће рећи или мислити о хуманитету и тако укида могућност за сопствено слободно проматрање. Либерални хуманизам је због у себе уписаног идеализма означен као империјалистички, јер је, док заступа универзалност сопствених вредности, вођен интересима привилеговане групе – класне, расне, родне – која ускраћује тај хуманитет другима, остављеним ван граница њеног милосрђа, а на рачун чијег алтеритета се она потврђује као легитимна, остварена и неупитно вредна. Духовност либералног хуманизма се у таквој теоријској поставци не може означити као универзално својство човека, већ као нормализација и нормативизација одређене визије хуманитета као природне.

Робинс (в. 2007: 291) наводи да су идеологија професионалног напретка заснованог на меритократији и институције социјалног државног уређења блиско повезане у свету романа *Не дај ми никада да одем*. „Гулаг везан за донације органа, склоњен од погледа јавности, а који ипак није чуван у тајности, има свој очигледни пандан у ономе што зовемо класом” (Робинс 2007: 292), на шта упућује и нетематизован научно-фантастични *novum* клонирања, који је ипак све време присутан и свепрожимајући за живот клонова. „Често је то како се на вас гледало у Хејлшаму, колико сте били омиљени и уважавани, зависило од тога колико сте били добри у ’стваралаштву’” (Ишигуро 2018: 23), наводи Кети. Вредност појединца се у хејлшамској институцији изједначава са вредношћу „уметности” коју производе клонови. Наводно, ђаци одрастају у меритократској средини, али заслуга на основу вредности зависи од пропозиција тих вредности које се успостављају у оквиру система чији поредак пориче клоновима једнака права са хуманим субјектима који имају биолошко порекло. Само на основу есенцијализма се може успоставити преимућство људске расе наспрам клонова, који су због недостатка биолошке инстанце порекла маркирани као „копије” постојећих „оригинала”. Међутим, конструктивизам потенцира да је субјект тек пресек имагинарно-симболичких пракси и парадигми које се актуелизују као такве. Стога можемо тврдити да и клонови, без обзира на своје порекло, нису ништа мање хумани уколико учествују у хуманистичким праксама и ако их прожимају хуманистичке парадигме.

Размене (*Exchanges*) и Продаје (*Sales*) у Хејлшаму, за клонове представљају једини начин „да се стекне збирка личних ствари” (Ишигуро 2018: 23). Ђаци желе аутономију, иако је она у супротности са заједништвом које се потенцира у утопијском окружењу. „Сви су имали дрвене шкриње са својим именом на њима, држали су их испод кревета и пунили својим власништвом – стварима које су стицали на Продајама и Разменама” (Ишигуро 2018: 51). Лично власништво клоновима пружа осећај материјалности и постојаности, њима значајан јер им недостаје онтолошко упориште, које се у хуманизму промовише као неупитни услов хуманитета, и будући да се њихова вредност мери само у употребном, функционалном смислу, а не и у инхерентном, неутуђивом. Идеализам, као основна поставка утопијског друштва, бива надјачан прагматизмом и индивидуализмом, будући да се идеалистичка поставка у Хејлшаму назире као она која не укључује клонове. У оквиру четири годишње Размене, како Кети наводи, ђаци би подносили

[с]лике, цртеже, керамику; разне врсте „скулптура” створених од свега што је у том тренутку било занимљиво – испресованих конзерви, можда, или затварача за боце залепљених на картон. За сваку ствар коју сте приложили, били бисте плаћени боновима за размену – васпитачи су одлучивали колико вреди свако ваше ремек-дело – а потом бисте на дан Размене ишли са својим боновима и „куповали” оно што вам се допада. (Ишигуро 2018: 22-23)

Док Размене функционишу у облику реципроцитета, на Продајама ђаци набављају објекте из спољашњег света, објекте који су туђи нежељени отпаци, а којима ђаци накнадно приписују вредност. Само у оквиру поретка у коме међусобно интерагују, у коме заузимају одређену позицију и у коме могу остварити и поседовати подразумевану вредност у једнакости, ђаци стичу и лично достојанство. Њега, међутим, није могуће стећи у оквиру доминантног поретка, јер у њему ђацима није пружена могућност да буду вредновани, већ су изједначени са отпацима, са у духовном смислу непожељним алтеритетом. Тако изопштени и маргинализовани нити могу бити интерпелирани, нити они сами могу вршити интерпелацију ван своје гетоизиране заједнице.

На овај диспарат упућује „[с]пор око бонова” (Ишигуро 2018: 50), који настаје између клонова и васпитача, а поводом тога да „је велика част указана онима чије би радове Мадам однела” у Галерију – наводно репозиторијум најбољих ђачких радова – што је дошло „у сукоб с осећањем да губ[е] ствари које имају најбољу прођу” (Ишигуро 2018: 51). Унутар хејлшамског поретка, бонови су функционална ознака вредности, док би Мадамин одабир уметничких производа одређених студената требало да буде ознака апстрактне, духовне вредности. Апстрактна вредност која долази „одозго”, међутим, за студенте је неодредљива и нетранспарентна, због чега у периоду адолесценције и траже да им се додељују бонови за радове које Мадам узима. Како ће се напослетку испоставити, међутим, радови хејлшамских студената у доминантном поретку не остварују ни апстрактну ни функционалну вредност.

Галерија спада у једну од табуизираних тема међу ђацима у Хејлшаму. Васпитачи „никада нису спомињали Галерију и постојало је неписано правило да ту тему никад не отварамо у њиховом присуству” (Ишигуро 2018: 41-42), наводи Кети. Пошто случајно помене Галерију пред васпитачем на часу, Керол Х. постаје предмет вршњачке осуде. Кети се присећа: „[С]ви смо знали, укључујући господина Роџера, да је начинила грешку. Ништа страшно, заправо: исто би било да се неке од нас омакла

непристојна реч или да је изговорен надимак неког васпитача пред њим” (Ишигуро 2018: 42-43). Срамота која се везује за позивање на Галерију у вези је са јавним разоткривањем тајне, будући да Галерија треба да остане мистериозно непрозирна, као свето место, недодирљива архива која за ђаке може бити извориште вредности, док год се не уводи у јавни дискурс. Страх од прекорачења невидљиве (симболичке) границе и задирања у Галерију као у део прагматичке реалности, и стога спровођење њеног детронизовања као светог места, упоришта номолошког и аксиолошког ауторитета, присутан је у мањој или већој мери код свих ђака.

У периоду када Рут предводи групу „тајних чувара”, Кети се сећа њене теорије да их се Мадам плаши, пошто би их се клонила током својих неколико годишњих посета Хејлшаму. Када тестирају Рутину теорију, тако што изненада окруже Мадам да би посматрали њену реакцију, ђаци се по први пут суочавају са погледом великог Другог који их и своди на објекат и измешта у позицију апсолутног алтеритета:

И сада могу то да замислим, језу коју се чинило да потискује, праву престрављеност да ће се једна од нас случајно очешати о њу. И иако смо наставиле да ходамо, све смо то осетиле; било је као да смо са сунца ушетале право у језив хлад. Рут је била у праву: Мадам нас се *јесте* плашила. Али плашила нас се на исти начин на који би се неко плашио паука. Нисмо биле спремне на то. Никад нам није пало на памет да се запитамо како ћемо се *ми* осећати, када будемо виђене на тај начин, попут паука. (Ишигуро 2005б: 35)

Као представник ауторитета и доминантног поретка, Мадам суочава клонове путем свог погледа, као погледа великог Другог, са њиховом искљученошћу из тог поретка, јер реагује престашено, као да се сусрела са нехуманом анималношћу. Наведено свођење ђака на екстремни алтеритет доводи до њихове идентификације са том језивом другошћу, чиме бивају лишени аутономије унутар јединог симболичког поретка који познају. Хејлшамска атмосфера „либералне невиности” (Вонг 2005: 97) се плаћа потчињеношћу захтевима система који не привилегује клонове, већ их сматра за ултимативну другост, која се може експлоатисати попут објекта.

Кети наводи да су у том узрасту ђаци били само делимично свесни своје различитости у односу на васпитаче и не-клонове ван Хејлшама, али да нису били у стању да ту различитост и осете.

Тако ви чекате, чак и ако тога нисте сасвим свесни, чекате на тренутак када ћете спознати да сте стварно различити од њих; да има људи тамо напољу, попут Мадам, који вас не мрзе, нити вам желе какво зло, али који се ипак стресу од саме помисли на вас – на то како и зашто сте дошли на овај свет – и који се ужасавају од помисли да се ваша рука може окрзнути о њихову. Када први пут себе сагледате очима такве особе, то је леден тренутак. То је као да прођете поред огледала поред кога сте пролазили сваког дана свог живота, и оно вам одједном покаже нешто што је другачије, нешто [узнемирујуће и чудно]. (Ишигуро 2018: 48)

Кетино позивање на огледало намеће аналогију са Лакановим стадијумом огледала, у оквиру кога се мислеће *ja* суочава са својом репрезентацијом, која чини његово једино упориште оприсутњености, али која га истовремено и маркира као одсутног, јер није њему иманентна, већ фигурира као његов узнемирујући, зачудни алтер-его. Клонови су парадигматски пример двојника, чију је фигуру Фројд препознао као садржаоца антиномије термина *unheimlich*. Са једне стране, не-клонови, односно хумани субјекти са биолошким пореклом, перципирају клонове као језовите, будући да су им евидентно слични пошто деле њихово генетско порекло, али су им уједно и страни, јер се са њима не идентификују у потпуности, због „вештачког” начина на који су „створени”. Са друге стране, ђаци се суочавају са сопственим одразом у претрашеном погледу Другог, који их чини страним себи, искљученим из домена препознатљивог и познатог, те претећим алтеритетом. Они су интегрисали симболички поредак у коме се идентификују са субјектима либералног хуманизма, због чега су једино у оквиру тог поретка у стању да производе своје имагинарне конструкте и због чега се напослетку *не* идентификују са собом, као дистинктивним од хуманих субјеката. Иако клонови себе доживљавају као мислећа *ja*, они су сведени на одраз у доминантном поретку, у коме су им и аутономија и право на инхерентну духовност порекнути, кроз поглед Другог, попут погледа Мадам. Објективизација клонова своди их на њихову функционалну улогу, при чему им је укинута духовност на основу које би имали право на глас и на равноправни статус у оквиру симболичког поретка који привилегује не-клонове. Али ни клонови ни не-клонови не поседују оприсутњену субјективност, јер субјективност не налази упориште у материјалном. У оба случаја, субјективност је прецртана, условљена недостатком, због чега се и не може свести на аутоматизам функционалне структуре.

После „пропуштеног сусрета” са Мадам, као „пропуштеног сусрета” са Реалним, ђаци о њој више не говоре: „Били смо, рекла бих, ништа мање радознали у вези с њом, али смо сви осећали да би нас даље истраживање – о томе шта она чини са нашим радовима, да ли заиста постоји Галерија – одвело на подручје за које још нисмо били спремни” (Ишигуро 2018: 49-50). Трауматизовани преласком границе ван територије утешног смисла, који им пружа стабилни поредак у који су интегрисани и у коме имају прописану улогу, ђаци се више не усуђују да прекорачење чине. Жеља, уосталом, како Лакан наводи, фигурира као „одбрана од преступања границе у уживању [*jouissance*]” (1983: 305). Стога репродуковањем жеље за интеграцијом и оприсутњењем у доминантном поретку, ђаци унедоглед одлажу суочавање са немисливим Реалним, са трауматизмом растакања симболичког поретка, који њих дискриминише. Томи је једини који континуирано прелази ову границу, сусрећући се са хаотичношћу немисливог бесмисла, због чега и доживљава нападе беса. Уколико бисмо Фројдову поделу психе мапирали на динамику односа између Томија, Рут и Кети, Томи би се најпре могао идентификовати са идом, будући да се препушта хаотичном афекту; Рут са егом, пошто највештије симулира идеализовано складну интеграцију у великог Другог; и Кети са суперегом, јер је зависна од симболичког поретка који јој пружа стабилно упориште смислености и вредности.

Наведена парадигма одлагања трауматичног растакања симболичког поретка, па макар то подразумевало и одржавање системских неправди уписаних у њега, репликује парадигму која се клоновима у Хејлшаму имплицитно намеће. Гђица Луси им једном приликом, у жељи да раскринка илузију праведног и смисленог поретка коју Хејлшам производи, говори:

Проблем је, како ја видим, у томе што вам *се каже и не каже*. Речено вам је, али нико од вас није стварно схватио и, усуђујем се да кажем, неки људи су сасвим задовољни да то остане тако. Али ја нисам. Ако ћете имати пристојан живот, треба да знате, истински да знате. Нико од вас неће отићи у Америку, нико од вас неће постати филмска звезда. И нико од вас неће радити у самопослугама као што сам чула недавно да неки од вас планирају. Ваши животи су предодређени. Постаћете одрасле особе, потом пре но што остарите, чак пре но што дођете до средњих година, почећете да дајете своје виталне органе. Ви сте и створени да бисте то чинили. (Ишигуро 2018: 102; наша емфаза)

Али ђаци, управо због тога што им се истовремено и говорило и није говорило, не реагују као да је оно што су чули новитет, нити их речи гђице Луси револтирају, већ од њих праве отклон, незаинтересованошћу прикривајући срам. Или како то Жижек формулише: „Ако нико од њих из тога што је чуо није сазнао ништа ново, *зашто* се онда сви осећају посрамљено? То је зато што не могу више да се *претварају*, не могу више да се *понашају* као да то не знају – другим речима, зато што сада *то зна велики Други* [...]: никада не смемо потценити моћ привида *као* појавности” (2017: 31-32). Иако Кети не верује у Томијев сценарио да је свака кључна информација у Хејлшаму строго промишљено темпирана, ипак се слаже да „ништа није долазило као потпуно изненађење. *Чинило се* као да смо све то чули негде раније” (Ишигуро 2018: 104). Несвесна интеграција клонова у матрицу доминантног либерално-хуманистичког поретка увек претходи њиховом свесном поимању пропозиција тог поретка, које их стављају у потлачену позицију.

Ђаци у Хејлшаму, путем образовања које ставља акценат на књижевност и уметност, јачају своје „блиске афективне везе и своје алтруистично понашање једних према другима” (Вајтхед 2011: 56), али се уче и алтруизму према не-клоновима, кроз парадигму донирања органа. Вајтхед наводи да је у *Не дај ми никада да одем*

једна од кључних моралних опасности заснивања друштва или политике на емпатији разоткривена: она је често вођена идентитетом и сличношћу, те је склона искључивости и етноцентризму. Другим речима, емпатија није недвосмислено добробитна и може сасвим лако водити и ка експлоатацији и патњи, као и ка алтруистичнијем понашању. (2011: 57)

Идентификација у случају клонова бива манипулативно искоришћена у сврху успостављања асиметричног односа у коме нема измењивих улога, већ се успоставља јасна хијерархија надређености биолошког порекла и потчињености репликованог. Посебно у британској културној матрици, романтичарске и викторијанске идеје о позитивној етичкој вредности емпатије и саосећајне идентификације, које се у оквиру хуманистичке поставке наводе као универзално вредне, у Ишигуровом роману се испостављају као зависне од идеолошког поретка који привилегује одређене групе и њихове пропозиције „хуманости” (уп. Блек 2009: 787-788). Духовност се тако доима као врста симулакрума коме је само привилегованима обезбеђен приступ.

Испрва, читаоци нису упућени у то да су Кети и остали ђаци у Хејлшаму клонови, премда специфичан вокабулар и неусклађености у наративу изазивају нелагоду. Ми постепено, као саучесници у Кетином наративу, иако само воајерски сведоци њеног поверавања неименованом клону, емпатично узнемирени препознајемо као алтеритет у нама онај алтеритет којим је она у свету романа маркирана. Начин на који је клоновима откриван симболички поредак и њихова позиција у њему, упоредан је начину на који су и читаоци у њих упућени. Пре откривања фактуелних података о положају клонова у свету романа, читаоци су, као и сами клонови, интегрисани у тај свет, у његове махинације, у симболичку парадигму и њене аспекте, који су већ унапред умрежени са имагинарним идеализацијама и реалношћу њиховог конкретног, историјски-материјалног положаја. Као што се клоновима „каже и не каже” (Ишигуро 2018: 102), тако и са читаоцима Кети поступа, уводећи успутно, путем сећања, информације о кључним аспектима свог наратива, које се касније прихватају као очекиване и који нормализују њен животни пут.

Алтеритет који се транспонује на клонове у свету романа *Не дај ми никада да одем* представљен је и кроз метафору ђубрета, којом клонови означавају и себе и своје симболичке производе, а која се позиционира као супротност духовности изједначеној са оприсутњеношћу биолошког порекла. Рут себи дозвољава да поверује да је у Норфоку њена могућа – модел према чијем генетском материјалу је креирана – а Кети се присећа: „[С]ви смо веровали у различитој мери да бисмо, када видимо особу од које смо умножени, стекли *неки* увид у то ко смо у својој дубини и можда бисмо исто тако видели нешто од оног што нам живот још спрема” (Ишигуро 2018: 172). Могући међу клоновима фигурирају као архивски *locus* пројекције идеја о онтолошкој утемељености, али и симулације интегрисаности у друштво из кога су изопштени, симулације њихове позакоњености, номолошке утемељености. Међутим, мит о могућима би, као мит о пореклу и спасењу, требало да остане мит како би се његова онтолошка и номолошка аура очувала као ефектна. А када се Рутина „сањана будућност” (Ишигуро 2018: 175) о раду у канцеларији, коју је видела у огласу баченог часописа, превише усклади са појавном стварношћу – са женом у канцеларији у Норфоку која личи на њу – она себи дозвољава да мит спусти у домен дискурзивне стварности. А када јој се превише приближи и схвати да она не може бити њена могућа, Рут тим путем доживљава својеврсни пропуштени сусрет са Реалним, односно

рушење симболичког поретка који јој је пружао утешну, осмишљавајућу фантазију²²⁸. Фантазије о могућима фигурирају као транспозиције и у прошлост и у будућност – при чему су обе клоновима симболички ускраћене – као посредно уживљавање у пројекцију себе са којом се клон може идентификовати и као симулакрумско постваривање онтолошке и номолошке утехе. Мит о могућој, који је Рут фантазијом обликовала, губи мистериозну ауру утопијског *locus*-а, наративног хронотопа у коме је свака имагинарна транспозиција могућа. Приближивши се превише извору имагинарног мита као извору жеље, он се опредмећује и престаје да фигурира као парадигма, као метафора, те бива сведен на објект, који се не поклапа са имагинарном пројекцијом.

Али на помолу трауме, Рут не дозвољава губитак контроле, већ чува свој его тако што успоставља дистанцу између себе и мита о могућима, обесмисливши га тврдњом да су сви клонови створени по узору на друштвене „отпатке”:

Они никад, *никад*, не узимају људе као што је она жена. Размислите. Зашто би она то пожелела? Сви то знамо, зашто се онда с тиме не суочимо. Ми нисмо умножени од такве врсте... [...] Ми смо умножени од *шљама*. Наркомана, проститутки, пијаница, бескућника, скитница. Робијаша, можда, само ако нису психопате. [...] Ако хоћете да тражите 'могуће', ако то хоћете да урадите како треба, онда погледајте у сливник. Гледајте у канте за смеће. Погледајте у клозетску рупу, ту ћете открити одакле сви потичемо. (Ишигуро 2018: 204-205)²²⁹

Рутино свесно присвајање оваквог „порекла” упућује на револт против поретка који јој ускраћује њену „сањан[у] будућност”. Биолошко порекло није универзална ознака за вредност, али јесте део светоназора доминантног дискурзивног поретка, те су и клонови њиме опседнути. Међутим, путем идентификације са клоновима – не само када као читаоци потврдимо да су клонови хумани, већ и када прихватимо да смо ми заправо клонови у дискурзивном поретку – намеће се закључак да нема ни узвишеног, божанског нацрта за човека, да порекло није пресвето, већ случајно и хетерогено,

²²⁸ „Да смо се зауставили на томе што смо видели жену кроз стаклени зид њене канцеларије, чак и да смо је пратили градом и онда је изгубили, још смо се могли вратити узбуђени и с победничким осећањем у Колибе. *Али сада, у тој галерији, жена је била превише близу, много ближе но што смо стварно желели*. И што смо је више слушали и гледали, мање се чинило да личи на Рут. То осећање се ширило међу нама и постало готово опишљиво [...]. Зато смо вероватно настављали да се мотамо по галерији толико дуго; одлагали смо тренутак када ћемо о томе проговорити” (Ишигуро 2018: 200; наша емфаза).

²²⁹ Рут у овом монологу, упућеном Томију, Кети, Роднију и Криси, по први пут експлицитно помиње реч *клон*, од укупно два пута колико се појављује у роману (в. Ишигуро 2018: 204, 315), што представља још један указ на њено прекорачење „невидљиве границе” илузије смисла, коју еуфемистички речник чува.

попут ђубрета. И ми смо потрошни и употребни, а оно духовно не почива у универзалном, већ у субјективном; не у стабилном свету идеја који потиче од Бога, већ у имагинарним идеализацијама које симболичким вокабуларом ми конструишемо, у динамици афилијације, у симболичким везама, у сећању.

„Неговатељи нису машине” (Ишигуро 2018: 8), наводи Кети на почетку своје приповести као подразумевану датост, јер јој је либерално-хуманистичко образовање ту инхерентну претпоставку усадило као формативну. Креативност која се од клонова очекује у Хејлшаму за претпоставку узима априори духовност. Томи наводи да је гђица Емили говорила да „слике, песме, све те ствари, да оне *откривају какав си изнутра*. Рекла је да *оне откривају твоју душу*” (Ишигуро 2018: 215). Иако испрва није вешт у „креативности”, због чега га вршњаци у Хејлшаму задиркују, Томи у Колибама почиње поново да црта, подстакнут апокрифном причом о томе да је краткотрајно одлагање донација могуће уколико два клона покажу да се заиста воле. Вера у мит о сродним душама, које би се као такве могле потврдити путем њихове уметности, формативан је мит на основу кога се однос између Кети и Томија развија у роману. Конструисаност тог мита не подразумева и његову обезвређеност због изостанка његовог упоришта као стабилног или универзалног, али упућује на то да се афилијација која се формира између Кети и Томија не мора тумачити само кроз визуру парадигме либералног хуманизма, већ и кроз визуру на коју упућују Томијеви цртежи из Колиба, цртежи који постулирају да је оригинал илузија, односно апстракција екстраполирана из онога што је копија.

Томи у Колибама црта своје фантастичне животиње стилем који није упоредан оном коме је у Хејлшаму био подучаван:

Ствар је у томе да их правим стварно мале. Мајушне. Никада се тога нисам сетио у Хејлшаму. Мислим да сам можда у томе погрешно. Ако их направиш сићушне, а мораш јер су странице отприлике оволико велике, онда се све мења. Као да саме од себе оживе. Потом треба да уцрташ све те разне детаље на њима. Мораш да размишљаш како ће заштитити себе, како ће дохватати ствари. (Ишигуро 2018: 220)

Кети се сећа и своје реакције пошто се први пут сусретне са Томијевим цртежима:

Заправо, потребно је било мало времена како би се уопште схватило да су животиње. Први утисак је био налик оном када отворите задњу страну радио-апарата: ситни

канални, вијугаве жилице, сићушни завртњи и точкићи су били исцртани с опсесивном прецизношћу и тек када бисте измакли страницу, могли сте видети да је то нека врста армадила, рецимо, или птице. [...] И поред њихових живахних, металних црта, било је нечег љупког, чак рањивог код сваке од њих. Сетила сам се да ми је рекао у Норфоку да је бринуо још док их је стварао како ће се штитити или како ће моћи да дохвате и принесу ствари, и гледајући их сада, осетила сам сличну бригу. (Ишигуро 2018: 229-230)

Томијев приказ свог стила цртања јесте и метанаративни коментар о Ишигуровом стилу: и уопштено, али и нарочито у случају овог романа. Јер и Ишигуро ствара фантастична бића – клонове – које читаоцима представља путем (баналних) детаља њихове свакодневнице, путем интима њихових међусобних односа и суптилности која карактерише наративе којима се осмишљавају. Али Томијев приказ појашњава и његов креативни приступ сопственом идентитету клона у свету романа. Јер клонови су у доминантном поретку сведени на оквир функционалног механицизма, као што су и његове животиње изблиза механички устројене, док се тек из удаљене перспективе увиђа њихова рањивост и крхкост.

Томи се усуђује да стргне вео духовности како би указао на хуманистички немислив механизам, због чега га Рут, као она чије упориште зависи од нетранспарентне ауре ауторитета, понижава, и којој се Кети – бар у интимности њиховог разговора – приклања. Иако Кети Томија подржава у његовом пројекту, она је растрзана између вере у интегрисани либерално-хуманистички систем и разградње тог система као конструкта, премда се несвесно уздржава од опасног процеса разградње, који Томија доводи до напада беса услед потпуне дезинтеграције сваког конструисаног смисла. Када по Рутиној смрти и на њен предлог, Кети постаје Томина неговатељица, њих двоје, опет умногоме на Рутин наговор, одлучују да посете Мадам и затраже одгону донација. Али Кети примећује да Томијеви цртежи немају некадашњу свежину: „У много чему су те жабе биле налик радовима које сам видела у Колибама. Али нешто је неоспорно нестало и цртежи су изгледали ненадахнуто, као да су копије” (Ишигуро 2018: 292). Томијеви цртежи личе на копије зато што више не производе револуционарни, провокативни ефекат онеобичености, који је креирао илузију оригиналности, иако је и тај оригинал већ унапред био уписан у парадигму у односу на коју и у оквиру које га је Кети тумачила. Претпоставка о Галерији као упоришту духовне вредности упућује на Томијеву и Кетину веру у вредност уметничког израза,

као вредност коју симболички поредак признаје и легитимизује. Међутим, та вредност у оквиру наратива о одлагању бива поништена. Њихов имплицитни апел за валидацијом инхерентне вредности, а не само функционалне, бива одбијен, па тако и клонови не бивају потврђени као део етичког круга бриге доминантне класе хуманих субјеката²³⁰.

Приликом сусрета са Мадам и гђицом Емили, Кети и Томи поново бивају суочени са погледом Другог, али се он и компликује развејавањем ауре апсолутног ауторитета васпитача и његовим измештањем у надређени, недоступни простор. Поред тога што им говори да је прича о одгоди само то – прича, коју су клонови, ма колико их васпитачи разуверавали, поново производили и ширили међу собом као осмишљавајући мит (в. Ишигуро 2018: 311), гђица Емили упућује Кети и Томија и у друштвено-политичке околности Хејлшама и активизма васпитача поводом борбе за права клонова²³¹. Док је Мадам разочарана неуспехом њиховог пројекта и затварањем Хејлшама, гђица Емили је поносна бар на утицај који су имале на живот ђака Хејлшама. Са једне стране, статус клонова у доминантном поретку је све гори²³², због чега се залагање васпитача за права клонова доима обесмишљеним на колективном плану, али са друге стране, Хејлшам ипак остаје релевантан као формативан и осмишљавајући за индивидуалне животе његових ђака.

²³⁰ „Зашто смо уопште стварали све те радове? Зашто сте нас обучавали, подстицали, наводили да све то стварамо? Ако ћемо у сваком случају бити просто даваоци, потом умрети, чему сви ти часови? Чему све те књиге и расправе?” (Ишигуро 2018: 313), пита Кети, на шта се Мадам надовезује са „Чему Хејлшам уопште?” (Ишигуро 2018: 313), а гђица Емили одговара: „Узимали смо ваше радове зато што смо мислили да ће откривати вашу душу. Или да се изразим прецизније, чинили смо то да бисмо *доказали да ви уопште имате душу*” (Ишигуро 2018: 314). Кети, међутим, није у стању да разуме зашто је било потребно доказивати оно што је, у складу са поставкама либерално-хуманистичког поретка у који је интегрисана, датост: „Зашто сте морали да доказујете такву ствар, госпођице Емили? Да ли је неко мислио да немамо душу?” (Ишигуро 2018: 314).

²³¹ Педесетих година, после Другог светског рата и низа научних достигнућа, клонирање и процес донација прихваћени су као решења за до тада неизлечиве болести. Када су годинама касније започете јавне етичке расправе о одгајању клонова и самом процесу клонирања, према гђици Емили, било је превише касно да људи пристану на то да се одрекну те привилегије: „Тако сте дуго времена држани у сенци и људи су се трудили да не мисле о вама. А ако јесу, трудили су се да убеде себе како ви нисте заиста као ми. Да нисте сасвим као људска бића, па да зато није ни важно” (Ишигуро 2018: 317). Али иако у позним седамдесетим годинама њихов покрет, који се залагао за то да се клонови одгајају у хуманијим условима, ужива и политичку и финансијску подршку, после Морнингдејл скандала, када је ухапшен научник који је у тајности радио на еугенетском пројекту поспешивања генетског материјала новорођенчади, у јавности се поново буди страх и одбојност према клоновима, те и финансирање посустаје и напослетку доводи до затварања установа попут Хејлшама.

²³² „Широм земље, у овом тренутку, ђаци се подижу у жалосним условима, какве ви, ђаци Хејлшама, једва можете замислити. И пошто више нас нема, ствари ће се само погоршавати” (Ишигуро 2018: 314), наводи гђица Емили. И истиче: „Нећете наћи ништа налик Хејлшаму данас у целој земљи. Све на шта ћете наићи су они огромни државни 'домови' и, мада су нешто бољи но што су некад били, дозволите да вам кажем, драги моји, ви не бисте спавали данима када бисте видели шта се још одиграва у неким од њих” (Ишигуро 2018: 320).

Међутим, и тај значај хејлшамске институције је амбивалентан. Гђица Емили убеђује Кети и Томија да нису били њихови пиони, већ да се једноставно друштвена клима изменила: „Морате прихватити да се некада такве ствари дешавају у овом свету. Мњење људи, њихова осећања иду сад у једном смеру, сад у другом. Догодило се тако да сте одрастали у одређеном тренутку у том процесу” (Ишигуро 2018: 321). Али Кети се успротивљује овој генерализацији: „Може бити да је то само један тренд који је био и прошао. [...] Али за нас, то је наш живот” (Ишигуро 2018: 321). Када говори о клоновима, гђица Емили се, упркос свом активизму, са њима не идентификује – они су за њу предмет пројекта коме се страствено предавала, али коме ипак никада није дозволила да уздрма оно што сматра суштином свог бића, своју духовност. Док Кети и Томију појашњава околности позиције клонова, гђица Емили је преокупирана ишчекивањем радника који би требало да однесу њој драг ормарић на продају, и тренутак доласка радника наводи као ограничавајући за време које њима двома може посветити (в. Ишигуро 2018: 310), чиме је указано на објективизацију која чини саставни део перцепције клонова за гђицу Емили. Она и експлицитно наводи да их се читавог живота на извесном нивоу бојала и да је према њима осећала одбојност, што имплицира претпостављање есенцијалне разлике између хуманих субјеката и клонова, која баца негативно светло на мотивацију целокупног хејлшамског пројекта.

Са друге стране, уметничка дела Ђака Хејлшама не губе на вредности зато што гђица Емили и Мадам говоре Томију и Кејт да на основу њих не могу добити одлагање донација, јер у том систему никада и нису била вреднована. Она задржавају вредност у интимности Кетиног и Томијевог односа. Волковиц наводи да је *Не дај ми никада да одем* „књига о вредности неоригиналног израза” (2007: 224). То се манифестује путем касете Џуди Брицвотер, чију песму и стихове Кети интерпретативно присваја и интегрише у свој наратив, преко телевизијских серија које у колибама служе клоновима као модел за репродуковање понашања (в. Ишигуро 2018: 149-151), путем часописа чије слике и реторика пружају материјал за формирање фантазија о будућности (в. Ишигуро 2018: 177-178). У роману, према Волковиц, „хијерархија која се не доводи у питање, у којој су људи разликовани од животиња, чини систем донација могућим. Томијеви цртежи су индикативни за то како се ова дистинкција одржава. Они указују на то да нам стратегије апстракције дозвољавају да нека тела видимо као механизме, а друга као индивидуе” (2007: 224). Не-клонови, на основу система који им обезбеђује привилеговани положај, имају моћ да клонове означе као неиндивидуалне, недуховне, механицистичке. Клонови зато себе често сматрају

копијама „нормалаца” и на тај начин интегришу визију себе као апсолутне другости, јер се виде кроз поглед великог Другог, апстрактног система који их измешта у субалтерну позицију. Али копија, репликација, реитерација уписане су у систем означавања, у симболички поредак који на њима почива и који само „погледом укусо”, из перспективе из које и Томијеве животиње изгледају крхко, може остварити ефекат илузије оприсутњености симбола – духовности, аутономије, јединствености. „Ишигуров нехумани стил налаже да само ако препознамо оно што је у нама механичко, произведено и репликовано – у традиционалном смилу, не сасвим људско – можемо да избегнемо варварства почињена у име одржања чисто људског живота” (2009: 786), наводи Блек²³³. И Волковиц закључује да се у роману иронизује „логика оригиналности и романтичарског генија”, јер наратив не упућује толико на то да су клонови попут људи, већ „смо подстакнути да видимо људе као клонове” (2007: 226), те да тако интегришемо и трауматизујућу идентификацију са алтеритетом. Структурна претпоставка наших наративних идентитета зависи од понављања образаца које нам културна матрица намеће и нуди. Њиховим подривањем, разигравањем, иронизацијом, може се „трауматизовати” очекивани процедурални код, али и таква деконструкција захтева контекст који је неизоставно одређен доминантним поретком, у односу на који се и клонови, али и ми као читаоци, морамо позиционирати.

6.3. Носталгија као имагинарно уточиште од смрти (сећања) и палимпсестни траг сећања

Како јој се ближи период донација, Кети осећа потребу да ретроспективно организује свој наративни идентитет: „Ја ћу престати да будем неговатељица од краја године и, мада ми је тај посао много пружио, морам признати да ћу сматрати добродошлом ту прилику да се одморим – да станем, размишљам и сећам се. Сигурна сам да је макар делом то, припрема за промену темпа, разлог што имам потребу да средим сва та стара сећања” (Ишигуро 2018: 49). За Кети је овај ретроспективни подухват првенствено у вези са Хејлшамом као „изгубљеним рајем” идеалног

²³³ А Волковиц подвлачи: „У Ишигуровом роману, уметничко дело нема ’дубоко унутра’: његова значења су колаборативна и компаративна, и стога потврђују, уместо душе, разне друштвене мреже производње и потрошње. Ишигуро указује на то да песма или роман или особа може бити јединствени објект као и вишеструко типизиран објект. На тај начин, он предлаже да посебност зависи не од апсолутног квалитета или предодређене будућности, већ од потенцијала за поређење и сличност: сва уметност је касета, у добру и у злу. Само смо путем вредновања неоригиналности уметности, Ишигуро указује, у стању да променимо саму идеју културе” (2007: 228).

детињства, али и са Томијем и Рут, који су њено упориште љубави, њена симболичка надоградња у оквиру парадигме која је осмишљава.

Иако три године након Колиба покушава да остави Хејлшам за собом, Кети ипак престаје да се опире носталгичном пориву и изналажењу упоришта свог наративног идентитета у колективном који дели са ђацима Хејлшама. Као окидач фигурира давалац који у јако лошем стању, после треће донације, одбија да се сећа свог одрастања у Дорсету и моли Кети да му говори о Хејлшаму. „Оно што је он желео јесте не само да слуша о Хејлшаму, већ да *се сећа* Хејлшама, као да је у питању његово детињство” (Ишигуро 2005б: 5). Осећајући да је смрт на помолу, давалац жуди за утешним сећањима, за концепцијом наративног идентитета која би му пружила заокружени смисао, сигурност, срећу у сусрету са измаштаним идеалима. Кети приповедном реитерацијом симболички уграђује своја сећања у његова, што упућује на наративност сећања и њихово симболичко устројство, а не на сећање као „материјално” бележење доживљене „стварности”. „Знао је да му се ближи окончање и зато је то радио: наводио ме да му описујем ствари, како би се стварно утиснуле и да би се можда током оних бесаних ноћи, уз лекове, бол и исцрпљеност, граница замаглила између мојих и његових сећања” (Ишигуро 2005б: 5), наводи Кети, свесна тога да су сећања одређујућа за осећај припадности, за идентификације којима се обликују лични и колективни идентитети.

Међутим, парадигма сећања је врло специфична када су клонови у питању, јер они на колективном нивоу немају упориште у идеологији коју им је дозвољено да (де)конструишу. Клоновима се у доминантном поретку не признаје генерацијски континуитет. Они су произведени „ни из чега” и у „ништа” се враћају, односно они су „од човека” и у „човеку” скончавају, те се осмишљавају путем свог порекла и сврхе, док им је живот функционализован у смислу инкубаторског конзервирања органа. Зато за клонове нема прошлости и будућности заједнице. Али, само наизглед парадоксално, таква позиција им не укида ни лично ни колективно сећање. Јер прошлост и будућност заједнице, као колективно сећање и митологија, увек су апстракције симболичког поретка, и премда клонови на њих не могу остварити право у доминантном поретку, они их за себе и међу собом континуирано стварају. „Када се ниједан део особе не протеже иза ње, сећање је све што има. [...] Њихова прошлост је у потпуности њима на располагању, да на њу положи право, да она нестане или да се можда створи” (Мулан 2011: 110). Ишигуро у роману *Не дај ми никада да одем*, путем парадигме клонирања, указује на природу сећања ван контекста дијахронијске протежности историје, која

субјекту пружа илузију укореењености личног сећања у колективном имагинарном. Али ту илузију не треба схватити као маску која прикрива суштину или истину сећања као индивидуалног. Као конструкти, и лична и колективна историја су функционалне, због чега и можемо говорити о дистинкцији између клонова којима се укида право на колективну историју и не-клонова који колективну историју сматрају природном датосћу, на рачун принципа билошког порекла. Али свако сећање је, како Ишигуро континуирано подвлачи у својој прози, у основи креативан процес, наративна (ре)конфигурација. Кети сећање као такво присваја, у ишчекивању престанка неговатељског ангажмана и отварању атемпоралног простора носталгије и преисписивања наратива које је творе, које она жели да је творе.

После случајног сусрета са Лором и помена затварања Хејлшама, Кети одлучује да поново успостави контакт са Рут. Иако разговор са Луси Кети не прија, јер Луси јако тешко подноси посао неговатеља, те се са њом не може идентификовати, тематика Хејлшама их зближава – „[К]ада смо први пут споменуле затварање Хејлшама, одједном смо поново постале блиске и загрлиле смо се, сасвим спонтано, не толико да бисмо утешиле једна другу, већ у знак потврде Хејлшама, чињенице да је још ту у нашим успоменама” (Ишигуро 2018: 256). И када се код Роцера Ц. (Roger C.) распитује шта ће се десити са свим ђацима по затварању Хејлшама, Кети не мисли на оне који су тренутно у интернату, већ на све њих, некадашње ђаке, који су „сада расути по земљи, као неговатељи и даваоци, сада раздвојени, али сви некако повезани местом из кога [су] потекли” (Ишигуро 2018: 257). Место порекла за ђаке Хејлшама фигурира као онтолошко упориште, као симболичка веза која је део њиховог симболичког поретка и која их, када се као таква поништи, оставља без уточишта, без стабилне окоснице, која можда јесте увек била само симулирана у њиховим сећањима, али коју је до затварања ипак и доминантни поредак одржавао као функционалну.

Кети се сећа и да је, недуго после сусрета са Роцером, ходала тротоаром иза клошна који је држао десетак хелијумских балона са насликаним лицима чврсто у руци, тако да су изгледали „као малено племе” (Ишигуро 2018: 258). Затварање Хејлшама Кети се доима „као кад би неко дошао са маказама и пресекао узице балона баш тамо где су се укрштале изнад стиснуте шаке оног човека. Чим би се то десило, ти балони не би више ни у ком смислу припадали једни другима” (Ишигуро 2018: 258). Губитак виртуелног ослонца, који се симболички неупитно одржавао, приморава Кети да се наврати на везе које сматра формативним за свој наративни идентитет, а које би се са губитком тог ослонца расточиле. „И постајало ми је јасно, претпостављам, да ћу

морати да се одлучим и убрзо урадим многе ствари, за које сам увек сматрала да још имам много времена, или да се заувек од њих опростим. Не мислим да ме је баш ухватила паника. Али је свакако створен осећај да се са одласком Хејлшама све око нас променило” (Ишигуро 2018: 259). У недостатку биолошке инстанце порекла, маркиране као одређујуће за валидну субјективност у доминантном поретку, Хејлшам за његове ђаке постаје онтолошко упориште, без кога су остављени као развезани, хелијумом напуњени балони, да се вијоре на ветру.

Кетина носталгија није ресторативна. Када јој се повремено и учини да је угледала Хејлшам, она је свесна да је то неизводљиво, и не допушта себи да га свесно тражи као простор. Као и сваки „изгубљени рај”, који се увек ретроактивно постулира, и Хејлшам је, „налик неком златном добу” (Ишигуро 2018: 97), недостижан. Али темпорална сажимања, које процес сећања подразумева, омогућавају симулирање хејлшамског раја као изгубљеног, који као такав никада неће бити постварење прошлости, већ само наративна конфигурација. Сећање на Хејлшам фигурира као прибежиште од актуелних околности, које се тумаче као пад у односу на хејлшамску прошлост, а поготово од смрти као опседајуће, за Кети и за њен целокупни наративни идентитет, коме у доминантном поретку није омогућена интеграција, већ је сведен на ђубре, на измењиву репликацију.

Када Кети постаје Рутина неговатељица, после Рутине јако тешке прве донације, неслагања између њих две испрва бледе наспрам тога што су „одрасле у Хејлшаму” и што су „знале и памтиле ствари које нико други није” (Ишигуро 2018: 9). Међутим, после иницијалног сусрета, испоставља се да Рут нема жељу да се сећа боравка у Хејлшаму, због раскола који се десио у њиховом пријатељству у црквеном дворишту у Колибама. Будући да о њему нису у стању да разговарају, он фигурира као трауматична препрека поновном успостављању симболичке везе путем сећања, јер Рутина кривица због тога што се испречила између Кети и Томија подрива сваки покушај осмишљавања њихове повезаности. Међутим, Рут ипак, у складу са својом тенденцијом да преузима контролу над односима са другима, наговештава Кети да би било лепо отпутовати до насуканог рибарског брода у мочвари, тадашње атракције међу клоновима, недалеко од кога је и Томијев центар за опоравак.

Путовање до брода фигурира у роману као метафора за њихово заједничко присећање и суочавање са прошлошћу. Рут је та која прва помиње брод и која има јаку потребу да га види, будући да носи највећи терет кривице због тога како се њихово пријатељство окончало. Иако Кети и Рут испрва путују „уским, вијугавим улицама”,

убрзо долазе до „пространог, безличног предела”, над којим се „бледо сунце [...] по први пут после дуго времена промолило кроз сивило” (Ишигуро 2018: 267). Путеви сећања наговештавају лавиринтски терен, али уједно и пружају наду у растерећење од тегобне тежине неуклопљивих сећања у њихове наративне идентитете. Пре него што стигну до брода – који фигурира као крипта која скрива трауматично сећање – Кети, Рут и Томи се нађу пред три стазе које воде у шуму, када Кети преузима контролу над правцем њиховог даљег пута, док Рут и Томи „без речи чекају, готово као деца, да им се каже којим ће путем ићи” (Ишигуро 2018: 269). Будући да је Кети у највећој мери задржала стабилно упориште у смислу интеграције у доминантни друштвени поредак, она, као неговатељ и старатељска фигура, одлучује о траси коју ће све троје пратити.

У шуми, Кети примећује да је Рут физички исцрпљена, када се пред бодљикавом жицом, којом је окружена мочвара, због своје слабости узнемирено обесхрабрује. Томи и Кети јој тада инстинктивно прилазе и, придржавајући је, помажу јој да се провуче кроз ограду. Рут, свесна преимућства које Кети и Томи имају у односу на њу и кривице коју носи поводом непоправљиве штете нанете њиховом односу, није сигурна да ће успети да „се провуче” кроз трауматична сећања, односно да ће после њих сачувати довољно јако упориште за одржање везе са њима двома, али и за осмишљавање и потврду сопственог идентитета. Међутим, иако у аутомобилу Кети и Томи успостављају баријеру наспрам Рут²³⁴, пред бодљикавом жицом посежу за њом, одабравши да јој се не свете. Кети се присећа

Мора бити да је шума, до неког не тако давног времена, заузимала већу површину јер су се ту и тамо видела сабласна оборена дебла која су вирила на површини, већином сломљена само на неколико стопа изнад тла. А иза мртвих стабала, на удаљености од можда шездесетак метара стајао је брод, насукан у мочвари, под slabим сунцем. (Ишигуро 2018: 271)

Мочварно тле, као и иначе код Ишигура, назнака је терена сећања, порозног, трошног и хетерогеног. Шума, метафора за симболички богато сећање као упориште

²³⁴ Пошто покупе Томија из центра Кингсфилд, Рут се спонтано навраћа у своју некадашњу улогу и позиционира се у центар пажње својом причом о договорштинама једног од даваоца, кога ни Кети ни Томи не познају. Али Кети је прекида, што и Томи експлицитно подржава, чиме успостављају солидарност наспрам Рут. Кети тек тада, добивши назнаку да је веза са Томијем бар делимично очувана, дозвољава себи да се радује што је са њим поново: „Но, мораћу да будем искрена: у том тренутку нисам заправо мислила на Рут. Срце ми је мало заиграло, јер имала сам осећај као да смо се једним потезом, с мало смеха у знак сагласности, Томи и ја поново приближили после толико година” (Ишигуро 2018: 268).

пријатељства између Кети, Рут и Томија, изгубила је постојана стабла – стожере тог сећања. Сада су „сабласна оборена дебла” сломљена и једино проминентно присуство у мочвари јесте насукани брод, до којег се не може директно доћи, јер мочварно тле попушта под њиховим ногама. Повратак прошлости као његова поновна актуелизација није изводљив, нити се трауматизам може материјално разоткрити.

Томи о затвореном Хејлшаму размишља као о мочварном тлу на коме се налазе, док Рут препричава сан у коме је све око Хејлшама поплављено попут огромног језера у коме плива смеће. „Али нисам имала никакав осећај панике нити било чега сличног. Било је пријатно и мирно, баш као што је овде. Знала сам да нисам ни у каквој опасности, да је тако само зато што је затворен” (Ишигуро 2018: 272), наводи Рут, када почиње да одваја Томија и себе од Кети, на основу тога што Кети још увек није лично искусила донације. Посредно, говорећи о Криси која је преминула после прве донације и Роднијеве реакције на њену смрт, Рут и Кети се дотичу њиховог односа и Томија. Док Рут тврди да је Родни засигурно морао бити сломљен, Кети сматра да се Родни помирио са ситуацијом, посебно јер годинама уназад није био у контакту са Криси. Рут одбија да прихвати ту солуцију, јер она имплицитно наговештава да је и Томи њу на сличан начин преболео. Зато и инсистира на упоредности сопственог искуства са Томијевим, када наводи да је после пет година рада као неговатељица осетила природну потребу да постане давалац: „Ја сам била као ти, Томи. Била сам прилично спремна да постанем давалац када се то догодило. Имала сам осећај да је то у реду. Уосталом, то је оно што би ми *требало* да радимо, зар не?” (Ишигуро 2018: 275). Али Кети деконструише овај утешни наратив, о усклађености личне жеље са механизмима установљеног друштвеног поретка, када наводи: „Нисам била сигурна у то да ли од мене очекује да одговорим. Није рекла тако као да очигледно очекује одговор и савршено је могуће да је то била тврдња коју је изнела просто по навици – од давалаца можете чути где то стално једни другима говоре” (Ишигуро 2018: 275).

У повратку, успоставивши рапорт са Томијем, Рут стабилније хода и лако пролази кроз бодљикаву жицу. Али иако почетак пута у ауту личи „на понављање [њиховог] ранијег путовања” (Ишигуро 2018: 276), када Рут успутно прокоментарише репетитивност садржаја уличног рекламног плаката, Томи јој се са задњег седишта супротставља, говорећи да му се реклама допада. Ни он ни Кети не дозвољавају Рут да поново постулира ауру аутентичности и сопственог ауторитета, на шта указује њихово присвајање „репликације” уписане у рекламу на билборду, као присвајање вредности копије. Кети наводи: „Можда сам поново пожелела да осетим ону блискост између

мене и Томија. Јер иако је ходање до места где је био брод било само по себи пријатно, имала сам осећај да, изузев нашег загрљаја при сусрету и оног ранијег тренутка у аутомобилу, Томи и ја нисмо успоставили никакав контакт” (Ишигуро 2018: 276). Кети и Томи поново успостављају солидарност наспрам Рут, када Кети користи прилику да се зауставе крај наредног рекламног плаката, на коме је приказана канцеларија попут оне коју је Рут видела у баченом часопису и оне у Норфоку коју су посетили у потрази за Рутином могућом. Кети прва, а потом и Томи који јој се придружује, суочавају Рут са идеализацијама које је другима представљала као изводљиву реалност, са којима се идентификовала и на основу којих је себе позиционирала као доминантну у друштву. „Стално си говорила да би могла испунити услове за посебан третман” (Ишигуро 2018: 279), говори јој Томи.

Али, као и у црквеном дворишту, Кети прави грешку, поменувши Мадам и допустивши Рут да на тај начин преузме контролу над даљим током разговора, тако што јој даје изговор да предложи свој план за искупљење и тиме се поново интегрише у сепаратисану групу коју су Кети и Томи оформили²³⁵. Рут своје признање формулише као исповест ради сопственог растерећења, наводећи да се не нада опросту. Таква формулација јој даје преимућство, јер разоружава Кетин бес и право на освету, признањем и преузимањем кривице, као крајњим исходима сваког суочавања поводом сагрешења. Рут признаје да је раздвајала Кети и Томија, али и да би желела да то исправи. На Томијев детиње радознали упит како се та ситуација може исправити, Кети почиње да јеца и љутито одбија Рутин наговештај: „Сасвим је касно за то. Сувише касно” (Ишигуро 2018: 281). Са Рутиним признањем, године протраћене на потискивање, на дисоцијацију од трауматично потресног раскола који се десио између ње и Томија, актуелизују се за Кети. Рут предлаже да контактирају Мадам, чију адресу је, како наводи, набавила изложивши се ризицима и уз велики труд. Томи се захваљује без озлојеђености, јер њега сложености симболичког поретка никада нису дотицале. Кети, међутим, није у стању да слично реагује, јер схвата да предлог о контактирању Мадам поводом одлагања донација искупљује Рут, али да њој и Томију не враћа изгубљено време, које су због Рутиних манипулација провели растављени. Међутим,

²³⁵ „Чим сам то рекла – чим сам споменула Мадам – схватила сам да сам начинила грешку. Рут је подигла поглед према мени и видела сам да јој се нешто налик тријумфу појавило на лицу. То понекада видите на филму, када једна особа држи пушку уперену према другој и ова са пушком приморава ту другу да чини разне ствари. Онда се изненада догоди грешка, кошкање, и пушка је код друге особе. Сада друга особа гледа у прву с ликованем, с неком врстом неверице у такав обрт среће која обећава сваку врсту освете. Ето, тако је Рут наједном гледала у мене и, мада ништа нисам рекла о одгањању, споменула сам Мадам и знала сам да смо ступили на неку сасвим нову територију” (Ишигуро 2018: 279).

упркос иницијалном растројству, „чим су се јака осећања слегла, чим је ноћ почела да пада и светла су се упалила дуж пута” (Ишигуро 2018: 283), Кети постаје драго због Рутиног покушаја искупљења. Њено олакшање у вези је са растерећењем од притиска интегрисане криптичности трауме, која је само због прећуткивања била као таква одржива.

Кетина сећања ипак не одређује толико траума колико носталгија; не урушавање наратива на којима заснива свој идентитет, колико њихово одржавање путем носталгичног присећања. На то упућује и мотив касете, који се јавља у свим сегментима Кетине исповести. Презиме певачице албума *Песме после сумрака*, Џуди Брицвотер (енг. Bridgewater, *bridge* у значењу моста и *water* у значењу воде), садржи мотиве које Ишигуро у својој прози често користи да означе сећање – веза коју успоставља мост, над водом која неумитно протиче и садашњошћу која са њом измиче, упућује на везу која се наративно остварује и која формира сећања која премошћују незаустављиву пролазност. Кети тумачи речи песме „Не дај ми никада да одем” са тог албума ван контекста и тако показује да су имагинарне идентификације вођене афективним стањима и актуелним идентитетским конфигурацијама, а не „стварношћу” постулираном као објективном. Иако је у питању љубавна песма, Кети замишља жену која је родила бебу, противно свим очекивањима, и коју сада срећна грли, али уједно и престрашена да ће је изгубити. Преисписивање стихова песме у Кетином тумачењу упућује на реконфигуративну природу процеса сећања и креирања наратива који чине њено идентитетско упориште. Касета је копија, једна од многих, а испрва је била плоча – на омоту касете „се налазила умањена слика са омота плоче” (Ишигуро 2018: 85) – те као таква упућује на други објект, за који је везана репликацијом. Међутим, плоча је ирелевантна као „оригинал”, јер се Кети афективно везује за своју касету као за објект, за касету као материјалност која „садржи” успомену, односно за касету као меморабилију. Када касета необјашњиво нестане у Хејлшаму и када Рут Кети поклања касету *Двадесет класичних мелодија за игру* у замену за њу, Кетино разочарање музиком која нема везе са цезом, убрзо замењује срећа, када постане свесна Рутине жеље да је орасположи, подстакнуте афилијацијом. Та касета „је предмет, као што су брош или прстен, и посебно сада, када Рут више нема, постала је једна од највећих драгоцености које поседујем” (Ишигуро 2018: 96), наводи Кети. Наведено упућује на то да материјализација сећања, па и њихова фактуелност, не чине срж сећања, већ да је то њихова симболичка вредност за субјекта, која не захтева физичку форму.

Када одлазе у Норфок да траже Рутину могућу, оставши сами, Кети и Томи одлучују да потраже њену изгубљену касету, шаљиво се позивајући на хејлшамску причу о Норфоку: да је налик на „затурени кутак” (Ишигуро 2018: 83), попут њихове просторије за изгубљено-нађено. „Све је наједном изгледало савршено: добијени сат времена је био пред нама и није се могао на бољи начин провести. Морала сам стварно да се савлађујем да се не бих глупо кикотала или поскакивала по тротоару горе-доле као мало дете” (Ишигуро 2018: 211), присећа се Кети. У атемпоралном симулакруму Норфока, где су Томи и Кети препуштени једно другом, без иједног надређеног поретка који им се намеће, без васпитача, без Рут, ван Хејлшама или Колиба, имагинарно се преклапа са симболичким и сценира срећу као сусрет фантазије и (симболичке) реалности. „Норфок је пусто место, празно место, не-место, али уједно и место симулираног остваривања принципа жеље” (Матовић 2015: 257). Кети и Томи уживају у потрази, која и престаје да има везе са објектом-узроком жеље (*објектом мало а*), зато што их везује у саучесништву дељеног наратива:

Претурали смо по тим продавницама и сасвим искрено, после првих неколико минута, мислим да смо мање-више смели с ума Џуди Бриџвотер. Просто смо уживали прегледајући заједно све те ствари; разилазили смо се и поново налазили једно поред другог, готово се надмећући око исте кутије тричарија у прашњавом углу осветљеном само млазом сунчеве светлости. (Ишигуро 2018: 211)

Кети, међутим, проналази касету коју су тражили и испрва жели да је врати назад. Са досезањем објекта-узрока жеље, поништава се жеља и окончава наратив, који се око њега као око симулираног центра конфигурисао. Кети накнадно ипак осећа „огромно задовољство – и нешто друго, нешто компликованије што је претило да [је] натера у плач” (Ишигуро 2018: 212). Довршење потраге пружа задовољство, јер се довршава наратив о потрази, али се касета сада не везује више само за Хејлшам, већ и за Норфок, као и за Томијево признање да је одувек гајио фантазију да ће он пронаћи касету и дати је Кети. Дељење те фантазије са Кети, његово је дељење своје жеље са њом, жеље чији је узрок она, те фигурира као његова изјава љубави у том симулакруму када је све „изгледало савршено” (Ишигуро 2018: 210).

Касета фигурира као палимпсестна меморабилија. Кети наводи: „Чак и тада, будила је углавном носталгију, а данас, ако се догоди да извадим касету и погледам је, у мени пробуди сећања на оно слеподне у Норфоку исто колико и на хејлшамске

дане” (Ишигуро 2018: 214). Њена аутентичност – то да ли је управо она та касета коју је Кети изгубила – небитна је. Знак је арбитран; оно што је релевантно за субјекта, који се знаком служи, јесте интеграција знака у наратив са којим се субјект идентификује. У овом случају, за Кети је касета знак који се уграђује у сећања на читав сплет наратива, како у раном детињству у Хејлшаму, тако и на Норфок и Томија. Норфок може да фигурира као архива, али само у виртуелном, латентном смислу, као поприште трагова процеса означавања. Не постоји место одакле се у материјалном смислу могу „извлачити” успомене, као касета из кутије у продавници у Норфоку²³⁶. Јер ни касета највероватније није она која је изгубљена. Материјалност сваког доживљаја је *увек већ* неповратно изгубљена, али се као симбол интегрише у наративну мрежу сећања, који као оперативни знак бива функционалан у зависности од актуелне конфигурације наративног идентитета субјекта.

Још једно значајно сећање везано за касету Џуди Брицвотер је сцена када у Хејлшаму Мадам случајно затиче Кети како се уз песму њише, са јастуком у загрљају. Кети је затечена реакцијом Мадам која јеца, јер је приморана да се суочи са ауторитетом који губи контролу, са нечим ужасавајуће непознатим, са тим да она сама изазива тај ужас. Кети се још два пута присећа те сцене. Други пут то чини када мења перспективу поводом васпитача због Томијеве претпоставке о одлагању донација (в. Ишигуро 2018: 218), а трећи када јој и сама Мадам износи своју верзију (в. Ишигуро 2018: 326-328). Мадам је плакала, јер је у Кети која стеже јастук видела парадигму рађања новог света, који је научнији и ефикаснији, али који је због тога и свирепији, те јој је Кети изгледала као девојчица која привија на груди тај стари свет, који не може да опстане. Песма, у зависности од перспективе, да ли другачије фокализоване или темпорално измештене, бива тумачена и конфигурирана на другачији начин, што поново упућује на симболичку, односно наративну природу сећања.

Пошто напусте дом гђице Емили и Мадам, у повратку у Томијево опоравилиште, Томи тражи да Кети заустави ауто и по први пут од хејлшамских дана доживљава напад беса на сред блатњавог поља – сцена која подсећа на ону на хејлшамском фудбалском терену, када му је Кети први пут пришла. И овог пута, Кети прилази Томију, али га сада грли и не пушта га док се не смири, док не попусти бес

²³⁶ Кети се сећа да су у почетку заиста веровали у Норфок и „да све изгубљене ствари у земљи, када буду пронађене, завршавају тамо” (Ишигуро 2018: 83). Мит о Норфоку је студентима значао због сигурности у вери да се драгоцености не могу изгубити, да постоји архива као извор будуће пројекције и ретенције свеколике прошлости, као *locus* истине и порекла, номолошког и онтолошког принципа. Онда када недостаје миље колективног сећања, архива постаје материјализовано упориште тог сећања.

поводом трауматичног растакања фантазије о одгоди, у коју је годинама обазриво веровао и у којој је изналазио упориште свог односа са Кети, наратива о њиховој љубави, о њима као сродним душама. Будући да роман *Не дај ми никада да одем* почива на овим покушајима субјективности да се осмисли у судару апстрактног поретка и личних имагинарних иделизација, како Харисон наводи, он „није уопште о клонирању, или о томе како је бити клон. Већ је о томе зашто не експлодирамо, зашто се једноставно не пробудимо једног дана и не кренемо да јецамо и плачемо низ улицу, шутирајући све у парампарчад због сировог, разбесњујућег, сасвим личног осећаја да наши животи никада нису постали оно што су могли бити” (2005). Касније ће се Томи поверити Кети: „Стално мислим о некој реци која веома брзо тече. И двоје људи у њеној води покушава да се држи заједно, држе се што могу чвршће, али на крају постаје немогуће. Струја је превише јака. Они морају да попусте, раздвоје се. Тако је са нама. Жалосно је, Кет, јер смо се волели целог живота. Али на крају, не можемо заувек остати заједно” (Ишигуро 2018: 340). Међутим, Кети ипак не заснива вредност својих односа на њиховом исходишту, на метафизици бескраја, у коју би се и мит о сродним душама уклопио. Она свој наративни идентитет и његове симболичке пројекције у виду односа са другима, оних које воли, изналази у успоменама:

Успомене које су ми најважније никада не бледе. Изгубила сам Рут, потом сам изгубила Томија, али нећу изгубити своје успомене на њих.

Претпостављам да сам исто тако изгубила Хејлшам. [...] Ја, и поред толиких својих путовања, никада нисам покушала да га пронађем. Стварно нисам знатижељна да га видим, ма шта да се догодило с њим. [...] Једном када будем могла мирније да живим у ма ком центру у који ме буду послали, Хејлшам ће бити са мном, на сигурном у мојој глави, и то ће бити нешто што нико неће моћи да ми узме. (Ишигуро 2018: 344-345)

Наслов романа, као и наслов песме Цуди Брицвотер, Томи и Кети другачије тумаче. Док је Томију непустање другог умногome засновано на физичком присуству те особе, на њиховом суживоту и учествовању у истим заједницама, за Кети је неодлажење другог више симболичког устројства, нешто што је у стању да контролише, заснивајући свој наративни идентитет на носталгичним сећањима.

Пар недеља пошто Томи умре, Кети одлази у Норфок, где је бодљикава жица спречава да уђе у поље изоране земље, а на којој види запетљано свакако смеће, као и пластичне кесе на гранама дрвећа. Попут клонова, који су маркирани као отпаци

друштва, који су изопштени из етичког круга бриге, и ово смеће је ношено ветром, без контроле над сопственом судбином. Али дати приказ за Кети представља и метафору за носталгично сећање, за „изгубљени кутак” у коме се чувају сва битна, формативна сећања, која се, премда расута и исцепкана, ипак навраћају у годинама пред смрт. Кети тако у Норфоку, као у лимбичком простору у коме се живи на рачун метафизике бескраја, дозвољава себи тренутак слабости и идентификације са Томијевом фантазијом о оприсутњењу, о повратку свега изгубљеног, о потврди порекла и вредности, о пуноћи љубави, пре него што се врати свом уређеном свету без беса и без суза:

Посматрала сам то смеће, пластику која је лепршала на гранама, низ чудних ствари закачених на огради и полузатворених очију замислила сам да је то место на коме се све што сам изгубила од свог детињства скупило и да ја сад стојим пред тим и да ће се, ако будем чекала довољно дуго, сићушна прилика појавити на хоризонту преко поља и да ће постепено постајати све већа док не препознам Томија и да ће он махати, чак и дозивати. Фантазија није ишла даље од тога – нисам јој дозволила – и мада су ми сузе потекле низ лице, нисам зајецала, нити изгубила контролу над собом. Само сам мало сачекала, онда сам се вратила аутомобилу да се одвезем тамо где је требало да будем. (Ишигуро 2018: 346-347)

7. *Закопани џин*: траума на размеђи индивидуалног и колективног заборав

Свој седми роман, *Закопани џин* (*The Buried Giant*, 2015), Ишигуро објављује десет година након романа *Не дај ми никада да одем*, премда у међувремену, 2009. године, објављује и збирку кратких прича, *Ноктурна: пет прича о музици и сумону* (*Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall*). Попут ликова у *Закопаном џину*, који лутају по магловитом терену, и Ишигуро је био потребан дуг временски период како би успео да на експлицитнији начин у односу на ранију прозу тематизује колективно сећање, те се у овом роману по први пут сусрећемо са наратором у трећем лицу. И не само наративни глас, већ је и жанр фантазије, за публику, као и за критичку заједницу, представљао велико одступање од Ишигурових ранијих прозних стратегија, иако је, као што је до сада у неколико наврата назначено, Ишигуро у сваком новом роману правио сличан пресек²³⁷. Неоснована је критика Вернона и Милер, да Ишигуро практикује „жанровски промискуитет” (2018: 68), јер иако је тачно да својом „употребом” жанра исти деконструише, он га уједно и успоставља и потврђује као део колективног имагинарног. Ишигуро се не „поиграва” жанром ради сензационалних ефеката, већ како би указао на условљеност наративних осмишљавања лика, са једне, и жанровских поставки, са друге стране, које су такође наративне и конструисане, али никако због тога и обезвређене. Уосталом, претпоставити да је иједан наративни жанр привилегована и постојана форма, ризикује позивање на есенцијализам и постулира неприкосновеност метанаратива, који се од модернизма наовамо активно деконструишу.

Закопани џин је роман смештен у рано-средњовековну, постартуријанску Британију, у периоду привремено успостављеног мира између староседелаца Брита и досељеника Саксонаца. Главни протагонисти су британски брачни пар, Аксл (Axl) и Беатрис (Beatrice), који у својим позним годинама одлучују да напусте своје село како би се отиснули на пут у суседно, у коме се надају да ће пронаћи свог сина. Међутим,

²³⁷ Најексплозивније је одјекнула реакција Урсуле Легвин (в. 2015), која је на Ишигуров наводно забринут коментар поводом пријема *Закопаног џина* као фантазије, прекорила Ишигура за обезвређивање жанра фантазије и његових инхерентних потенцијала, али и негативно оценила роман као површно поигравање елементима фантазије, те као неуспело књижевно остварење. Ишигуро је, међутим, одговорио да „уколико се нека бојна линија повлачи између оних који су за и против појављивања баука и вилењака у књигама, ја сам на страни баука и вилењака” (Кејн 2015). Његова намера никада није била да унижава вредност и потенцијал одређеног жанра, колико да жанр као форму подреди захтевима лика и својим тематским преокупацијама.

Аксл и Беатрис не успевају да се јасно присете свог сина, нити тога када је или зашто отишао од њих, те једино због тренутка луцидности полазе на пут. А заборав који походи њихов однос није само заступљен на индивидуалном, већ и на колективном нивоу, будући да читаве заједнице Брита и Саксонаца нису у стању да се сете своје прошлости, због чега јако тешко формирају и нова сећања. Испоставља се да је циљ потраге у роману проналажење извора измаглице која производи заборав, односно змаја Квериг (Querig), коју је по наредби тада већ покојног британског краља Артура (Arthur), чаробњак Мерлин (Merlin) зачарао уз помоћ витезова Округлог стола. Артуров план је био да заборавом на недавне сукобе између Саксонаца и Брита, а пре свега на етничко чишћење невиних Саксонаца које су Брити спровели, успостави мир између та два народа. Аксл се касније присећа да је у то време био у Артуровој служби и да је веровао у дипломатске законе чијем успостављању је доприносио, али по чијем кршењу је напустио двор и службу краља Артура. Акслу и Беатрис се на њиховом путу придружују два Саксонца – ратник Вистан (Wistan) и његов штићеник, дванаестогодишњи дечак Едвин (Edwin) – чији је циљ такође проналажење Квериг, коју Вистан жели да убије, како би активирао сећања на покољ и пробудио борбени дух свог народа ради освете над Бритима. Међутим, сер Гавејн (Gawain), Артуров најоданији витез, има задатак да брани Квериг, али будући да је у позним годинама, не успева да Вистана у његовој мисији спречи. Пошто убије змаја, Вистан наговештава повратак крвопролића у Британији, док се Беатрис и Аксл не присећају само лепих тренутака заједничког живота, већ и трауматичне прошлости – смрти сина пошто их је напустио у периоду када су имали брачне проблеме због Беатрисиног неверства, као и касније Акслове забране да било Беатрис или он посете синовљев гроб.

Ишигуро је *Сер Гавејн и Зелени витез (Sir Gawain and the Green Knight)*, анонимни текст из четрнаестог века и једна од најпознатијих артуријанских романа, најексплицитније указао на потенцијални контекст за ситуирање свог седмог романа, јер је трагао за историјски неодређеним поприштем, које би било погодно за мапирање његових тема на апстрактнијем, универзалнијем нивоу²³⁸. Епистемолошки контекст

²³⁸ У бројним интервјуима по објављивању *Закопаног цина* (в. Ишигуро, Ченг 2015; Ишигуро, Вуд 2017; Ишигуро, Пешел 2017), Ишигуро је као подстицајни историјски контекст наводио првенствено распад Југославије и сукобе на Балкану који су уследили током деведесетих година између етничких групација које су у претходном периоду живеле у релативном миру. Међутим, како наводи, да је свој роман ситуирао у таквом контексту, или у Руанди деведесетих година или у Јужној Африци после апартаида, са једне стране би ризиковао да произведе бројна тумачења која привилегују историзам и биографизам, док би се са друге стране осећао уљезом који нема право да, без подробног и документарног истраживања, пише о тим умногоне и даље актуелним колективним траумама.

Британије позног петог и раног шестог века нове ере, онога што би у британској колективној свести било означено као постартуријанска Британија, за Ишигура је представљао инспиративни терен, због његове магловитости и накнадне митологизације. То што су бауци и цинови за сер Гавејна уобичајене појаве, за Ишигура је значило да жанр фантазије може искористити зарад метафоризације попршта свог романа. Порекло фантастичних створења се нити појашњава нити образлаже – она су једноставно део света романа и део света његових ликова, стварни у оној мери у којој су део њихове слике света²³⁹. Са друге стране, употреба фантастичног жанра, омогућила је Ишигуру да укаже на мит као на облик колективног сећања и на жанр као културну форму путем чије репродукције се обликује имагинарна свест и идеолошка матрица колектива. А жанр који је у *Закопаном цину* иронизован је артурујанска романса, која се заснива на концепцијама витештва, авантуристичког наратива о потрази и интегрисању фантастичних елемената (в. Њуман 2016: 334; Вернон, Милер 2018: 80-81).

Краљ Артур се, као „историјска” фигура, први пут појављује у тексту из деветог века, *Historia Brittonum* (в. Хигам 2002: 117), који се умногоме и данас користи као извор података о периоду петог и шестог века у Британији, иако документа и сведочанства на којима се базира, не сежу даље од позног осмог века (в. Хигам 2002: 121). Хигам подвлачи да је *Historia Brittonum* идеолошки текст, производ имагинације британских аутора, са конкретним интересима и циљном публиком (в. Хигам 2002: 121) и да би се као такав требало и тумачити, када се узима за најзначајнији извор текста *Historia Regum Britanniae* (1136) Џефрија од Монмута, данас сматраног за средњовековни књижевни текст без историјског значаја, али текст који је у највећој мери допринео популаризовању легенде о краљу Артуру. *Historia Brittonum* обликује Артура као *dux bellorum*, ратног вођу, предводника британских краљева у борби против саксонских племена, али га позиционира и у библијском контексту као христологику фигуру, премда у виду Христа-ратника (в. Хигам 2002: 143). У тако оцртаном контексту, Британија се изједначава са обећаном земљом, а Саксонци са паганским освајачима, од којих Артур обећану земљу брани. Међутим, иницијално, аутори Гилдас и Бид представљали су Брите у неповољном светлу. Бритски монах Гилдас их је испрва, у шестом веку, осликао као заједницу која је застранила на божјем путу, али

²³⁹ „Било како било, ако их нико није изазивао, бауци и нису били толико страшни. Људи су морали да се помире с тим [...] да ће с времена на време [баук] однећи понеко дете у измаглицу. Људи су тада морали мирно да прихватају њихове нападе [The people of the day had to be philosophical about such outrages]” (Ишигуро 2015б: 7).

којој је и даље доступан спас, наспрам Англо-Саксонаца који су маркирани као паганска другост, док је у осмом веку пречасни Бид, енглески монах, представио Англо-Саксонце као божји народ (будући да су хришћанство примили у седмом веку), а Брите изместио у позицију другости (в. Хигам 2002: 101-102). Бид је, према Хигаму, заслужан за конституисање „заједничког 'енглеског' идентитета, исказаног првенствено кроз полагање права на заједничко порекло и митологију постанка, заједнички језик и књижевну традицију” (2002: 99).

За Ишигура, Артурова упитна историјска позадина и контекстуализација није од нарочитог значаја, будући да се никада и није приклањао документарном или историјском реализму. „Ишигура су одувек више занимале перцепције Енглеске од њене актуелности” (2018: 29), наводи Шарлвуд. За Ишигура, Артур у *Закопаном џину* представља митологизовану фигуру, која се уградила у имагинарну свест, не само Британаца, већ и народа широм света, којима је Артур препознатљива референца због (нимало неконтроверзног) глобалног ширења британског утицаја и културе, и који га због тога везују за дефиницију колективног идентитета Британаца (в. Ишигуро, Ченг 2015). Како наводи Шарлвуд: „Ишигуро усклађује свој текст и са богатом књижевном традицијом и са културним имагинарним, које се континуирано репродукује у књигама, филмовима и телевизијским серијама” (2018: 29). Постартуријански период је, за савременог историчара, готово недоступан за проучавање, те је за Ишигура био одличан оквир за проматрање и деконструкцију мита о националном идентитету, који се неретко позива на романтични мит о краљу Артуру и витезовима Округлог стола као на своје упориште. Односно, у *Закопаном џину* артуријанска Британија се деконструира као „митолошки корен британског суверенитета” (Вернон, Милер 2018: 70). А како је дати период историјски магловит, и магла која доноси заборав у роману носи сличне импликације и указује на прилагодљивост тог митолошки обликованог периода, зарад актуелних идеолошких потреба оних који се на те наративе могу позивати, ради легитимације својих политичких и националних пројеката²⁴⁰. Краљ Артур је ретроспективно конструисана фигура (в. Хигам 2002: 273) и, као такав, бива проблематизован у *Закопаном џину*, заједно са читавом митологијом коју повлачи са собом. Међутим, треба истаћи и да Ишигуро не присваја конкретан наратив о Артуру и његовим витезовима, већ их користи у сврху оцртавања идеолошког оквира, који је за

²⁴⁰ Хигам наводи да је артуријански наратив поново активиран у Великој Британији у двадесетом веку, после Првог, а нарочито после Другог светског рата, са девастацијом германског и, консеквентно, англо-саксонског етоса (в. 2002: 270-271).

његове ликове врло реалан поредак, али који се иронизује као постојан управо због одсуства фигуре краља Артура, који је одавно преминуо, и појављивања сер Гавејна, његовог рођака и једног од најбољих витезова, као остарелог, онемоћалог и на ивици идеолошког слома. Тако текст романа упућује на „Гавејнов алтеритет како би расветлио алтеритет који је садржан у самом британском идентитету” (Вернон, Милер 2018: 74).

7.1. Наратив о потрази и жанр фантазије у служби алегоризације сећања

Мејлер (в. 2018: 84-89) у *Закопаном џину* начелно уочава алегорију као стратегију за посредовање између монументализације сећања и заборав/амнезије, као конститутивних за колективни/национални идентитет. Међутим, алегоризација, као наративни поступак за обликовање субјективности, имагинарног и симболичког поретка, одувек је била Ишигурова стратегија, само што се у романима чији су жанрови упоредни парадигмама које стереотипно везујемо за „реалност”, алегоризација теже уочава. Рикер (в. 1993: 216) истиче да жанровске структуре нису проистекле ни из какве априорне таксономије, већ да представљају конфигуриране културне производе, док Хејден Вајт подвлачи да је алегорија „облик који метафора преузима у репрезентацији стварности” (1973: 256), те да нема непосредног приступа истој.

У *Закопаном џину*, жанр фантазије, и подврста артуријанске романсе, иронизовани су путем подривања пропозиција наратива о потрази, па тако и алегоризација сећања проблематизује сећање као једнозначно позивање на наводно непосредно доступну прошлост и представља хронотоп сећања као истовремено условљен и расточен заборавом. У својој студији *Херој са хиљаду лица*, Џозеф Кембел (в. 2004: 28) дефинише митолошку авантуру јунака као мономит, који је усклађен са концепцијом мита о потрази (*quest myth*) Нортропа Фраја (в. 2007: 256), као формом основног мита. Кембел (в. 2004: 28) дефинише структуру мономита као трипартитну, односно као састављену од фаза одвајања, иницијације и повратка (*separation-initiation-return*). Ова концепција пресликана је како на средњовековне романсе, тако и на савремени фантастични жанр, у виду наратива о потрази (*quest narrative*). Авантуре хероја имају за циљ да га духовно еманципују, те да се у заједницу врати способан да допринесе њеном бољитку на рачун (само)спознаје до које је дошао.

Потрага се у *Закопаном џину* испоставља врло рано као потрага за сећањем, за спознајом себе путем повратка (изгубљеног) сећања, који би потврдио сопство као целовито. Међутим, премда одвајање од заједнице наговештава наратив о потрази, процес иницијације у роману не води (само)спознаји и оприсутњењу, јер се (изгубљена) сећања не могу повратити, али не зато што их је немогуће начелно репродуковати – многи ликови се, уосталом, сећају сцена из прошлости – већ зато што се конфигурација сећања као наратива, који захтева размену и реитерацију у дијахронијској димензији, не може свести (само) на тренутну актуелизацију. Тако када Акслу описује процес сећања на сина, Беатрис му говори да ће то бити „као да смо загубили неки драги камен. Али сигурно ћемо га пронаћи ако се обоје потрудимо” (Ишигуро 2015б: 25). Међутим, сећање као динамичко не дозвољава редукцију на објект, па се и „драги камен” као свети грал – циљ њихове потраге и постварење (само)спознаје – испоставља недостижним, а потрага перманентно недовршеном. Пошто заборав није супротан сећању, већ његов услов и процес у дијалогу са њим (в. Дериде 1998: 12), свако присећање јесте аутентични чин који захтева извесну врсту заорава и који се као наративна конфигурација, као (пре)исписивање ранијег присећања у новом контексту, може само дешавати, а не и коначно заокружити (в. Грос 2016: 19). Тако, напослетку, нема успостављања хармоније у заједници као завршне фазе иницијацијског пута. Напротив, потрага отвара старе, незалечене ране и успоставља расколно стање као несамерљиво, али и конфликтно, будући да се годинама раскол порицао, зарад одржања вештачког статуса *quo*, било на личном, било на колективном нивоу.

Оквирно бисмо могли идентификовати две потраге у *Закопаном џину*. У првом плану налази се британски брачни пар Аксл и Беатрис, који иницијално полазе у потрагу за својим сином, док централни лик паралелног заплета, саксонски ратник Вистан, креће у потрагу за змајом Квериг. Међутим, потрага Аксла и Беатрис испоставља се не првенствено као потрага за сином, већ за сећањем на сина и на аспекте њиховог брака, док се Вистанова потрага такође испоставља као трагање за буђењем колективног сећања, које се у свету романа спроводи убијањем змаја. Зато бисмо, са једне стране, могли тврдити да наведене потраге формално јесу остварене, будући да Аксл и Беатрис проналазе место где је њихов син сахрањен, као што и Вистан налази змаја Квериг коју убија. Међутим, са друге стране, оба довршења су иронизована – син Аксла и Беатрис је мртав и наводно сахрањен на острву од кога их дели водена површина коју је неизводљиво прећи и преживети, док окршај између Вистана и Квериг нема нимало

витешког сјаја, будући да је Вистан убија у полусну и да њено убијање не разрешава конфликт, већ исти ревитализује. Стога ни (само)спознаја, до које ове наизглед довршене потраге доводе, не успоставља равнотежу, већ активира трауматизам и чини комплексније асиметричним однос између Беатрис и Аксла, као и однос између Брита и Саксонаца.

Упркос амнезији која, манифестована у виду измаглице, чини сећања мештана њиховог села, па и њих самих, некохерентним и недоследним, Аксла „[н]ејасан осећај губитка” (Ишигуро 2015б: 8) нагони да донесе „одлуку коју је предуго одлагао” (Ишигуро 2015б: 8-9) и да се заједно са Беатрис отисне на пут ка сину. Али осећај губитка који му стеже срце, испрва наочиглед без разлога поменут, уз навод да „се од последње грознице подуже опорављао” (Ишигуро 2015б: 8), касније ће се испоставити као врло интимно повезан са Беатрисиним крхким здравственим стањем и њиховим позним годинама (в. Ишигуро 2015б: 23, 39, 54, 76, 168, 194). Измаглицу са којом су до тада живели, осетно приближавање смрти чини проминентном. Непозната Саксонка, обучена у црни, подерани огртач, коју британске сељанке сматрају демоном, разговара са Беатрис пре него што Беатрис одлучи да се пут више не сме одлагати. Незнанка, која, како касније сазнајемо, са Беатрис говори о свом мужу, кога јој је чамџија наводно на превару одузео, као весник смрти подстиче Беатрис да размишља о измаглици, о заборава. „Као да нас је све задесила нека болест” (Ишигуро 2015б: 17), говори Беатрис Акслу, због чега и не жели да одлаже путовање као покушај залечења болести, ако не физичке, онда бар залечења „болести” наметнутог заборава. Као додатни разлог за пут, наговештено је и њихово искључење из заједнице као функционалних чланова, јер им је због старости одузета свећа, којом би у ноћним часовима могли осветљавати своју просторију за спавање. Без упоришта у ткиву заједнице и због болести која наговештава смрт, њих двоје траже утеху у ослонцу на своје идентитете као брачних сапутника. Али да би се као такви потврдили, неопходно је да преиспитају своју заједничку прошлост и да се потенцијално суоче са својим „закопаним цином”.

Измаглица, коју производи присилно искључивање трауматичне прошлости из актуелности сећања, из канона који се одржава као функционално попрште односа на личном и колективном нивоу, кочи управо функционалност тог канона, јер се напор мора улагати да се „закопани цинови” континуирано заобилазе, на шта упућује почетак Беатрисиног и Аксловог пута. Трасирајући терен Велике равнице, Беатрис упозорава Аксла да морају заобићи хумку закопаног циана, због које је читава равница извор мрачних сила (в. Ишигуро 2015б: 26). Карактеристично за артуријанску романсу и

наратив о потрази, који сценирају и физичко и духовно путовање протагонисте, непрегледни пејзаж којим се Аксл и Беатрис крећу, метафорички упућује на непрегледно, хаотично трасирање терена сећања, будући да обоје заобилазе закопану трауму, која се сабласно навраћа да походи идеализације о њиховом браку и љубави. Закопани цин, као потиснута траума, на самом почетку њиховог пута мирује, те га Аксл и Беатрис успешно заобилазе. „Ходали су једно тик иза другог, а Аксл је готово газио женине пете. И поред тога, Беатрис је, као у молитви, на сваких пет-шест корака и даље понављала: 'Јеси ли још ту, Аксле?', на шта је он одговарао: 'Још сам ту, принцезо.' Изузев тих ритуалних речи, ништа нису говорили” (Ишигуро 2015б: 26). Ритуал, као безбедно место устаљених симболичких идентификација, на почетку пута присећања спасава Беатрис и Аксла од суочавања са трауматизмом, са којим још увек нису у стању да се суоче. А ритуал који их штити је саткан од наратива који постулира идеализовану љубав, саобразје сродних душа – Аксла и његове принцезе.

Пут их даље одводи у урушену вилу из римског доба, где се скривају од олује. У њој срећу високог, мршаваг чамцију и старицу у црном огртачу, са зецом у крилу, коме све јаче прислања зарђали нож на гркљан (в. Ишигуро 2015б: 28-29). Старица, како објашњава чамција, долази у вилу – у којој је он одрастао и у коју навраћа да одмори од напорног посла – како би га мучила и како би „окаља[ла] ово драгоцено место крвљу” (Ишигуро 2015б: 30), док она сматра да има право да се чамцији свети због бола који јој је нанео²⁴¹. Зечеви које коље, симболично упућују на зеца којег јој је за вечеру чамција донео, пошто је на острво превезао њеног мужа, знајући да може да јој понуди само да је превезе саму и без обећања да ће на острву мужа и срести²⁴². Старица није само злослутни весник; она симболизује и непрежаљени губитак, као и реитерацију беса и озлојеђености, који не дозвољавају зацељење трауматичне ране и опроштај. Као таква, она фигурира и као наговештај аспеката Акслове прошлости и његовог односа са Беатрис.

По старичином одласку, чамција потврђује наратив у који Беатрис и Аксл верују – да је посао чамција да на основу сведочанстава заљубљеног пара процене „је ли

²⁴¹ Старица алудира на непознату Саксонку са којом је Беатрис разговарала у свом селу, а поново ће се у сличном обличју појавити и у сцени када Аксл и Беатрис у корпама буду прелазили реку, те у Гавејновим приповестима, када су жене у црнини и експлицитно означене као ожалошћене удовице, које су своја најдрагоценија брачна сећања изгубиле због даха змаја Квериг.

²⁴² Чамција објашњава: „Ми чамције превезли смо последњих година многе људе тамо, и сада их сигурно има неколико стотина који живе у тамошњим пољима и шумама. Али то је чудновато место, јер онај ко дође тамо, ходаће кроз зеленило и дрвеће у самоћи, не видећи ни живе душе. Покаткад, када месечина обасја вече или се појаве олујни облаци, путник ће осетити присуство других становника. Али сваки од њих провешће већину времена мислећи да је једини житељ тог острва” (Ишигуро 2015б: 32).

њихова веза довољно снажна да оду на острво заједно” (Ишигуро 2015б: 32). А сведочанства о којима чамција говори јесу њихова „најдрагоценија сећања” (Ишигуро 2015б: 35), што имплицира да се сећања узимају за окосницу (заједничког) наративног идентитета, односно да се дељене приче испостављају као једино поприште за „процену” љубави. Као и у роману *Не дај ми никада да одем*, у коме Кети и Томи желе да своју љубав докажу пред инстанцом (немоћног) ауторитета, путем својих уметничких творевина, верујући у моћ уметности да оваплоти духовност, тако и у *Закопаном цину*, Беатрис и Аксл такође полагају веру у (наративе) сећања као поприште сродне духовности. Чамција уверава Беатрис да, иако јесте тешко проценити шта некоме лежи на души

...ми чамције смо до сада чули толико прича да врло брзо препознамо обману. Осим тога, када причају о својим најдрагоценијим сећањима, путници не могу да сакрију истину. Чак и ако пар тврди да их веже љубав, ми чамције можемо препознати огорченост, љутњу, па чак и мржњу. Или велико ништавило. Каткад је то само страх од усамљености и ништа више. Постојану љубав која је одолела зубу времена – то виђамо врло ретко. (Ишигуро 2015б: 35)

Премда је истина у универзалном смислу неодредљива, истина сећања као наративна истина, за чамцију је валидан показатељ квалитета односа пара путника. Међутим, управо је недоследност идеалу коме се начелно приклањају, идеалу љубави као потпуној посвећености, оно што плаши Аксла и Беатрис, будући да нису у стању да се сете кључних аспеката своје прошлости.

Пошто су установљени закопана траума, која се заобилази, и идентитетски наратив, који се у процесу потраге за повратком сећања покушава очувати, следећа станица за Аксла и Беатрис је саксонско село које им се доима као „хаотични лавиринт” (Ишигуро 2015б: 40), што и не чуди будући да у њему упознају ратника Вистана и малог Едвина и да се ту Аксл почиње присећати делова своје прошлости када је био у служби краља Артура (в. Ишигуро 2015б: 42, 55-56), због чега се у први план постављају комплексности аспеката колективног сећања. Село је предочено на следећи начин:

Грађевине су неочекивано израњале пред њима, препречујући им пут и приморавајући их да иду збуњујућим споредним пролазима. Поврх тога, морали су да ходају опрезније него на друмовима: не само да је тло било пуно рупа и бара од претходне олује већ су

Саксонци насред пута остављали свакакве предмете, па чак и разноврзне крхотине. Аксла је највише мучио мирис који је, док су ходали, бивао час јачи, час слабији, али није нестајао. (Ишигуро 2015б: 40)

Терен и атмосфера саксонског села упућују на лавиринтску хаотичност и висцералну непријатност сећања која су потискивана на колективном нивоу, путем даха змаја Квериг, а која се тичу кровпролића између Брита и Саксонаца, и нарочито покоља невиних Саксонаца које су спровели Брити. У селу по први пут јасно бивају оцртане културолошко-верске и лингвистичке разлике, али и имплицитни анимозитет између Саксонаца и Брита, који премда живе као суграђани, или бар у суседним селима, немају поверење једни у друге (в. Ишигуро 2015б: 40-46).

Посета манастиру фигурира као дигресија у путовању Аксла, Беатрис, Вистана и Едвина, којима се у међувремену придружује и сер Гавејн са својим коњем Хорасом. И та поглавља романа фокусирана су првенствено на разградњу и позивање на колективно сећање. Вистан препознаје палимпсестну природу британског манастира: „Данас је ово место за мир и молитву, али се лако могу наћи трагови крви и ужаса” (Ишигуро 2015б: 106), будући да је манастир некада био бојно утврђење, и то саксонско. Управо јер препознаје историју здања, Вистан је у стању да искористи његове скривене потенцијале и да се спасе од најезде британских војника, ухвативши их у замку куле, која је у саксонско доба служила за спаљивање непријатеља (в. Ишигуро 2015б: 144-147). Он је у стању да употреби латентне трагове архиве и у своју корист преокрене функционалност британског канона, који архиву пориче као алтеритет који га одржава. Вистан подсећа Аксла на злочине из ратног периода, на неутаживу мржњу, на крволочна клања која су спровођена као „освета у којој *унапред* уживају они који је касније неће дочекати” (Ишигуро 2015б: 107). Такву мржњу Аксл не жели да потврди као могућу, будући да се он из таквог попришта кризе и слома уређеног симболичког поретка одавно изоловао и одлучио за миран живот са Беатрис. Али Вистан репродукује озлојеђеност и мржњу коју осећа због незадовољене правде према Саксонцима, због чега и поседује способност да одоли измаглици заборављања и због чега га гони опсесија повратком (апсолутног) сећања. Вистан жели да поврати идеализовану прошлост, ретроактивно конципирано предтрауматично стање у коме је свет био праведнији, људскији, бољи. Али та жеља има носталгију као упориште – што ће нарочито бити проминентно у Едвиновом случају – те њено задовољење путем

сукобљења са агресорима и њиховог уништења, не може повратити прошлост и залечити рану без ожиљака.

Под изговором да их спасава од најезде војника, отац Брајан (Brian) шаље Аксла, Беатрис и Едвина у тунел испод манастира, који се испоставља као врста маузолеја, чији је под прекривен костима настрадалих у сусрету са звери која у тунелу живи. Монаси, чији је задатак да чувају змаја Квериг од опасности, у тунел шаљу све оне који је потенцијално могу угрозити. Њихова идеологија, у оквиру које се заборав третира као спас од репродуковања крвопролића и као упориште међуетничког мира, захтева жртву коју они ретроспективно искупљују означивши је „Божјом вољом” (Ишигуро 2015б: 124). Кости по којима у тунелу ходају најинтензивније потресају Беатрис, која је убеђена да корача по костима деце (в. Ишигуро 2015б: 126). Тунел се може тумачити као попрште закопаних костију свих жртава ратних сукоба које нису сахрањене и (пре)жаљене, свих оних којима заборав, као основа мирољубивих односа у садашњости, не дозвољава да се интегришу у заједницу живих, као сабласти од којих се „на рубу живота” (Дерида 2004: 11) једино животу и можемо учити. У тунелу звер, као још једна змајолика еманација заборавља, уништава све који имају за циљ да кости изнесу на видело, али сер Гавејн успева да је убије, намамивши је Едвином који осећа њен зов, чиме по први и једини пут заузима позицију идеолошки супротстављену Артуровом налогу очувања колективног заборавља²⁴³. Беатрис у тунелу бива суочена са заоставштином Акслове војно-дипломатске прошлости, али пошто у рано јутро изађу из тунела у шуму, она га позива да крај ње седне, имплицитно прихвативши мрачне делове његове прошлости (в. Ишигуро 2015б: 134).

Међутим, на обали прве реке коју морају прећи, Аскл и Беатрис бивају смештени у две засебне корпе, будући да би се заједно у једној највероватније удавили (в. Ишигуро 2015б: 169). Река, као простор сећања и сажимања темпоралних димензија, не дозвољава уплив Беатриса и Аксла као пара, већ се инсистира на њиховој раздвојености. Иако Беатрис не жели да се раздвајају, Аскл је убеђује: „Али овај добри човек каже да ће завезати корпе једну за другу, па ће бити *као* да путујемо руку под руку” (Ишигуро 2015б: 169; наша емпфаза). Њихово раздвајање током прелажења реке симболизује брачни раздор који су занемаривали и коме су дозволили да опстане, а за који је Аскл био инструменталан, наметнувши им обома заборав на сина и његову смрт, како би казнио Беатрис за њено неверство. Иако су се испрва раздвојили како би

²⁴³ Иако се касније пита да ли је требало да спаси Едвина и стари пар, знајући да тако угрожава опстанак змаја Квериг, сер Гавејн ипак наводи да није могао да дозволи да буду убијени (в. Ишигуро 2015б: 195).

спасли свој брак од „дављења”, одржавање раздора их је задржало на дистанци једно од другог. Могуће је да се раздор тиче и периода пре Беатрисиног неверства, а после Аксловог повратка са ратишта, али свака претпоставка се може само херменеутички екстраполирати из криптичке алегоријске слике коју формира њихова пловидба, Акслов сусрет са старицом у црнини на насуканом чамцу са гомилом закраних зечева и најезда вилењака на уснулу Беатрис у њеној корпи. Када се Беатрис по први пут присећа да их је син највероватније напустио у бесу, а они га се потом одрекли, Аксл се не укључује у разговор, већ помиње насукани чамац који у том тренутку примећује. Иако јој говори да је крај ње и иако наставља да је ословљава са „принцезо”, Беатрис није умирена: „Удаљаваш се Аксле. Једва те чујем” (Ишигуро 2015б: 171). Лик старице, који алудира на старицу из оронуте виле и саксонску незнанку из њиховог села, одвлачи Аксла, као симбол беса и огорчености који му не дозвољавају да са Беатрис говори о сину. Брига о том бесу бива скрајнута тек када вилењаци почну да нападају Беатрис – тек са осетном близином смрти, Аксл је у стању да посегне из своје у Беатрисину корпу и да пренебрегне „као” блискост ради монструозно ризичне блискости, засноване на поверењу. Вилењаци доносе мир и спокој, али Аксл их одагнава, не желећи још увек да се одвоји од Беатрис, иако му вилењаци говоре да би требало да је свестан њене патње и поодмакле болести (в. Ишигуро 2015б: 174-175). У ретроспективи, намеће се закључак да само због Беатрисине болести Аксл и дозвољава обома да се запуте ка сину, односно његовом гробу, те сећању на њега и њихову прошлост. Близина смрти наговештава могућност одлаганог опроштаја, јер се опроштај више не самерава наспрам бескраја, већ наспрам коначности. А са могућношћу опроштаја – као монструозног, каквим га идентификује Дерида (в. 2001б: 32-39) – одлагано суочавање са траумом такође бива најављено, због чега је Акслово и Беатрисино путовање, као алегоризација процеса и механизма сећања, пажљиво заобилажење опасности које вребају на сваком кораку. На пољу Имагинарног, у оквиру кога се субјективност ситуира и за које Симболичко као велики Други има организациону улогу, фантазија доминира и пружа субјективности могућност идентификације, у зависности од заузете перспективе. Аксл и Беатрис покушавају да са променом визуре не изгубе своје формативне идентификације и да их одбране на имагинарном пољу, које са упливом трауматизма бива другачије мапирано.

Премда се целокупни пејзаж *Закопаног џина* може тумачити као лимбички простор наратива о потрази, посебно релевантна у том смислу јесте Мерлинова шума, у коју сви главни ликови доспевају после боравка у манастиру, и у којој проналазе

змаја Квериг. Шума је и иначе у процесу иницијације означена као парадигматски лиминални простор, док се ступање у њу изједначава са симболичким задирањем у смрт (в. Проп 1990: 173), будући да иницијант напушта симболички уређени свет зарад потраге за (само)спознајом у нестабилно-кризном простору шуме. „Тло у шумарку беше другачије: било је ту влажне маховине, коприве, па чак и папрати. Густо лишће изнад њих заклањало је светлост, те су неко време ходали у суморној полутами” (Ишигуро 2015б: 179). Растресито, блатњаво тло које води ка залеђеном језеру, на пропланку окруженом шумарком, упућује на нестабилност сећања, док залеђено језеро, наспрам текуће воде реке сећања, симболизује наметнути заборав. Едвин види „језива, жалосна тела” (Ишигуро 2015б: 179) неколико баука са главама замрзнутим у језеру, док сер Гавејн види само дрвеће сломљених стабала како пониру у језеро (в. Ишигуро 2015б: 196). Опседнут зовом змаја, Едвин доживљава ефекте заборављања и као умирујуће за ратно насиље, које се манифестује путем фигура баука, али за њега призор изазива и сажаљење према њима, јер емотивно доживљава и заташкавање насиља на вештачки, присиљан начин. Беатрис, напослетку, у језеру види лица деце, по чијим костима верује да је газила у манастирском тунелу (в. Ишигуро 2015б: 204), односно наметнутим заборавом укинута сећање на невинне жртве ратних сукоба.

Сусревши се поред јаме у којој спава змај Квериг, Вистан се сукоби са сер Гавејном и убија га у борби, пре него што врло нецеремонијално убија и Квериг. Пошто то учини, Вистан „узнемирено и нимало победоносно” (Ишигуро 2015б: 221) обавештава Аксла и Беатрис о последицама које ће њена смрт имати за Брите и Саксонце. Тако се „авантуре”, кроз које протагонисти романа *Закопани џин* пролазе, не превазилазе у виду неприкосновене победе над противником или задовољења праволинијског напретка. Крајњи циљ повратка „изгубљених” сећања, као свети грал, измиче протагонистима у смислу потврде њихових идентитетских поставки. Вистан убијањем Квериг буди латентну мржњу између Саксонаца и Брита, уједно преносећи на Едвина порив за осветом. Нема коначног залечења заједнице, већ се, напротив, по довршењу потраге наговештава њен слом. Потрага Аксла и Беатрис се такође не испоставља као уједињујућа, већ се по делимичном повратку сећања растављају, када чамција одвози Беатрис на острво мртвих, а Аксл не остаје да га чека на обали. У оба случаја, наратив о потрази је иронично расточен, јер се утешна слика света, која се претпоставља као извор знања за јунака, испоставља недостатном, непостојаном и зависном од перспективе оних који том сликом света манипулишу, премда се и њихова манипулација не може означити као у потпуности контролисана, већ као интегрисана у

наративе којима се приписује канонска аура, односно у оне који се намећу као доминантна слика света.

7.2. Заборав као одсутни траг сећања и наметнута амнезија

Како тематизовати заборав, како проговорити о трагу који није постојан материјализовани остатак, већ недостатак, неимање, одсуство (в. Дериде 1978: 289)? У до сада спроведеној анализи, назначено је да Ишигуро у *Закопаном џину* то чини сценирањем иронизованог наратива о потрази, у оквиру кога као одсутни фигурирају ликови и бића који би у класичном наративу о потрази били центрирани. Одсутни центар, било у виду преминулог краља Артура, уснуле Квериг или изостанка витешке идеологије, алудира на заборав као конститутиван за сећање. Али у *Закопаном џину* заборав није само алтеритет оприсутњености, већ и вештачки наметнута амнезија, коју на колективном нивоу успостављају краљ Артур и чаробњак Мерлин, зачаравши змаја Квериг, док на личном то чини Аксл, тако што забрањује Беатрис да посећују гроб свог сина, тиме им обома ускративши сећање на њега, као вид казне за Беатрисино неверство.

Зелени витез је у анонимној романси *Сер Гавејн и Зелени витез* „опресивно одсуство које доминира текстом” (Вернон, Милер 2018: 72) – он заузима место ауторитета, које по правилу припада краљу Артуру, и као безглаво створење парадоксално диригује активностима и мисијом сер Гавејна. Тако и змај Квериг у *Закопаном џину* одсутно диригује структуром односа и кретања ликова романа, као фактор колективног сећања коме није допуштено да се манифестује на нивоу заједнице, јер га насилно контролишу инстанце ауторитета. Змај Квериг у роману зато фигурира као вид Алтисеровог репресивног/идеолошког апарата (в. 2009: 26-33), будући да се иницијално насилним мерама „одозго” успоставља контекст забране сећања, али да се он касније имплицитно идеолошки репродукује, као облик колективне свести. Када на крају *Закопаног џина* проналазе Квериг, она изгледа остарело, осушено и исцрпљено, као „дрволики водени гмизавац” (Ишигуро 2015б: 213-214). Њена улога више није експлицитно репресивна, али како Ајвор (Ivor), један од мештана саксонског села, наводи, „многе мрачне силе потичу од ње и срамота је што је ни након толико година нико није убио” (Ишигуро 2015б: 50). Пошто трауми ратних сукоба није дозвољено да постане део јавног дискурса, њеним потискивањем „зло ће се неминовно котити по [овој] земљи и ширити као зараза” (Ишигуро 2015б:

50). Док год се Квериг одржава у животу, анестезирани народ, чијем је опоравку наметнута амнезија требало да допринесе, наставља да егзистира у полу-коматозном стању, са нерешеним траумама из прошлости, без покренутог рада жаљења и без обезбеђивања простора за потенцијални опроштај. Рикер (в. 2004а: 501-506) уосталом упозорава на то да амнестија која подразумева амнезију може бити јако опасна по функционални опстанак заједнице, али и етички и морално проблематична.

Када наводи да је срамота што се нико до тада није обрачунао са Квериг, Ајвор помиње сер Гавејна по први пут, премда не и по имену, али дефинитивно иронизујући његово наводно витештво: „Тешко је не приметити га: обучен је у зарђалу верижњачу и јаше уморног коња, увек жељан да прича о свом светом походу, иако матора будала вероватно никад није чак ни узнемирила тог змаја” (Ишигуро 2015б: 50). Пошто се први пут појави у роману, и сâм сер Гавејн за себе каже: „Ја сам витез и Брит, као и ви. Истина, наоружан сам, али ако приђете, видећете да сам обична рашчупана матора луда. Мач и оклоп носим само из дужности према краљу, великом и вољеном Артуру, који је већ много година у рају; а сигурно је прошло исто толико откако сам га последњи пут потегао” (Ишигуро 2015б: 78). Сер Гавејн је свестан обесмишљености сопствене улоге као витеза, због својих година и изгледа, али ипак свесно не препознаје нити признаје да је концепција витешког херојства у његовом случају иронизирана и због природе задатка који чини његово упориште. Ајвор га назива „матором будалом” првенствено због тога што је змај Квериг и даље жива, што је, међутим, управо циљ Гавејнове мисије – да одржава Квериг у животу, како би Артурова политичко-идеолошка визија била очувана. Инхерентна парадоксалност његовог задатка – то што штити змаја коју би у класичном витешком наративу имао за циљ да у окршају убије – јесте најексплицитнији фактор који подрива концепцију витештва са упориштем у неприкосновеној етици и достојанству. Јер тиме што остаје одан краљу Артуру, сер Гавејн уједно и издаје начела витешког морала, пошто идеолошки стаје на страну убица невиних или бар оних који би да заташкају њихове злочине.

„Каквим је необичним умећем ваш велики краљ успео да залечи ожиљке рата на овим просторима тако да је од њих данас остао само траг?” (Ишигуро 2015б: 84) пита Вистан сер Гавејна, пошто се први пут сретну. Симптоматично је да Вистан говори о трагу, јер је траг управо оно што преостаје, пошто краљ Артур присилно успостави забрану сећања. Спектрална архива (в. Дерида 1998: 84) има потенцијал да подрива канон трагом, који канон од себе одаљује увек на рачун неке жртве, на рачун

уписивања трага у носиоце апсолутне другости, на основу чијег алтеритета се успоставља и одржава илузија оприсутњености канона, односно илузија да је архива само извор онтолошког и номолошког принципа, порекла и законитости, а не и подривајућег алтеритета/трауматизма. А будући да траума за заједницу може бити и творбено, кохезивно ткиво (в. Бурке 1989: 103-104; Карут 1995: 185), тако и у овом случају, искључивање Саксонаца из доминантног дискурса подстиче њихову кохезију, те револуционарни потенцијал архиве, на који и Вистан рачуна пошто убије Квериг. Дугогодишње потискивање трауматичне прошлости, којој је порекнуто право да се интегрише у актуелну динамику заједнице, упркос томе што је потискивање успостављено ради умиривања тензија између етничких група огрезлих у крви и покољу, формира основу за позивање на несамерену трауму, као на оправдање за освету и поновно покретање сукоба, које је проблематично у том смислу што се на њу не позива као на комплексни аспект колективног сећања, већ као на непрозирно упориште права на премоћ, које легитимизује насиље. А околностима, у којима се лако посеже за некадашњим етно-центричним наративима, доприноси и понашање актуелног британског вође, лорда Бренуса (Brennus), који планира да зарати са Саксонцима и да украти Квериг како би се борила на његовој страни (в. Ишигуро 2015б: 92-93). Наметнута амнезија није допринела залечењу рана, колико их је замаскирала, спречивши да Саксонци и Брити заједно учествују у реконфигурисању трауме и у апоретичним етичким релацијама, које једине могу раскрчити простор за монструозност опроштаја.

Сер Гавејн испрва представља Артура као милосрдног краља, када наводи:

Мој ујак био је владар који никада није сматрао да је већи од Бога и увек се молио за помоћ. Попут оних који су се борили на његовој страни, и они које је поразио увидели су колико је праведан и пожелели га за краља. [...] Артур нам је увек налагао да поштедимо невинне људе који се задесе у средишту битке. Штавише, господине, његова је наредба увек била да спасемо и, када можемо, пружимо уточиште свим женама, деци и старима, били они Брити или Саксонци. Такви поступци изградили су поверење чак и док су битке још беснеле. (Ишигуро 2015б: 84)

Али када у тунелу манастира бива суочен са Беатрисиним ужаснутом реакцијом на оно што верује да су кости деце по којима ходају, Гавејн реагује евидентно дефанзивним понашањем, које указује на његову несигурност поводом сопствене мисије, али и

кредибилитета краља Артура, који фигурира као једини гарант Гавејнове концепције витештва, храбрости и херојства (в. Ишигуро 2015б: 124-131): „Шта желите рећи, господине? Лобање? Ја нисам видео никакве лобање! Па шта и ако овде има неколико старих костију? Шта онда, је ли то нешто необично? Зар нисмо под земљом? Али ја нисам видео гомилу костију и не знам шта желите рећи” (Ишигуро 2015б: 127). Гавејн испрва потпуно пориче присуство костију у тунелу, јер се слепо држи верзије званичне „истине” коју промовише Артурова идеологија, будући да се у оквиру ње не признаје да је било невиних жртава положених зарад остваривања садашњег мира, који је означен као задатак „који би све људе приближио Богу” (Ишигуро 2015б: 135). Међутим, Гавејн напослетку потврђује присуство костију и говори Акслу:

Изгледа да је ово заиста стара гробница. Рекао бих, господине, да је оваква и цела наша земља. Лепа зелена долина. Пријатан шумарак у пролеће. Но, ако ископате тло, не тако дубоко испод красуљака и љутића наићи ћете на мртваце. И не говорим, господине, само о онима који су имали хришћански погреб. Испод нашег тла налазе се остаци давнашњих убистава. Хорас и ја смо већ уморни од тога. (Ишигуро 2015б: 128)

Заједници саксонских племена укинито је право на рад жалости, на сахрањивање својих мртвих, на сећање на њих покрај гробова, у оквиру ритуала или у суживоту са њима путем сећања. „Неки од вас имаће лепе споменике по којима ће се памтити зло које вам је нането. Неки ће имати само обичан дрвени крст или осликану стену, док ће неки пак остати скривени под сенкама историје” (Ишигуро 2015б: 201), наводи наратор *Закопаног џина*. Дерида (в. 1989: 29) пише да се само због трага другог у нама, због сабласти алтеритета, и можемо сећати смрти, мислити смртност. Живети са сабластима за Дериду је ултимативни етички налог, јер премда пракса несамерљиве етичке релације подразумева апоретично лудило, њу захтева траг алтеритета који подрива сопство, који је траг другог у нама, као обећање смрти која је увек већ унапред део неповратно прошлог, али која нас као обећање везује и за будуће. Тако је рад жалости увек и ритуално могућ, ради заборављања смрти и ослобађања простора за живе и за живот, али и апоретично немогућ, јер се мртви сабласно навраћају и трауматично походе покушаје потврде живота кроз наративе о присуству.

Као неозначени споменици, гробови умрлих губе свој референтни оквир, уколико се сећање на њих наративно и афективно не одржава у заједници. Доминантна идеологија, коју је успоставио Артур, институционализује овакав заборав, јер се на

искључивању наратива о масакрирању невиних одржава романтични мит о колективном идентитету британског народа као неоспорно вредном. Вистан, међутим, није спреман да неозначене гробове мртвих Саксонаца препусти забораву, због чега инсистира на позивању на раније сукобе и на буђењу сећања на покољ невиних Саксонаца. Када сазнаје да је Вистан послат на мисију да убије змаја Квериг, сер Гавејн испрва реагује са љутњом и бесом, и истиче да је Квериг његова дужност и свети задатак, као и да се суочавање са њом „мора обавити веома опрезно [...] или ће недужне људе задесити велика невоља!” (Ишигуро 2015б: 90-91). Кружење око змаја, као кружење око празнине, око недостатка који условљава свако постулирање присуства, значења и смисла, и на које указује траума, за сер Гавејна јесте суштина његове мисије. Али он чува постулате присуства, значења и смисла који привилегују Брите и који, да би ту привилегију очували, Саксонцима одузимају право на центрање њихове слике света.

У оквиру своје две приповести (*reveries*), сер Гавејн путем наратива у првом лицу проговара о својим колебањима и расколима који подривају концепцију витештва у коју жели да верује. У првој приповести, Гавејн се сећа сусрета са групом удовица, које га прекоревашу и које му се ругају, обраћајући му се са „такозвани” и „глупави витез” (Ишигуро 2015б: 155). Удовице, као и раније старице у црнини, наводе своје приче о сусрету са чамцијом, губитку најдрагоценијих сећања и растанку од мужева. Заборав наметнут на колективном нивоу се, као што је случај и са индивидуалним сећањем, у крајњој инстанци тиче појединаца који су експоненти тог колективног сећања и који га својим праксама творе. То што је сећање на трауматични период у коме су читави колективи учествовали осујећено, подразумева да су појединци спречавани да у виду наратива размењују поменуто сећање. А пошто сећања творе наративни идентитет – како индивидуални тако и колективни (уп. Шарлвуд 2018: 28) – и лична сећања ових удовица су погођена тиме што са својим мужевима нису могле говорити о трауматичним аспектима колективне свести. Шарлвуд наводи да „Акслов лик посебно показује зависност између индивидуалне прошлости и националног сећања, који се испостављају као неразмрсиво повезани” (2018: 34). Сер Гавејн се у својој првој приповести присећа Аксла, који је у време службе краљу Артуру био познат као Акселум (Axelum) или Акселус (Axelus), и сматран Витезом мира у саксонским селима у којима је успостављао дипломатске односе, на основу законика који је требало да штити невинне у рату (в. Ишигуро 2015б: 160-161). Гавејна мучи сећање на Аксла, јер га Акслова одлука да напусти Артурову службу, због ратних

злочина над Саксонцима, позиционира као њему идеолошки супротстављеног лика, онога ко је остао одан Артуру и његовој идеолошкој визији. На Акслову ужаснутост масакрирањем невиних Саксонаца, која му дозвољава да разуме њихову мржњу према Бритима²⁴⁴, сер Гавејн наставља да брани симболички поредак којим регира фигура краља Артура:

Господине Аксле, мој ујак је сигурно тешка срца наложио то што је данас учињено у саксонским селима, не знајући како другачије да обезбеди мир. Размислите, господине. Ти саксонски дечаци за којима тугујете ускоро би постали ратници који би горели од жеље да освете своје убијене очеве. Девојчице би ускоро родиле још дечака и тај круг убистава никада не би престао. [...] Али данашња велика победа пружа нам ретку прилику. Сад *једном за свагда* можемо прекинути зачарани круг, а велики краљ мора то храбро искористити. Нека ово буде славан дан, господине Аксле, који ће нашој земљи донети дугогодишњи мир. (Ишигуро 2015б: 160-161; наша емфаза)

Гавејн се евидентно приклања идеологији апсолутног присуства, заокруженог смисла и утопистичког идеализма, која се као таква може одржавати само на рачун искључивања алтеритета, односно маркирања том другошћу оних који се зарад одржања поменуте идеологије ућуткују, жртвују и на које се заборавља. Аксл одговара Гавејну да „[д]анашња збивања неће прекинути круг мржње, [...] већ ће га само учврстити” (Ишигуро 2015б: 161), што Гавејна у ретроспективи наводи да проматра своју проблематичну улогу у заташкавању масакра: „Децоубице. Јесмо ли то били тог дана?” (Ишигуро 2015б: 161). Међутим, попут Она у *Сликару пролазног света* и Стивенса у *Остацима дана*, и Гавејн се одбрамбеним механизмима штити од потпуне девастације свог идентитетског наратива и симболичког поретка који том идентитету пружа стабилно упориште: „А ја нисам ни био тамо, чак и да јесам, зашто бих се расправљао са великим краљем, који ми је притом и ујак? Тад сам био тек млади витез, уосталом, није ли време показало да је имао право?” (Ишигуро 2015б: 161). Гавејн није у стању да се изопшти из идеологије која га оприсутњује, што и сâм подвлачи када наводи да Артурова „сенка и даље прекрива земљу и прожима [га]” (Ишигуро 2015б: 194). Целог свог живота, Гавејн верује Артуру и у Артура, коме остаје одан до

²⁴⁴ Када Гавејн збуњено реагује на Акслов помен страдања невиних у саксонским селима, Аксл образлаже: „Вест о њиховим женама, деци и старијима, који су остали незаштићени након нашег обећања да их нећемо повредити, али су сви побијени, па чак и мала деца. Да се то догодило нама, да ли би наша мржња ишчезла? Зар се не бисмо и ми борили до последњег даха, лечећи сваку нову рану?” (Ишигуро 2015б: 160).

последњег часа, када, готово сигуран да ће бити поражен, изазива Вистана на двобој пред Кверигиним скровиштем²⁴⁵.

Ривалство између Вистана и сер Гавејна у *Закопаном цину* фигурира као сукобљавање две визије прошлости и борба за контролом над историјским наративом. Иако саксонског порекла, Вистан је одгајан у британском селу, где је трениран заједно са британским младићима, како би постао њихов ратник. Али је Брите напустио када је довољно стасао за то: „Другове сам оставио за собом, а рођаци ми беху одавно побијени, те сам се на путу могао ослонити само на храброст и недавно научене вештине” (Ишигуро 2015б: 166). Његово наслеђе је комплексно, али у контексту присилног потискивања саксонске слике света и маргинализовања њихове, па и Вистанове, приче и трауме, он бира да своју мисију апсолутизује. Вистан се стиди и трага наклоности коју осећа према Бритима, сматрајући своје емоције знаком слабости, коју жели да потпуно искорени из Едвина, видећи га као свог штићеника и настављача своје мисије. А Вистанова способност да одоли измаглици заборављања може се објаснити његовом централном жељом да симболички поредак свог народа васпостави као доминантан, будући да под влашћу Брита не добија задовољење поводом злочина нанетих њему и његовим ближњима²⁴⁶.

Пошто се пред скровиштем змаја Квериг суочи са сер Гавејном, чији су витешки манири испародирани наспрам Вистанове вештине и младости, Вистан га убија и спушта се у Кверигино скровиште, где је проналази у полусну и где јој, без икаквог отпора са њене стране, одсеца главу. Очекивани кулминативни сукоб, карактеристичан за авантуристички наратив о потрази, своди се на готово рутинско уклањање чудовишта/извора заборављања, које је и сâмо полумртво. Њена смрт јесте изводљива, али се тиме не започиње реконфигурација трауме путем процеса сећања, већ једна визија света потискује визију до тада доминантну. Квериг зато не треба тумачити као зло које се као екстернализовано може поразити. Она је произведена артуријанском идеологијом која се наметнула као позакоњено добро, коју тек саксонска перспектива

²⁴⁵ Гавејн ипак у неколико наврата изражава жал за неискоришћеним приликама у младости, да пође сличним путем као и Аксл – посвећен „доброј жени” (Ишигуро 2015б: 203), а далеко од Артура и професионалне дужности, у чему је опет упоредан Стивенсу из *Остатака дана*: „Али признајем. Има дана кад пожелим да и мене прати нека доброћудна сенка. И сад се окрећем у нади да ћу је видети. Није ли свакој животињи и птици на небу потребан нежан сапутник?” (Ишигуро 2015б: 204).

²⁴⁶ Када говори о *Хамлету*, Дерида пише да није само време ишчашено и раштимовано у тој драми, већ је и сâм Хамлет „out of joint” јер проклиње своју властиту мисију” (2004: 33), мисију да освети и казни. Вистан, за разлику од Хамлета, не „проклиње судбину која га је осудила да буде човјек права” у чијем је „убилачком поријеклу” уписано проклетство „да се право држи освете” (Дерида 2004: 33). Вистан, напротив, жуди за осветом као извором права које осећа да му је укинуто.

деконструише као апсолутно, премда и она успоставља супротстављени апсолутизам. Напоследку, нема спасења, већ само замене једне друштвено-културолошке и идеолошке парадигме другом, те се и заборав не испоставља као негација сећања која се може укинути, већ као његов услов, али и подривалачки фактор, који опстаје. Спаса као утопистичке визије оприсутњене прошлости кроз сећање и апсолутног задовољења правде нема, јер се активирањем трагова латентне архиве не материјализује номолошка уређеност и онтолошка оприсутњеност сопства, већ се само делови канона сада измештају у домен алтеритета. Саксонски наратив ће се по довршетку Вистанове мисије успоставити као доминантни дискурс, али се такав контекст неће искористити зарад успостављања етичких релација и мултипликације прича, већ у сврху гушења британског наратива. И не само наратива, већ и читаве британске заједнице, што и Акслу и Беатрис постаје ужасавајуће јасно из Вистанових речи:

Закопани цин се сада буди. Ускоро ће устати, а онда ће се наше пријатељство претворити у чворове сличне онима што их девојчице плету од петелки цвећа. Мушкарци ће ноћу палити суседима куће, а у зору им вешати децу о дрвеће. Реке ће заударати од лешева отечених од вишедневних плутања. А наша војска, бесна и жељна освете, постајаће све бројнија. Ви Брити мислићете да вас неко гађа ватреним куглама. Или ћете побећи или погинути. А ово ће, део по део, постати нова саксонска земља, а једини подсетник на ваше племе биће понеко стадо оваца које ће само лутати брдима. (Ишигуро 2015б: 223)

Вистан не убија Квериг како би иницирао рад жалости за своју заједницу, већ како би поништио парадигму у оквиру које је тај рад жалости осујећен²⁴⁷. А рад жалости се не може свести на тренутак открочења као просветљујуће истине. Он захтева време и суживот са сабластима, те успостављање услова за чудовишност опроштаја, о чијој ће (не)могућности бити говора у наредном поглављу.

²⁴⁷ О овој комплексној ситуацији која може уследити по реактивацији потискиваног сећања говори Маргалит (в. 2002: 4-5), када истиче да катарзичко прочишћење, у условима који не подразумевају позоришну сцену, већ симболички поредак у коме се одвија живот, може захтевати насиље и сукоб непредвидивих размера.

7.3. Апорије опроштаја и (не)могућа екскавација закопаних цинава личних и колективних траума

Готово сва поглавља *Закопаног цина* приповедана су у трећем лицу, са изузетком два поглавља насловљена „Гавејнова прва приповест” (*Gawain's First Reverie*) и „Гавејнова друга приповест” (*Gawain's Second Reverie*), као и последњег поглавља чији је наратор лик чамције. Међутим, могли бисмо тврдити да је, са изузетком два поглавља Гавејнових унутрашњих монолога, чамција наратор романа у целисти, само углавном као екстрадијегетички приповедач. Таква улога би му се могла приписати будући да он алудира на митолошку фигуру Харона, чији је задатак да превози душе умрлих у свет подземља преко реке Стикс, те да као таква фигура може приповедати из позиције налик свезнајућој или бар са способношћу фокализације наратива кроз друге ликове. Наговештаји о лику чамције јављају се много пре последњег поглавља, путем фигуре чамције у оронулој вили, као и путем веровања које Беатрис и Аксл деле једно с другим о сусрету са чамцијом, која делимично налазе упориште у причама старица, које су тај сусрет већ доживеле, пре него што им је чамција одузео мужеве. Наратор од почетка успоставља извесну временску дистанцу у односу на радњу романа јер се обраћа публици која евидентно живи у неком потоњем добу²⁴⁸. Међутим, материјализација наратора у виду говорећег *ја* заступљена је само у првом и последњем, четвртом делу романа, док у другом и трећем он фигурира као одсутна инстанца, као наратор у трећем лицу, при чему се кроз поглавља фокализују различити ликови. У првом делу, наратор је, попут ликова чија су сећања магловита, такође несигуран или бар неупознат са извесним деловима своје приповести. Када описује предео села у коме живе Аксл и Беатрис, он није у стању да проникне у мотивацију за његово насељавање: „Људи који су живели у близини – *какав ли их је само очај натерао да се настане на тако суморном месту* – вероватно су се плашили ових створења, чије се дахтање чуло и пре него што би њихове наказне појаве изрониле

²⁴⁸ Следећи цитати из првог дела романа потврђују да наратор говори ситуиран у неком потоњем добу и да се обраћа публици која не живи у постартуријанској Британији, али која јесте британске националности, јер наратор реферира на „нашу земљу” (Ишигуро 2015б: 8) и „наше сељане” (Ишигуро 2015б: 14): „У то доба ретко се могло наићи на оне кривудава стазе и нечујне ливаде по којима је Енглеска касније постала позната” (Ишигуро 2015б: 7); „Могло би се рећи да је овај пар живео осамљеним животом, али у то време мало је људи било ’осамљено’ онако како ми то замишљамо” (Ишигуро 2015б: 7); „Можда из те даљине не бисте приметили разлике у величини и раскоши, но разазнали бисте сламанате кровове и округле колибе, не много различите од оних у којима су неки од вас, или ваши родитељи, одрасли” (Ишигуро 2015б: 38); „Изнутра се ово збориште није много разликовало од рустичних трпезарија разних установа у којима су многи од вас и сами седели. [...] Од савремених грађевина разликовало се највише по великим количинама сламе” (Ишигуро 2015б: 56-57).

из измаглице” (Ишигуро 2015б: 7; наша емфаза). Чак ни имена главних протагониста романа наратор не може са сигурношћу да потврди: „На једном таквом подручју, на крају огромне тресаве, у сенци неравних брда, живео је један старији пар, Аксл и Беатрис. *Можда им то нису била права и пуна имена, али, да буде лакше, тако ћемо их звати*” (Ишигуро 2015б: 7; наша емфаза). Међутим, у четвртом делу, како се ближи Вистанов обрачун са Квериг и подизање магле заборавља, и нараторово *ја* се поново појављује, да би се у последњем поглављу потпуно материјализовало у фигури чамције.

Чамција говори из позиције делимичне историјске прегледности и не заступа ниједну од дуалистички опонираних бинарности добра и зла. Како наводи Шарлвуд: „Попут измаглице која стапа сећање и заборављање, Ишигуро користи *Закопаног џина* да замагли поделе између претпостављених бинарних опозиција као што су индивидуално/колективно, љубав/мржња, рат/мир и да имплицитно расветли њихова дељена својства” (2018: 37). Тако и у случају чамције, читалац добија увид у растакање утврђених моралних, религиозних или идеолошких образаца, који дуалистички упрошћено представљају комплексности конструисаних симболичких поредака у којима појединци интерагују и формирају колективе. Улога чамције, премда саосећајна у приказу свог окружења, у прилог чему говори и његово позивање на сопствену прошлост као на прошлост људског бића²⁴⁹, ипак је непристрасна у својој немоћи да утиче на курс историје. И у тој непристрасности, потенцијално окрутна за фокализоване ликове, који нису у стању да избегну смрт. Смрт је извесна и чамција мора обављати свој посао. Али други ликови чамцију виде као превртљивог, као лукавог и препреденог, као оног који заувек раздваја заљубљене парове. Смрт је део чамцијиног посла, али он је, управо због емпатије коју показује, ипак свестан зла са којим смртници идентификују смрт, иако он сâм не може ништа учинити да смрт и спречи. Он мапира континуитет, раван колективног која надилази појединачно јер се репродукује и трансформише кроз генерације. Ипак, колективна свест неодвојива је од појединачних визура, те се позиције чамције и осталих ликова у *Закопаном џину* испостављају као условљене другачијом перспективом, једна са увидом у историјску регенерацију колектива, а друга свесна сопствене коначности према којој се управља.

²⁴⁹ Чамција Акслу говори да је имао родитеље који су умрли од исте епидемије куге као и његов син (в. Ишигуро 2015б: 233), док фигура чамције из другог поглавља помиње да је урушена вила у којој се Аксл и Беатрис скривају од олује, заправо вила у којој је одрастао, највероватније у добу боравка Римљана на британском острву (в. Ишигуро 2015б: 27-30).

Привилегујући захтеве колектива, и сер Гавејн и Вистан се приклањају парадигми *јаких односа*, како их назива Маргалит (в. 2002: 7-9), али на рачун занемаривања *слабих односа* са онима који нису део уже заједнице са којом се идентификују. Само што сер Гавејн свој идентитетски наратив конципира на основу идеалистичких постулата идеологије доминантне етничке групације, док Вистан свој идентитет заснива на осветничком пориву који произилази из субалтерне позиције његове заједнице, из њиховог искључивања из доминантних друштвено-дискурзивних токова. Наведено је оличено у сцени сучељавања британске и саксонске верске слике света, када у британском манастиру Вистан бесно реагује на понашање монаха, чији је задатак да, као и сер Гавејн, воде рачуна о томе да Квериг остане у животу, односно да се очува заборав на ратне сукобе и злочине. Наиме, они се самокажњавају како би се у очима Бога искупили „за злочине почињене у овој земљи који никада нису кажњени” (Ишигуро 2015б: 114). Али Вистан оца Џонуса (Jonus) суочава са питањем: „Како можете назвати покајањем, господине, то што заборавом прекривате ужасна дела? Зар се ваш хришћански Бог тако лако може подмитити молитвама и самоповређивањем? Зар нимало не мари за незадовољену правду?” (Ишигуро 2015б: 114). На шта му отац Џонус одговара: „Наш Бог је милосрдан, пастиру, а пошто си безбожник, можда не разумеш. Није лудост тражити опроштај од њега, колико год злочин био страشان. Милост нашег Бога је бескрајна” (Ишигуро 2015б: 114). Вистан, међутим, у бескрајно милосрдном Богу не види никакву корист, будући да се од њега не може очекивати задовољење правде, које би богови својим верницима у оквиру саксонске паганске религије обезбедили. Како Саксонци у актуелном идеолошком поретку не остварују задовољење правде по закону, њима је, као маркираној другости, недоступан простор вере о којој отац Џонус говори. Бритско сценирање искупљења, уосталом, део је перформанса абрахамског религијског наслеђа, о коме говори Дерида (в. 2001б: 27-29), и који служи задовољењу захтева доминантне колективне свести. Зато Вистан и може вршити конфлацију домена закона и домена вере, јер саксонска слика света у концепцији британског милосрђа, која идентификује колективни заборав са међуетничким миром, бива маргинализована у позицију у којој јој је укинута могућност да буде интерпелирана – да се саксонски глас чује и да буде легитимизован и валоризован у оквиру доминантног друштвеног поретка. Ма како формално био одржаван мир између Саксонаца и Брита, Саксонци зарад тог формалног привида бивају изопштени из актуелности канона. Зато Вистан и потенцира трауматизам као траг латентне архиве, који има потенцијал да револуционарно центрира саксонску

парадигму, с тим што такав револуционарни чин подразумева покретање новог циклуса насиља.

Монструозност опроштаја, која упућује на нефинализовано својство опраштања (в. Дерида 2001б: 50), на пребивање са сабластима, на њихову интеграцију у свет живих, није као таква доступна Вистану, јер он не жели да своје мртве дели са Бритима, будући да они никада сами нису показали интерес да то чине²⁵⁰. Сер Гавејнова оправдања наметнутог заборавља то и потврђују, када подвлачи: „Попут Бога, и велики краљ мора да ради ствари којих се смртници ужасавају!” (Ишигуро 2015б: 207) и: „Признајем, побили смо многе, што снажне, што нејаке. Богу се то можда није допало, али тако смо прочистили земљу од рата” (Ишигуро 2015б: 214). Вистанов одговор, међутим, указује на површни формализам Гавејнове аргументације: „То су бесмислице, господине. Како старе ране могу да зацеле док их и даље изједају црви?” (Ишигуро 2015б: 215). Управо због примене заборавља, као трајне стратегије за решавање конфликта између Брита и Саксонаца, а не као привременог смиривања тензија, које би потом уступило место суочавању са траумама, артуријанска идеологија је дозволила да „старе ране” сатруле, а не да се залече. Зато и не чуди што је трулеж доминантан и на афективном пољу, и да Вистан свесно не жели да заустави репродуковање насиља, већ да га поново покрене, и да уједно своју мржњу пренесе у још интензивнијем облику на дванаестогодишњег Едвина.

Пет поглавља у роману – четврто, осмо, десето, дванаесто и шеснаесто – фокализована су кроз лик Едвина, чиме се наглашава његова улога у наративу о потрази. Вистан Едвина спасава од баука који су га отели, са раном на стомаку, која се испоставља као рана коју му је нанело змајолико створење – један од симптома потискивања трауматичне прошлости, односно несучавања са змајем Квериг и допуштањем да се колективни мир заснива на заборава. Едвинови сународници и рођена тетка желе да га се реше због ране коју је задобио, јер се боје да ће им навући зло (в. Ишигуро 2015б: 58). Евидентно маркиран трауматичним, Едвин за заједницу постаје материјализација другости, коју не признају и коју потискују зарад одржања функционалности симболичког поретка, која почива на заборава, због чега га Вистан и одводи из села, желећи да га спасе, али и увидевши у Едвину ратнички потенцијал који би могао искористити за своју мисију. Попут Саксонаца који инстинктивно желе да

²⁵⁰ Премда се у том периоду ипак дешава раскол унутар заједнице британских монаха – са једне стране, опат и његова свита инсистирају на континуитету у пракси жртви и потискивања сећања, док, са друге, отац Џонус са својим истомишљеницима сматра да је време за суочавање са прошлошћу. Они, међутим, нису довољно бројни нити утицајни да успоставе прекид дотадашње праксе (в. Ишигуро 2015б: 115).

убију Едвина због његове ране, и британски монаси рационализују своју одлуку да га се реше, јер је у стању да Вистана одведе до змаја Квериг (в. Ишигуро 2015б: 124). У оба случаја, заједница се брани од буђења закопаних траума, од позивања на некадашње сукобе, од покретања крвопролића, само што Саксонци то чине из паганских предубеђења, а Брити у оквиру своје хришћанске матрице, позивајући се на служење Богу. Вистан, са друге стране, управо на ту осветничку клицу, са упориштем у трауми, апелује у Едвину, са којим се идентификује и кога, попут очинске фигуре, жели да обликује у осветничког ратника.

Едвин је, као члан послератне генерације, ухваћен у већ формиран контекст потискивања колективне трауме, али је и на директном удару последица таквог потискивања, јер му је мајка отета у периоду наводног мира, у коме су британски војници задржали доминантну улогу, пошто се њихови злочини никада нису самеравали. Зато његова рана фигурира и као зов мајке и као зов змаја – оба су нераскидиво повезана, јер да би се суочио са траумом отмице мајке, Едвин мора разградити и потискивање колективне трауме, које је произвело контекст у коме му је мајка одузета. Он њих, међутим, испрва не препознаје као свезане пориве, већ је убеђен (и због тога посрамљен) да Вистана обмањује поводом тога да осећа зов змаја, а да је заправо једино у питању зов мајке (в. Ишигуро 2015б: 164). Едвин чује мајчин глас, али не може бити свестан ка каквим колективним траумама се уједно креће, када се прикључује Вистановој потрази и његовој мисији.

Глас мајке, Едвину испрва помаже да преброди страх, док сељани гађају камењем амбар у коме се налази, и говори му да кружи око старих колица у амбару, те да тим ритуалом успоставља контролу над хаотичном ситуацијом²⁵¹. „Ти управљаш тим камењем” (Ишигуро 2015б: 65), говори му глас. Али поред речи охрабрења, глас фигурира и као зов трауме, као позив ка разоткривању и спасењу²⁵². „Смогни снаге и дођи да ме спасиш” (Ишигуро 2015б: 66), шапуће му. Изопштен и одбачен, Едвин

²⁵¹ Ова епизода је упоредна епизоди Рајдерових ритуалних „тренинга” у роману *Без утехе*, путем којих он такође као дете успоставља контролу над застрашујућом и болном ситуацијом родитељских свађа и брака који се распада.

²⁵² И у овом погледу, Едвин подсећа на Рајдера, али и на Бенкса из романа *Кад смо били сирочад*, јер га води „спаситељски комплекс”, где се жеља за утаживањем личне трауме сублимира у жељу да се спроведе велики спасилачки подухват, у коме ће се исправити сва неправда и све начињено зло, те успоставити идеално стање или повратити носталгичном транспозицијом идеализована прошлост. Овај аргумент потврђује и Едвиново сећање на сусрет са везаном девојком у шуми, у оквиру кога преклапање њеног лика и речи са ликом и речима мајке која га дозива помоћ, упућује на транспозицију већ формиране жеље за спасењем мајке и на друге сфере његовог живота, будући да га сцена завезане девојчице накнадно узбуђује (в. Ишигуро 2015б: 140-143). Тако долази до формирања „спаситељског комплекса” као свеобухватног и опседајућег.

утеху проналази у идентификацији са наративом о „ратничкој души” (Ишигуро 2015б: 69), који му Вистан потврђује, пруживши му наду да ће спасти мајку или да ће бар моћи да се освети за њену отмицу. Едвинову жељу да спасе мајку, као формативну за његов идентитет, Вистан постепено обликује у жељу за осветом. „Ако је за спас прекасно, за освету није”, говори Вистан Едвину, када од њега изискује и обећање да ће „у срцу заувек носити мржњу према Бритима” (Ишигуро 2015б: 182). Док се сер Гавејн и Вистан сукобе, пре него што Вистан порази Квериг, Едвин је везан за колац поред хумке, која се налази испред њеног скровишта, пошто неконтролисано пева и вришти у близини змаја (в. Ишигуро 2015б: 207-208). Као што му је глас мајке помагао да контролише страх, тако му и конопац којим га Вистан везује обуздава хаотичне страсти подстакнуте трауматизмом и усмерава их у правцу освете према свим Бритима, а не само оним који су отели његову мајку. Вистан на тај начин обликује и усмерава Едвинову мржњу, што упућује на посредно, генерацијско наслеђивање трауме и у оним контекстима када млађе генерације нису директни учесници трауматичних сукоба из прошлости, али у чију слику света се уграђују мржња и освета као формативне.

Без везивног ткива заједнице, без инсистирања на саучесништву, на повезаности са ближњима и на изградњи заједничке будућности, интимни односи у *Закопаном цину* бивају ослабљени. Децу, коју Аксл и Беатрис срећу на свом путу, напуштају њихови родитељи јер заборављају на њих (в. Ишигуро 2015б: 190-191). Деци колективни заборав не иде у корист. Она желе приврженост, бригу, љубав са упориштем у сећању. Када једну од коза, које су хранили отровним биљем, како би њима отровали змаја Квериг, игром случаја поједе баук и отрује се, деца су тужна и постиђена. Њихов циљ јесте да их се родитељи сете и да им се врате, односно да се систематски извор колективног заборава уништи, а не и да се наставља циклус насиља на локалном нивоу.

Тако и саборца сер Гавејна, кога се он сећа у својој другој приповести, на самрти не занима како је обављен задатак крођења змаја Квериг и Мерлинове чаролије, већ моли Гавејна да га одведе до воде: „Моје срце ће прихватити смрт само ако ме сместиш покрај воде, Гавејне, где ћу слушати лагане таласе док ми се очи склапају” (Ишигуро 2015б: 196). Пред смрт, захтеви колектива постају секундарни наспрам захтева личног идентитета и жеље. Гавејнов саборац жели да урони у своја сећања, да утешен наративом који твори његов идентитет доврши свој пут. Вода као симбол протока времена, али и алетички простор вере и мира, човеку пред смрт пружа утеху. Гавејн, међутим, опседнут одржањем сопственог идентитета, као уграђеног у симболички поредак који га осмишљава, није у стању да овај порив и разуме: „[В]иђао

сам саборце како вапе за водом док леже рањени и посматрао непријатеље како пузе до реке или језера иако су притом трпели ужасан бол. Постоји ли каква тајна коју знају само људи на самрти?” (Ишигуро 2015б: 196).

Та тајна није доступна ни Вистану. И као што он од Едвина тражи да му обећа да ће у срцу носити мржњу према Бритима, тако, наизглед парадоксално, и Аксл слично формулише своју молбу упућену Беатрис: „Обећај да ћеш ово што сада осећаш према мени заувек чувати у срцу, шта год да се деси кад измаглица ишчезне” (Ишигуро 2015б: 193). Искључивост ових захтева, иако се први тиче мржње, а други љубави, упоредна је. Јер као што Едвин не може свој живот свести на тоталитет освете, тако ни Беатрис не може свој свести на тоталитет романтичне љубави. Можемо претпоставити да ће Едвинов ловачки порив бити подривен наклоношћу коју осећа према Акслу и Беатрис, јер када га Беатрис на расстанку дозива са: „Млади Едвине! Обоје те молимо да нас не заборавиш. Не заборави нас и ово пријатељство”, иако се Едвин сећа обећања које је дао Вистану, у себи говори: „Али Вистан сигурно није мислио и на овај љубазни пар” (Ишигуро 2015б: 225). Тако се ни од Беатрис не може очекивати да са сећањем на непрежаљену трауму задржи непромењен наративни идентитет који дели са Акслом.

Када сер Гавејн подсећа Аксла на његову одлуку да напусти Артурову службу и на масакр Саксонаца који је тој одлуци претходио, Аксл не жели да му се та сећања навраћају: „Не подсећајте ме више, сер Гавејне. Нисам вам захвалан на томе. Мене занима какав сам живот водио са мојом драгом женом, која дрхти овде крај мене” (Ишигуро 2015б: 206). Аксла интересује само наратив који се тиче сећања која дели са Беатрис, јер је то наратив који чини упориште његовог идентитета. Премда то није одувек био случај, Аксл се одрекао оног аспекта свог наративног идентитета који се тичао војно-дипломатске службе, те колективно сећање и не сматра за бојиште на коме се треба изборити за очување сопственог идентитета. Док сер Гавејн и Вистан управо у том колективном аспекту ситуирају упориште својих идентитета, те тај наратив највише и форсирају. Али иако се удаљава од колективног зарад фокуса на лично, Аксл је попут Гавејна и Вистана склон апсолутизму, који му тек Беатрисина болест и све ближе смрт налажу да деконструира путем сећања и уплива трауматизма.

Акслово сећање на прошлост упоредно је сећању на сан – „мисли су му биле нејасне, и што се више усредсређивао, делићи су све више бледели” (Ишигуро 2015б: 9). Сна се тешко сећамо, јер свет снова има логику која не прати узрочно-последичне односе симболичког поретка као дељеног са другима. Зато је и Акслу тешко да се

прошлости сећа, јер се колективна прошлост пориче и потискује, како она на нивоу заједнице, тако и дељена прошлост са Беатрис. Пошто актуелни идеолошки поредак не признаје интерпелацију поводом трауматичног сећања, симболичка активност присећања је осујећена. Међутим, жеља, не као тренутна потреба, већ као она која је конститутивна за дефинисање субјективности, подстиче делове архиве да се активирају, односно повлачи виртуелне трагове несвесног који подривају вештачки одржавану стабилност канона. У Аксловом и Беатрисином случају, жеља за потврдом сопствених идентитета и заједничког односа као споја сродних душа, подстиче их на ревалуацију прошлости, на самеравање њиховог пређеног пута и брачног односа. Трауматизам се навраћа и опседа. И премда велики део заједнице чине они који „напросто нису размишљали о прошлости” (Ишигуро 2015б: 10), увек постоје и они који имају порив да се сећају, јер их актуелне околности – под којима се мисли и на актуелност жеље коју појединац сматра или осећа формативном за свој идентитет – на то приморавају. Наратор наводи да је „прошлост већ неко време узнемиравала Аксла” (Ишигуро 2015б: 10), што се испоставља као директно везано за Беатрисину болест и све ближу смрт.

Када ноће у манастиру, опет у стању налик на полусан, Аксл се осећа „као да стоји у чамцу на сред ледене реке и гледа ка густој магли, знајући да ће се она ускоро разићи и открити живописне пределе у даљини. Обузео га је страх, али је истовремено осећао радозналост – или нешто још јаче и мрачније – те је одлучно помислио ’Шта год да је, желим да видим, желим да видим’” (Ишигуро 2015б: 117). Свој страх Аксл дели са Беатрис, али и она подвлачи жељу да се суоче са сећањима која је дуго прекривала измаглица: „Желимо да нам се врате и ружна [сећања], па макар због њих плакали и дрхтали од беса. Све је то део наших живота, зар не?” (Ишигуро 2015б: 118). Императив реконфигурације њиховог наративног идентитета у складу са увидима у аспекте прошлости на које би развејавање измаглице указало, јесте за Беатрис и Аксла примарна преокупација, премда она које се уједно и боје, јер је у стању да потпуно разгради причу која их држи на окупу.

Пре него што се отисну на пут, Аксл и Беатрис верују да ће сећања пронаћи као изгубљени драги камен (в. Ишигуро 2015б: 25), али таква визија се испоставља као идеализација, јер сећања нису објекти који се могу екстраховати и испитати, већ конструкције које захтевају симболизацију и наративизацију, и које зависе од субјективне перспективе и актуелног контекста присећања. Аксл и Беатрис идеализују љубав коју сматрају упориштем свога брака. „Наш заједнички живот је као прича са

срећним завршетком, шта год да се претходно збивало” (Ишигуро 2015б: 186), говори Аксл својој супрузи, када она изрази бојазан поводом предстојећег повлачења измаглице. Аксл континуирано током романа ословљава Беатрис са „принцезо”, што је у складу са жанром бајке, који је делимично имплициран жанром артуријанске романсе, али који се намеће и због идеализације која је везана за наратив о сродним душама – наратив који је уграђен у срж њиховог дељеног идентитета. Међутим, пут сећања, током кога се степен реконфигурације њихове дељене приче покушава свести на минимум, ипак, као и у случају колективне свести, упућује на „закопаног цина” – Акслову забрану посете синовљевог гроба као казну за Беатрисино неверство – који се као потискивана траума навраћа и онеспокојава њихове идеализације оприсутњене љубави.

Старица у црнини, која интегрише осветољубивост и која бесом везује предмет жаљења за себе, спречавајући рад жалости и опроштај, у сцени са корпама покушава сама да се превезе на острво мртвих – њу не превози чамција, већ је утапају вилењаци, који јој доносе спокој и мир, али не тако да је она претходно успела да се помири са својим губитком. Аксл се на сличан начин опходи према Беатрис и њеном неверству. „Говорио сам и понашао се као да сам јој опростио, али сам дуги низ година чувао закључаном неку малу одају у свом срцу која је жудила за осветом” (Ишигуро 2015а: 340), поверава се Аксл чамцији. Жеља да казни Беатрис за прекршено поверење и за смрт сина, која је индиректно везана за тај прекршај, учинила је да Аксл истраје у забрани да се посети синовљев гроб. Потискивање неверства, смрти сина и потоње забране изискивало је од Аксла и Беатрис напор да симболичким ритуалима надоместе празан ход и тако спрече суочавање са несамерљивошћу њиховог односа, апоријама процеса жаљења и монструозношћу опроштаја који он захтева. Ради одржања идеала савршене, пуне, целовите љубави, Аксл је и у своје и у Беатрисино име жртвовао симболички динамизам њиховог односа и порекао оне његове аспекте који се у тај идеал не уклапају. Он осећа спремност за опроштај тек пошто постане свестан близине Беатрисине смрти, односно спреман је да јој поново верује тек пошто постаје свестан да ће је изгубити. Зато Аксл није у стању да дозволи Беатрис да га напусти када је коначно спреман да опрашта, јер се такав однос са њом испоставља као почетак новог пута, као исписивање новог наратива, те и као довршетак претходног, који се са новим увидом у Акслову огорченост не доима као дељен са Беатрисиним, већ као пут који је Аксл провео увек на делимичном одстојању од своје жене. Када чамцији треба да говори о њиховом односу, Аксл му препричава сећање, о коме је и Беатрис чамцији

говорила, како је враћајући се са њом са пијацие једног дана пазио да не разбије јаја која је носила у корпи: „Био сам нервозан због јаја јер се претходног пута спотакла и поломила једно или два. То је била кратка шетња, али смо тог дана били врло срећни” (Ишигуро 2015б: 232). Симптоматично је што се баш на ово сећање обоје позивају, суочени са фигуром чамције пред Беатрисину смрт. Оно је репрезентативно за Акслово опхођење према Беатрис. Иако је остао поред ње, Аксл јој после синовљеве смрти више не верује у потпуности, због чега је поводом издаје међусобног поверења кажњава ускраћивањем сећања на сина, те љубави према њему. Тако што им обома укида рад жаљења, Аксл их држи у коматозној реитерацији симболичких ознака за љубав, која подразумева свођење животне динамике на непрозирни ритуал.

У два наврата, Аксл осећа бес према Беатрис, када му се навраћају сећања на њену издају и неверство (в. Ишигуро 2015б: 203, 212). Тај бес га плаши, јер уздрмава његову концепцију љубави као целовите и хомогене, те из страха и физички склања поглед од ње, као што се и у мислима дистанцира од таквих сећања. Аксл се боји сваке назнаке губитка Беатрис, па када се њој враћају (вероватно фиктивна) сећања на ноћ када ју је Аксл оставио и када му затражи да не корача поред ње када наставе пут, Аксл то јако тешко прихвата: „Јасно је замислио Беатрис како хода неколико корака испред њега на планинској стази под великим тмурним небом, те га обузе велика туга” (Ишигуро 2015б: 188). Али, премда је раније страх могао да потисне тиме што је потискивао суочавање са сећањима, због извесности Беатрисине смрти, Аксл то више није у стању да чини.

Када чамција прилази Акслу пошто заврши разговор са Беатрис, затиче га замишљеног, а у „његовим очима, обасјаним вечерњом светлошћу, није се више видела сумњичавост, већ велика туга и капљице суза” (Ишигуро 2015б: 232). Као што је и иначе случај у Ишигуровим романима, сузе су назнака катарзичног довршења једног пута. Аксл почиње да прихвата да ће морати да пусти Беатрис да умре и да се суочи са тиме да је, кажњавајући је, њихову љубав држао у домену позакоњења, а не (по)вере(ња). Те да је на тај начин, ходајући поред ње, уместо са њом, њихов наратив подредио свом личном, оном којим је успостављао премоћ над узајамним поверењем, које је жртвовао зарад сигурности и контроле, које му је пружала позиција моћи. Напоследку, није функција чамције, као што налажу Беатрисина и Акслова страховања, да пресуђује о валидности јачине љубавне везе између оних који му се пред смрт исповедају. Не може он никаквом магијом спасти људе од смрти, нити им обећати „царство небеско”, осим ако они сами у њега не верују. Али у томе и јесте суштина.

Исписујући свој наратив без полагања поверења у Беатрис, без апоретичности праксе монструозног опраштања, Аксл није у стању да поверује да ће се чамција вратити по њега пошто превезе Беатрис на острво мртвих, где је наводно сахрањен њихов син. Али Беатрис јесте. „Верујем му, Аксле. Одржаће реч” (Ишигуро 2015б: 236), говори му она, положена у чамац, убеђујући га да је у реду да се раздвоје јер ће се поново срести. Попут Исуса, чамција говори да ће се вратити, али искупљење је обезбеђено само онима који у њега верују. Аксл, међутим, то није у стању да учини. Пошто загрли своју принцезу, он заједно са њом, оставља и причу коју су сузе довршиле. Јер ону коју наговештавају ископана сећања више нема са ким да прича. Док Аксл одлази, чамција довршава роман:

Чујем га како хода кроз воду. Жели ли нешто да ми каже? Рекао је да ће се помирити са мном. Али кад сам се окренуо, није погледао ка мени, већ ка копну и сунцу што залази над заливом. Ни ја нисам потражио његов поглед. Прошао је поред мене не осврћући се. „Сачекај ме на обали, пријатељу,” кажем тихо, али он ме не чује и наставља даље. (Ишигуро 2015б: 237)

IV ЗАКЉУЧАК

У дисертацији *Траума и сећање у прози Казуа Ишигура*, предмет истраживања биле су фигурације феномена сећања и трауме у Ишигуровим романима на тематском, структурном и жанровском нивоу. Истраживање смо методолошки конципирали у складу са моделом изложеним у поглављу о теоријском оквиру, а проматрали смо питања која не претендују да Ишигурову прозу тумаче у биографском, историографском или екстралитерарно културолошком кључу, већ на плану текста, односно у оквиру конкретно конципираних жанрова, контекста и светова фикције у којима су протагонисти Ишигурових романа лоцирани. У даљем тексту, сумираћемо како поставке теоријског модела, који је јединствено конципиран за потребе анализе Ишигурове прозе, тако и закључке до којих смо дошли у оквиру аналитичког дела дисертације.

Конципирајући оперативни модел теорија сећања, фокусирали смо се на аспекте метафорике, темпоралности, наративности и непоузданости сећања, као и на манифестације сећања у колективном облику. Док смо метафорама складишта, које означавају вештачко сећање, упутили на канонска и архивска обличја колективног и културног сећања, метафорама за природно сећање, међу којима се као најкомплекснија показала метафора писма, указали смо и на темпоралне, а не само на просторне, оквире онтолошких, епистемолошких и оперативних аспеката личног, субјективног сећања. Есхатолошко сећање, које се спроводи на рачун метафизике бескраја, у епистемолошком добу аналитике коначности је у домену онтологије сећања замењено аниматорским сећањем, које производи носталгију за вечношћу наспрам губитка вере у бескрај. На епистемолошком и оперативном пољу, природно сећање се, у оквиру метафоре писма, одликује ограниченошћу и фрагментарношћу палимпсестности, квалитативном неподударношћу између перцепције и свести, те раскорак између памћења и сећања, које је у вези са одлагањем уписаним у процес означавања.

За потребе нашег теоријског модела, битан је увид да сећање није само условљено перцепцијом, већ да њу и креативно производи, будући да сећање наративно конституише идентитет субјекта, а да оквир имагинарно-симболичких идентификација утиче на оквир перцепције, односно перспективу. Виртуелност сећања, у оквиру рачунарске метафоре, имплицира симболички код као оперативну

парадигму динамике сећања, а не једнозначну асоцијативну везу између перцепције и сећања. Симболички код природног сећања захтева материјалну, неуролошку базу, али је она, попут хардвера за рачунарски софтвер, квалитативно несродна наративно кодираној оперативности процеса сећања. Пропадљивост материјалног, међутим, индукује и фаличност симболичког кода динамике природног сећања и упућује на материјални траг, на материјалну жртву, коју захтева свако кодирање, али и на нематеријални, симболички траг. Деридин став да смо исписивани док пишемо, налаже да је нематеријални траг, који упућује на одлагање поистовећења перцепције и сећања као асиметричних процеса, сведок немогућности остварења тоталитета (аутобиографског) сећања, као оприсутњења субјекта у језику. Траг уписан у процесе означавања јесте услов њихове динамике, па се и заборављање испоставља као већ унапред саставни део сећања и то као њена формативна, али и подривајућа, компонента. А то што се заборављање и сећање намећу као онтолошки условљени процеси, имплицира и да је писмо увек већ уграђено у сећање, када сећање тумачимо као симболичко-наративну конфигурацију. Језик, као творац илузије присуства, за Дериду је творбен за сећање, али и модификован њиме, јер диференцијално одлагање значења чини структуру сећања наративном, али га и стабилизација сећања у виду имагинарних идентификација ограничава као бесконачно креативно и захтева да се и сећање прилагоди налозима наративног идентитета.

У погледу феноменологије сећања, као маркираног и условљеног темпоралношћу, указали смо на то да сећања нису лоцирана у неурофизиономији човека, већ, како то Бергсон наводи, у времену, односно да се сећања само провизорно могу квантификовати, када их идентификујемо са епизодним наративним конфигурацијама, али да је сећање у бити процес. Његова динамика је интегрисана у динамику заплета наратива, али се о аспекту темпоралности може говорити и из позиције иронизације наративног смисла као конструисаног, чиме се и линеарност темпоралности деконструираше као конструкт. Стрела времена не подразумева наводно објективну линеарност космолошког времена, већ је у спрези са перцепцијом субјекта, који на тај начин аналитички концептуализује време. Обртање смера стреле времена стога није само формална техника, већ задире у срж здраворазумске рационалности. Са друге стране, приватно време је синхроно мапирано и не зависи од узрочно-последичних, већ од асоцијативних односа, којима је сећање као креативни процес умногоме одређен. Тако жанр, као конфигурација хронотопа, производи смисао у виду наратива са идеолошким импликацијама и, на тај начин, интегрише специфичан облик

темпоралности, као и специфичан однос субјективности према прошлости, садашњости и будућности, које никако не морају бити линеарно организоване, јер њихова дијахронијска релација и сегментираност представљају само један вид интеграције темпоралности у заплет наратива.

Поводом наративности сећања, а на трагу Рикера и Вајта, образложили смо однос између историјског и приповедног наратива као упоредан у конфигуративном смислу, а дистинктиван у контексту постулирања установљене симболичке парадигме као реферетног оквира за различите степене доследности. За тумачење Ишигуровог опуса, дати увиди релевантни су на пољу књижевног текста, а не у екстралитерарном смислу. Односно, значајни су поводом раскорака између тежње протагониста да остану доследни својој дотадашњој концепцији наративног идентитета и захтева, које пред њих поставља структурна промена друштвено-симболичког поретка, да свој наративни идентитет реконфигуришу у складу са новом парадигмом. Ишигурово иронизовање пропозиција жанровских врста доведено је у спрегу са постмодернистичким, структурним подривањем синхроније приватног времена, које се у наративу манифестује путем асоцијативних веза, поред уочене иронизације линеарности историјског времена, које је представљено кроз узрочно-последичне односе, а која је својствена и модернистичком књижевном тексту. Таквим подривањима, отварају се пукотине које упућују на несимболизовано, немушто „време”, како у дијахронијском поретку хронолошки конципираног заплета, чиме се пориче наводна априорност историјског поља прошлости, тако и у синхронијском поретку формалне конфигурације какав је жанр, чиме се упућује на његово идеолошко устројство и чиме се доводи у питање и онтолошка и епистемолошка основа сваког симболичког поретка.

Наспрам иронизације пропозиција сужеа и жанра у наративном тексту, за интерпретацију Ишигурове прозе релевантан је и креативни потенцијал наративне конфигурације за производњу смисла, поготово у контексту Рикеровог уско одређеног конфигуративног поступка *mimesis* II или Вајтовог *emplotment*-а, који поетички „разрешавају” апорије времена. Ишигурови протагонисти креирају смисао путем наративних конфигурација са којима се идентификују, због чега их као ликове и можемо тумачити путем анализе приповести које производе. Заплитање наратива је одређено и као миметички чин, у смислу остваривања ефекта подражавања „стварности” путем стратегија организације тока радње, односа ликова и представљања света фикције, али и као метафорички чин, када се фокус анализе измешта на дубинску структуру језика као фигуративног, а не (провизорно)

референцијалног, и када се конфигурација наратива тумачи из онтолошке, а не из епистемолошке перспективе. Код Ишигура, уочавамо склоност ка постављању у први план метафоричког карактера наративно-конфигуративних чинова, будући да се као фигуративно конструисана маркира и субјективност наратора, путем онтолошки иронизоване поузданости приповедача и синхронијског сажимања претпостављене дијахроније процеса сећања, али и да се као такав маркира и жанр, као пропонент идеолошки конципираног симболичког поретка. Жанр се, код Ишигура, испоставља подређен захтевима наратора, односно њиховом жељом да репрезентативно текстуализују своју прошлост, која се иронизује путем указивања на фигуративну природу сваке приповести и на раскорак између идеализација којима симбол претендује да обухвати реално и трага, који то несимболизујуће реално оставља у виду пукотина у тексту. *Историографска метафикција* се стога показала као релевантна за аналитичке потребе ове дисертације, али не у смислу ауторове алузије на званични историјски наратив, већ због увида у историју као наративну конструкцију, путем тумачења приповедачевог приступа прошлости, који је условљен (интер)текстуалношћу, односно сећањем, као наративном конфигурацијом са упориштем у виртуелним траговима претходних конфигурација, али и идентитетом, који се у спреси са сећањем такође испоставља као наративно устројен. Процес сећања, на основу тих увида, подразумева континуирану расколну напетост између доследности прошлости, као доследности одређеним конфигурацијама наративног идентитета које су биле усклађене са конкретним симболичким поретком, и провизорности те доследности, која је интертекстуалне природе и која не може прошлост као доживљајну и повратити.

Расколна напетост између поменутих аспеката у Ишигуровим романима, упућује на специфичну, онтолошку и релациону непоузданост његових наратора, чија екс-центрична позиција проблематизује модернистичку концепцију субјективне перспективе, која се у оквиру постмодернистичке кризе легитимације великих наратива подрива путем децентрализације инстанце приповедача као аутономног, постојаног и кохерентног субјекта. Са друге стране, у Ишигуровој прози, постмодернистичка децентрализација приповедне инстанце бива сучељена са центрирањем аутобиографског наратива, који субјект прича о себи путем сећања, настојећи да стабилизује свој наративни идентитет. Језик, као фигуративна структура, чини идентитет субјекта наративном конфигурацијом, конструисаном и нестабилном, али га и центрира путем аутобиографског исписивања, односно смислом који тај

наратив производи, у оквиру поретка који се служи и који је формиран тим језиком. Задовољење жеље за оприсутњењем сопства је одложено због условљености те жеље динамиком заплета приповести, али и због одлагања уписаног у структуру језика као инхерентно метафоричког, дефинисаног на тај начин у оквиру постструктуралистичке визууре сосировске концепције језика, која почива на разлици.

Де Ман показује да аутобиографским дискурсом диригују захтеви само-портретисања и упућује на парадокс прозопопеје, која у аутобиографском тексту и оличава субјекта путем језичке, односно наративне, конфигурације и разоб-личава га посредношћу репрезентације. Као што су историјски и фикционални наративи упоредни као приповедне конфигурације, тако се у том истом, онтолошком смислу креативне продуктивности означитеља и интертекстуалности, преклапају и сећање и фантазија. Са друге стране, приповедни глас се обликује и управљајући се према уговорно-стереотипној, референцијалној функцији језика, када на пољу стабилизације одређеног друштвено-симболичког поретка можемо говорити о дистинкцији између сећања и фантазије. Док је на трећи модалитет језика, на арбитрарност означитеља, у Ишигуровој прози указано путем иронијско-трауматичног подривања дистинкције између фантазије и сећања, када се обема конфигурацијама укида и референцијални и инхерентни смисао.

Конкретно на пољу креативне конфигуративности, односно приповедног устројства сећања – које није строго референцијално или обесмишљено иронијом – о валидности те приповести можемо говорити једино путем процене валидности њене *наративне истинитости*, односно на основу структурне кохерентности и доследности те приповести. Оне се одређују путем тумачења синхронијске усклађености наратива сећања са пропозицијама жанра, са којим се приповедни глас идентификује, и тумачења дијахронијске доследности тог наратива у односу на симболички поредак, као оквира имагинарног поретка субјектових идеализација. Наратив сећања је стога увек дијалогског устројства, што је у Ишигуровим романима и назначено честим присуством назнаке наратора, који припада истој заједници као и приповедач и чиме се наративно манифестује корелатив другости, која и успоставља оквир за исписивање наратива сећања, али је и претећи фактор за субјекта чију фантазију ограничава. Рикерова концептуализација *наративног идентитета*, као динамичког, херменеутичког споја два модела постојаности идентитета – истости и ипсеитета, односно засебности – али и као интерфејс сопства и другости, од суштинског је значаја за аналитички део ове дисертације, будући да је базиран на, за нас релевантној,

претпоставци о конструисаности и конфигуративном устројству, како идентитета, тако и сећања, са којим је идентитет нераскидиво свезан. Формирање наративног идентитета је стога континуиран, динамички и реконструктиван процес, који се и управља према захтевима одржања сопствених конфигурација и који тежи компромису са конфигурацијама које намеће алтеритет сопства, као интегрисана – условљавајућа и онеспикојавајућа – другост.

Непоузданост наратора у Ишигуровој прози тумачимо као нестабилну категорију онтолошке непоузданости и јер је дистанцу између наратора и имплицитног аутора немогуће прецизно одредити, како због нестабилности наративног идентитета протагонисте, тако и због тога што формулисање својстава имплицитног аутора зависи од интерпретативних читалачких стратегија. Поготово у оквиру хомодијегетичког наратива, како то наводи Фелан, сви раскораци између наратора и имплицитног аутора, били они појмовног, вредносног или просторно-временског типа, морају бити посредно саопштени. Стога се непоузданост наратора у Ишигуровим романима боље дефинише као *непоузданост нарације*, јер се поуздани наратор испоставља неодредивом инстанцом. А непоузданост нарације је код Ишигура индикативна за непоузданост сећања његових протагониста, за конструисаност аутобиографског дискурса и нестабилност категорија субјективности и наративног идентитета, због чега се одговорност за етичко-критички суд измешта у домен читалачке интерпретације.

На пољу колективног сећања, релевантни су нам били појмови идеологије, етике и опроштаја у релацији са забором. Дистинкција између колективног и културног сећања, за потребе ове тезе, успостављена је поводом реконструктивног својства колективног сећања, које налази упориште у актуелном контексту променљивих и нестабилних друштвених односа заједнице, и културног сећања са упориштем у наслеђу, које се стабилизује ради формирања колективног идентитета. На митове је указано као на наративе у оквиру колективног сећања, који имају кохезивну сврху на пољу колективног идентитета заједнице, али који могу бити и сакрализован или мобилисани, ради постизања одређених националистичких циљева. Албвашовска концепција колективног сећања, која је привилеговала друштвене аспекте процеса сећања као њихову основу и која је испрва као интуитивни, актуелни миље сећања постављена наспрам историје, сматране за нормализујући, архиварски дискурс, касније бива доведена у међузависну везу са историјом, будући да су обе условљене наративизацијом и идеологијом. А потенцирањем међузависности колективног сећања и репрезентације, у оквиру културолошког обрта, сећање губи упориште у наводној

постојаности аутентичног искуства, те се пореди са ефектом који остварују симулације позивања на прошлост, као реконфигурације претходних наротивизација о прошлости. Тако идеје о прогресивној историји и сећању као њеном сировом, аутентичном материјалу, бивају замењене фокусом на репрезентацију, док криза репрезентације крајем двадесетог века производи и својеврсну кризу сећања, када се потиснута сећања и трауме тог века доводе у везу са спектралношћу архиве. Поводом односа архиве и канона колективног сећања, указали смо на дистинкцију између заборављања као свесне цензуре и као несвесног искључивања или потискивања, али и на активно очување прошлости као садашње и на пасивно очување прошлости као прошле. Према Алаиди Асман, архива и канон нису искључиве опозиције, будући да канонизовано сећање, као легитимизовано и у процесу актуелног одржања, није супротно архиви, латентно ситуираној између заборава и канона, између којих осцилира. Архива је, према Дерида, спектрална, јер фигурира као пројектовани извор онтолошког и номолошког принципа, на којима се базира канон, односно као извор идеологије порекла и заповести, упоришта првобитног почетка и апсолутне истине, али уједно фигурира и као извор потиснутих трагова, који су у стању да подривају канон. Стога архива поседује истовремено и традиционална и револуционарна својства.

Идеологију смо дефинисали као систем дискурзивних и институционалних интерпелација, којима се субјекти и успостављају и којима се њима управља, чиме су назначена хегемонијска својства и самовалидујући механизми идеологије, док смо носталгијом означили жудњу субјеката за ретроактивно конципираним изгубљеним временом утопијског благостања. Идеологија подразумева активне механизме којима се уређују симболички односи у друштву, који уједно и одређују субјекте и подређују их себи, а носталгија пројектовање у идеализовану прошлост, које, према Бојм, може бити ресторативно, када се потенцира повратак традицији, којој се приписује аура апсолутне истинитости и неупитног порекла, или рефлексивно, када се жудња критички сагледава као одлагање повратка, као жеља за рајем који остаје изгубљен, али који има потенцијал да обезбеди друштвену кохезију, као упориште колективног смисла. Расколно се суочавати са парадоксима уписаним у ове концепције, назначени је захтев постављен етичкој пракси.

У првих шест Ишигурових романа, колективно сећање и колективна траума фигурирају на маргинама хомодијегетичког наратива, које га екс-центрично условљавају и подривају, док се у *Закопаном џину*, његовом седмом роману, сећање и траума колективног типа тематски постављају у први план и алегоријски мапирају у

овиру наратива у трећем лицу, који ипак, парадоксално, задржава својства приповести у првом лицу. Етичке и идеолошке импликације опроштаја су релевантне за анализу овог романа, те смо указали на разлику између колективно спроведене или наметнуте амнезије, ради амнестирања повреде етике и закона, и опроштаја као монструозности индивидуалне праксе, која не подразумева казну или освету, односно самеравање злочина или греха наспрам конкретног друштвеног поретка, већ чин у домену (неинституционалне) вере. Према Дериди, опроштај овог типа никада није довршен, већ подразумева континуирано расколно суочавање са залогом спектралности мртвих. Зато се од суочавања са потиснутим трауматизмом, према Маргалит, не може очекивати једноставни и апсолутни чин разрешујућег опроштаја, због чега оно и има потенцијал да покрене нови циклус насиља, уколико се суочавање не спроводи континуирано, што и јесте захтев етичке релације и етичке праксе.

Приликом проматрања феномена трауме, говорили смо о етичком обрту и као о реакцији на незаинтересовани релативизам радикалних постмодернистичких струја и као о производу постмодернистичке теорије, која је прогласила неповерење према тоталитарним метанаративима модерне о просветитељском прогресу и универзалним нормама и која се усмерила ка интимним наративима, у оквиру којих се раскол између несамерљивих позиција не разрешава попут сукоба, већ се изналазе платформе за одвијање агонистичких односа. Левинасова концепција *етичке релације* показала се као значајна за аналитички део тезе, јер подразумева несамерљиво, асиметрично сучељавање субјеката лицем-у-лице, где је лице другог, као увек већ интегрисано у дискурс, и позив на одговорност и претећи трауматизам. Субјект је ухваћен у динамику самоунижавања, у складу са етичком одговорношћу пред апсолутном другошћу другог, и постулирања идеалистичке идентификације са собом. Али траг релације са другим, који произилази из несамерљивости и асиметрије односа, упућује на траг процеса означавања, будући да су лица *увек већ* у језику, те на жељу за разрешењем релације, која је као раскол ипак неразрешива, јер се лица, као мреже знакова, не могу свести на исто. Тако етичка релација са другим указује на *недостатак*, односно на неутаживу *жељу*, која конституише субјекта. Према Дериди, како се алтеритет другог не би порекао или сасвим асимиловао, неопходно је да га не потчињавамо препознатљивим категоријама, већ да препознамо оно што Жижек наводи као чудовишност ближњег. Алтеритет је и апсолутна другост, али је и формативан за идентитет, због чега је свака релација са другим, као етичка релација, трауматична. Оно што је књижевност у стању да учини, у континуитету са етиком,

јесте да поставља овај трауматизам на сцену, али не тако да га изговори, већ да говори то да га, као нематеријални траг, не може изговорити.

Назначили смо да је медицинско патологизовање трауме позитивистички искључило дијапазон друштвено-културолошких, идеолошких и историјских фактора, формативних за наративно поприште субјективности, које је и упориште и референтни оквир трауматизма у студијама трауме, бар онда када су свесне својих постструктуралистичких и психоаналитичких корена, односно раскорака уписаног у репрезентацију и језички структурирано несвесно. Проблематично је говорити о посттрауматском синдрому или стању, јер је у сваку трауму *увек већ* уписана накнадност или закаснелост (*Nachträglichkeit*), односно свака траума је, путем сећања, ретроактивно исписивање претходно доживљеног искорак из осмишљавајућег симболичког поретка, односно конфигурација трауматичног догађаја, који се тек закаснело може перципирати као такав, из позиције ситуираности у поретку, на чију провизорност као смисленог траума упућује. Траума се стога не би смела сводити на догађај, ма како катастрофалне околности или последице он подразумевао, јер оно што остварује ефекат трауме јесте субјективни доживљај, те се феномен трауме мора тумачити путем ослањања на читаву концепцију личности субјекта, на читав наративни идентитет. Иако је миметичка теорија трауме, која тврди да субјект активно учествује у ефекту трауме, у чије се присилно понављање, између осталог, интегришу и фантазије, сећања, стрепње и идеолошке претпоставке субјекта, критикована због релативизовања догађајности трауме, већу опасност представља антимиетичка позиција, која успоставља строгу дихотомију између јасно формулисаног, екстерног догађаја и трауматичне реакције пасивног, дехуманизованог субјекта, због чега се и сећање имплицитно дефинише као материјализована вербатим репрезентација, путем које је могуће повратити прошлост. Траума, као харизматична рана, онеспокојава покушаје неприметне интеграције у симболички поредак, јер субјект присилно понавља искорак из смислености сопственог наративног идентитета.

Темпоралност је у трауматизму расточена, јер је указано на конструисаност симболичког поретка, који темпоралност као специфичну концепцију твори. Карут означава трауму као *двоструку рану*, чије задавање бива ретроактивно постулирано после периода латентности, када се рана опет отвара као сценирање трауматичног доживљаја путем репрезентације. Сведочење о трауми је дефинисано као говорни чин, будући да је неодвојиво од наративног гласа субјекта који сведочи и од контекста сведочења, када се сећање намеће као текст који захтева дешифровање, а не изгубљена

„истина” прошлости која се може повратити. Због тога је наратер, имплицитни или актуелизовани, неопходни чинилац процеса сведочења о трауми, који заједно са оним који сведочи може учествовати у креирању провизорне дискурзивне парадигме, у оквиру које је могуће доживети *емпатично узнемирење*, како га назива Лакапра. Емпатично узнемирење не подразумева слепу идентификацију са говорником, већ етичку релацију и регистровање апсолутне другости другога, која не дозвољава интеграцију у сопство. Емпатија подрива преурањено хармонизовање конфликта и допушта бар привремену реконфигурацију и наративних идентитета и наративних стратегија. Према Лакапри, структурална траума, која се везује за одсуство, и историјска траума, која се везује за контекстуализовани губитак, нису искључиве концепције, јер су условљене на пољу субјективности. Без проматрања те условљености, траума се политизује и своди на легалност бинарне опозиције добро/лоше, при чему се пажња посвећује једино саобразју између сведочења о трауми и нормативних структура у правном смислу, а не и њеним консеквенцама на пољу наративне истине, која има значај за конкретног субјекта који сведочи. Са друге стране, треба се чувати поистовећивања одсуства и губитка, те континуирано преиспитивати на које начине једно другог условљавају и прожимају.

Књижевни текст на комплексне и разноврсне начине манифестује неманифестност трауме. У књижевном наративу о непредстављивом или сублимном трауме може се говорити путем експерименталног, фрагментарног онеобичавања, ремећења темпоралности, разграђивања наративних структура, те установљених идеологија, али и њиховог креативног обликовања. Ротбергов термин *трауматични реализам* односи се на артикулацију измештене реалности за субјекта трауме, оне која је уједно читаоцима блиска, али која их и неугодно узнемирује. Наведене технике упућују на субјективност као непоуздану, нестабилну, конструисану, али је и потврђују као поистовећену са контекстуализованом перспективом у знаку болне трауме. Због тога Хал Фостер говори о дискурсу о трауми као оном у коме је субјект и евакуисан и уздигнут у исто време.

Упориште студија трауме у психоаналитичком и постструктуралистичком теоријском оквиру, релевантно је за ову дисертацију због проблематизовања феномена трауме у дискурзивном контексту. Конфликтна динамика, која према Фројду конституише психу, сценира се у виду драмског сукоба, на шта се саобразно надовезује Рикерова концепција идентитета као наративног. Несвесно је, код Фројда, неспособно за свест, тако да га није могуће материјално лоцирати као архиву потиснутог садржаја,

премда оно може бити предмет аналитике, ако се манифестна симптоматика, која указује на несвесно, реконфигурише тако да се наративно осмисли за субјекта. Симптом је у студијама трауме дискурзивно релевантан у контексту неидентичности субјекта са собом, због чега се закаснела манифестација симптома и може тумачити као накнадно репрезентована проминентност празнине – везане за жељу као формативну за субјективност – у оквиру симболичког поретка наративног идентитета, а не као биолошки механизам. Пошто је, овако дефинисана, структура симптома сачињена од имагинарних чинилаца, и темпоралност која је везана за симптоматологију, односно за трауматично стање које је производи, јавља се у облику приватног/асоцијативног, а не историјског/узрочно-последичног времена. Симптоматска манифестација несвесног указује на раскорак између принципа реалности и принципа задовољства, чији зев иницира *присилу понављања* накнадно конципиране сцене трауме, јер субјект није у стању да је асимилује у сопствени наративни идентитет, те се активира *нагон смрти*, као порив ка конзервативном стању идентификације са собом у виду оприсутњености, која је индикативна за нашу метафизику присуства. Наспрам меланхоличне апсорпције идеала, који „рањени” субјект доживљава као изгубљен, у виду крипте која ремети функционисање динамике дискурзивно конципиране субјективности, рад жалости подразумева пребољевање/заборављање губитка, у виду успешне реконфигурације наративног идентитета. А понављање, као присилни чин, упућује на реитерацију означитеља, на којој почивају означитељске праксе, чиме се смисао разокрива као конструисан, ишчашен из стереотипа, при чему се одложено уписана у процес репрезентације манифестује као закаснелост уписана у феномен трауме, те Фројд и наводи да траума фигурира као граница парадигме субјективитета (као оприсутњеног).

Онеобиченост, својствена наративима који сценирају трауматизам, упоредна је термину *unheimlich*, који упућује на облик ужасавајућег, проистеклог из препознавања неугодно блиског у другости, која се маркира као страна. Удвајање и појам двојника (*Der Doppelgänger*) дискурзивно фигурирају као облик *unheimlich* појаве. Премда у Лакановом стадијуму огледала, процес удвајања испрва осигурава заштиту ега у виду сликовите пројекције имагинарне целовитости, он производи и егзистенцијалну анксиозност, због алтеритета другости тако конципиране пројекције. Односно, двојник и пружа утеху стабилизације фрагментарности искуства, али и подрива идентичност субјекта са собом. У току погрешног препознавања (*méconnaissance*) себе као слике, субјект формира идеални его, који у комбинацији са супер-егом, као надзорном и

контролишућом инстанцом интегрисаног симболичког поретка, усмерава жељу ка идеалу, а не ка задовољењу нагонских потреба.

Лакановски дефинисан објект-узрок жеље (*objet petit a*) означава имагинарну природу сваког жељеног објекта, који се своди на субјектову идеалистичку фикцију. Али жеља никада није само лично субјективна, већ је и посредована симболичким поретком, односно великим Другим, због чега се субјективност испоставља као одређена процепом између ега и објекта-узрока жеље, односно недостатком као условом динамичке жеље, због чега је субјект, према Лакану, прецртан. Будући да га условљава субјективна перспектива, објект-узрок жеље и не може бити перципиран у „објективном” смислу, већ само „искоса”, у односу на јединствени „боромејски чвор”, који у Лакановој концепцији, тродимензионално свезује поретке Имагинарног, Симболичког и Реалног. Док је имагинарни поредак поље субјективних идеализација и идентификација, симболички поредак, као велики Други, подразумева дискурзивну парадигму, која диригује односима у које субјект може ући са малим другим, као са објектом-узроком жеље. Симболички поредак се не своди на функционалност језичке комуникације, већ мапира идентификације које су на располагању субјекту у имагинарном смислу, али и зависи од уговорног пристанка субјеката да се његова виртуелност потврди кроз симболичку праксу. И велики Други је прецртан, у том смислу да је условљен недостатком и да производи жељу као формативну за субјективност, жељу која је, због природе процеса означавања, увек у стању диференцијалне одложености.

Реално је, међутим, у стању да порекне жељу, да је суочи са сопственом провизорношћу, јер Реално је у блиској вези са недостатком у бити симболичког поретка, са његовим процепима, који се тек ретроактивно могу мапирати. Реално је немисливо и несимболизујуће, али се не може ни свести на материјалност, већ упућује на арбитрарност, провизорност означитеља. Траума је стога, за Лакана, увек „пропуштени сусрет” са Реалним, јер се субјектов сусрет са „реалношћу” не остварује као мислив, већ се само накнадно, у ретроспективи, може мислити као пукотина, када се субјект поново интегрише у симболички поредак, чији је слом проузроковао „видљивост” Реалног. Функционалност Симболичког тако бива иронизирана „пропуштеним сусретом” са Реалним. Имагинарно-симболички поредак се испоставља као фикција, али фикција која нас штити од немисливог Реалног, те иако је субјективност илузија, њу смо, урођени у осмишљавајуће парадигме, принуђени да као такву живимо. Само што када траума континуирано раскринкава ту илузију – а

посебно уколико је та фикција формативна за наративни идентитет субјекта – она подрива и привид стабилног упоришта субјективности и захтева од субјекта да или суштински реконфигурише свој наративни идентитет или да се, ради његовог очувања, служи различитим одбрамбеним механизмима, који се због наративне природе идентитета, поистовећују са приповедним стратегијама.

На деридијанску деконструкцију смо такође указали као на релевантно упориште студија трауме, превасходно због њене дестабилизације привада оприсутњености структуре значења, која је својствена и динамици трауматичног наратива/трауматичне сцене. Дерида путем неографизма *différance* упућује на одгађање несводиве разлике, које је уграђено у динамику језичке структуре, чији центар бива иронизован као онто-теолошко упориште структуре, те се уочава као функција измењивости знакова. Са друге стране, постулирани центар се у оквиру стереотипно прихваћеног симболичког поретка не негира као заогрнут ауром присуства, због чега Дерида наглашава да указивање на дискурзивност „стварности” не подразумева и њено апсолутно свођење на текст(уалност), али упућује на то да је она мислива једино као текст(уална). *Différance* интегрише темпоралну одложеност уписану у просторно, синхронијско разликовање означитеља, док *a* у *différance*, због своје видљивости само у писаном облику, а не и оприсутњености у говору, Дерида пореди са трагом, на кога се, због његове нематеријалности, може тек ретроактивно указивати, као на трауму, у виду ретроактивно одредљивих процепа у симболичком поретку. Оперативност итерабилности, као услова језичке функционалности, у феномену трауме се манифестује као присила понављања, која евидентним чини стратегије означитељских пракси, па тако и њихову конструисаност. Итерабилност подразумева понављање, али понављање које никада није вербатим, већ са разликом, која паразитски контаминира другошћу оно што наводно идентификује.

Алтеритет се испоставља и као уписан у пројекције оприсутњености сопства, али и као апсолутна другост. А етичка пракса релације са другим, управо због фактора алтеритета, због трага који је трауматичан и немислив, према Дерида је везана за одговорност, веру и дар. У етичкој релацији са другим: одговорни смо за доношење одлука ван утешно сигурних оквира норми и закона, а спрема ирационалне афилијације; вера се захтева јер подразумева апсолутни ризик, безусловну афилијацију са другим у неинституционалном простору; и неопходно је даривати дар смрти, који не подразумева оприсутњење објекта у виду поклона, већ даривање као дељење недостатка у нама, оног који упућује на апсолутни алтеритет, на траг као смрт

репрезентације, који је стога и монструозно оптерећујућ, али и залог хуманитета. Према Дериди, остваривати бесконачну одговорност, не према хуманом субјекту као облику/форми, већ према његовом или њеном властитом имену, подразумева живот са сабластима, које трауматизам производи. Он наводи да је субјект растрзан између могућег жаљења, када се мртвима пориче суживот са живима и када се апсорбују у реконфигурисани наратив, и немогућег жаљења, када се алтеритету мртвих дозвољава да се континуирано намеће као фантом. Из овог раскорака, према Дериди, произилази лудило етичке праксе и хронотоп сећања као покушај живљења са утварама, премда је тешко жртвовати склад са собом, који оприсутњује, зарад поштовања другости другог, која онеспокојава, иако се та жртва намеће као етички императив.

Применом овако конципираног теоријског модела, у *Бледим обрисима брда* указали смо на одлике специфичне, онтолошке непоузданости везане за трауматично сећање, које изискује процену истинитости у наративном, а не у фактуелно референцијалном смислу. Мотивацију за селективност и реконфигурацију наратива сећања протагонисте гђе (Ецуко) Шерингам лоцирали смо у трауматичном поремећају, који самоубиство њене ћерке Кеико производи у наративном идентитету њене мајке, и који захтева аутофикционално онеобичавање. Кеикино самоубиство фигурира као афективно снажан окидач за промену перспективе њене мајке, тако да захтева суочавање са парадигматском променом коју је, за Ецуко, представљало напуштање Јапана и досељавање у Енглеску, а коју је до тада потискивала, дозволивши да Кеико, као носилац трага тог парадигматског раскорака, акумулира алтеритет са којим се Ецуко није суочавала. Раван сећања, коју за гђу Шерингам представља Нагасаки после Другог светског рата, производи *unheimlich* ефекте због стратегија удвајања, иронишујућег перспективизма, изостављања конвенционално кључних сегмената за успостављање смислене приче и пастиша жанрова. У жанр колонијалног књижевног текста, попут *Мадам Батерфлај*, уписана дихотомија неупитног сопства Запада и егзотичне другости Истока, растаче се у сећањима гђе Шерингам, јер се централна релација измешта на однос мајке и ћерке, јер Ецуко и Кеико успевају да емигрирају, али и јер је Запад битно одсутан из њеног наратива – гдин Шерингам, разлози за напуштање Јапана и живот у Енглеској нису тематизовани. Жанр приче о духовима такође у *Бледим обрисима брда* сажима мотиве класичних хорор прича, које смрт третирају као апсолутну другост, и интимну блискост са сабластима из домена ритуала. Назнаке језивих звукова и приказа, кошмарних снова и Кеикиног похођења, упућују на трауму као на предмет тајне, на траг немисливог Реалног, око чије

спектралности се може само наративно кружити, како би се са утварама мртвих живело. Успешан рад жалости се испоставља као непожељан за субјекта који се осетно не подудара са собом, већ се додатно захтева и меланхолично одржање сабласти, које су формативне за лични наративни идентитет. Кеико изостаје из сећања њене мајке и фигурира као узнемирујућа белина у њеном наративу, као што су и околности пада атомске бомбе на Нагасаки само наговештене макабристичко-готичким алузијама, иако суштински одређују контекст сећања гђе Шерингам. За разлику од нормализације и институционализације сећања на ову колективну трауму путем меморијалних споменика, које трауму идиоматизују и свде на празан симбол, заобилажење трауматичног у наративу гђе Шерингам постиже супротан ефекат комплексног сучељавања са симболичким контекстом, у који су интегрисане појединачне судбине као индивидуални гласови. Судар јапанске и западњачке идеолошке концепције проминентан је у наративу сећања за гђу Шерингам, али закључили смо да га таквим чини тек Кеикино самоубиство, на чије трауматично прожимање целине наративног идентитета њене мајке указује мотив конопца, који попут неодредљиво нематеријалног трага, повезује актуелност са прошлошћу, чинећи их наративно зависним и условљавајућим. Мотив конопца присутан је у (присилно) понављаним сценама лета у Нагасакију, као метафоричког пејзажа сећања за гђу Шерингам, где оронула колиба, мочварна обала, блатњаво тресиште и ток реке упућују на ткање сећања, у оквиру кога се приповеда двострука прича, коју подстиче двострука рана трауме гђе Шерингам. Стратегије којима се нараторка служи да би говорила о својој прошлости, привилеговањем метафоре као представљачког тропа, иронијски подривају наводни миметички реализам сећања, те упућују и на провизорност аутобиографског жанра, мапирајући специфичну врсту *немогућег сећања*. Зато је онтолошка непоузданост гђе Шерингам првенствено релациона, а не фактографска, будући да сећање није вербатим репрезентација прошлости, већ је у спрези са фантазијом и наративним реконфигурацијама, које зависе од актуелних преокупација приповедача. Ецукина комшиница Сашико и њена ћерка Марико су зато уједно и део њених сећања, али и поприште неугодних идентификација и пројекција другости, коју није у стању да прихвати као прожимајућу за сопствени наративни идентитет. Сећања везана за њихове ликове производе контроверзно амбивалентна читања, при чему мотиви прозора и двогледа указују на перспективизам приповедача, који зависи од конфликта између жеље за одржањем утешне конфигурације идентитета и захтева за његовом реконфигурацијом, због трауматичног разоткривања палимпсестне конструисаности

структуре, како наратива сећања, тако и наратива идентитета. Путем *читања* лика Сашико и себе као Ецуко, гђа Шерингам прича причу о свом идентитету, али и о алтеритету који га условљава и подрива, док о Кеико говори путем стратегија које раскривају утешни смисао, а који препознатљиве наративне конфигурације имају моћ да пруже.

И у *Сликар у пролазног света*, Ишигуро остаје при јапанском терену, али га, као и у *Бледим обрисима брда*, универзализује путем метафоричког мапирања пејзажа сећања. Исповест главног протагонисте, пензионисаног сликара Масуђија Она, која је организована у виду четири записа налик на мемоарско-дневничке, у периоду од неколико година после Другог светског рата, разграђује дистинкцију између приватног и јавног. Онови записи разоткривају његову субјективност као разглобљено поприште борбе између жеље да се очува постојаност визије достојанства на којој базира свој идентитет, и захтева за реконфигурацијом тог идентитета, због новоуспостављене јавне парадигме, односно америчке капиталистичке демократизације наспрам јапанског традиционалног империјализма, коме је у последњем периоду своје каријере Оно служио. На ауру смисла и оприсутњености, која је за Она проистицала из саобразја његовог наративног идентитета, са упориштем у личном сећању, и друштвено-симболичког поретка, са упориштем у идеолошки прихваћеном, доминантном историјском наративу, у новим околностима бива указано као на ефекат конструисаног пролазног света – који више не представља само квартал за забаву, већ упућује на сваки друштвени поредак као на имагинаран, виртуелан, алегоријски. Сећање као аутохтоно и историја као референцијална се иронизују, при чему се указује на њихово конструисано, наративно устројство, премда не тако да је и Оно свестан њихове деконструкције. Иронични раскорак, присутан у дисконтинуитетима између Онових записа, будући да у сваком прилагођава своје ставове новој концепцији актуелног идентитета, и постављање у први план Онових наративних стратегија, којима организује своје записе и манипулише читалачком реакцијом, подривају претпоставке аутобиографског жанра. Аутобиографија се испоставља као зависна од ограничене визуре само-портретисања и прозопопеје наративног гласа, која га истовремено обликује и разоб-личава, док се глас покушава, у оквиру динамике свог наративног идентитета, конфигурисати тако да произведе сагласје између захтева доминантног поретка и својих имагинарних идеализација. Други брачни преговори Онове млађе ћерке Норико, коментари његове старије ћерке Сецуко, као и сусрети са бившим познаницима, подстичу Она да преиспитује саобразје својих дотадашњих идеализација.

Тон Онових записа осцилира између арогантно поноситог и исповедно понизног, тако да обе позиције постају индикативне за сценирање наративне истине његовог идентитета, будући да је као субјект трауме – ретроактивно конципиране, након што парадигматски рез укаже на конструисаност смисла и алтеритет као формативан за сопство – и евакуисан и уздигнут у свом сведочанству. Оно користи ликове попут некада славног Сугимуре, од кога је купио своју кућу, потом бившег ученика Шинтара, али и бројних ликова из своје прошлости, које поставља у релацију учитељ-ученик, као инструменте за дисоцијацију аспеката алтеритета из домена самоперцепције, попут јавне осрамоћености, недостатка талента, носталгичне идеализације или зависти са упориштем у апсолутизму. Последњи аспект је превасходно у вези са Оновим учеником Куродом, који због Онове пријаве Одбору за непатриотске радње, проводи неколико година у затвору током рата. Онов идеализам и поистовећивање са симболичком парадигмом сликарства, у оквиру које је своје идеале мапирао, не дозвољавају му да деконструира своју мегаломанију и да увиди, пре свог четвртог записа, да је његова перспектива одувек била ограничена. У дијахронијском смислу, Оно наративно осликава свој портрет путем наизменичног изналажења и одбацивања патерналистичког ауторитета у оквиру релација учитељ-ученик, будући да му та динамика допушта да не сагледава критички алтеритет који га прожима, већ да га пројектује на фигуре које одбацује. Међутим, Оно несвесно иронизује своје аутобиографско исписивање, јер бројна удвајања, неусаглашености и дисконтинуитети, као и присилна понављања одређених сцена, упућују на интертекстуалност – у смислу текстуалног упоришта његовог идентитета – као поприште његових идентификација, што даље маркира сећање као неједнозначно и пристрасно. Иако је раније Оно своје етичке релације могао решавати попут сукоба, трауматични симптом мириса дима, који прожима његов наратив сећања, му указује на комплексну и неразрешиву расколну природу тих релација, будући да симптоматични, неуклопљиви траг упућује на однос са Куродом, чија деконструкција има потенцијал да потпуно уруши Онове идеализације, јер би Оно морао да прихвати да је алтеритет који је приписивао другима, уједно и алтеритет који подрива његове личне илузије смисла и постојаности. Курода, попут тежишта трауме, у Оновом наративу симптоматично изостаје, јер Онов животни наратив захтева да га нема. Зато Ону напослетку преостаје да наду положи у будуће генерације, а да о свођењу сопственог идентитета може да говори само из перспективе оквира у коме се целог живота осмишљавао, док је из актуелне перспективе, као „обичан човек”, трагично поражен.

У дисертацији смо успоставили паралеле између Ишигуровог другог и трећег романа, као и касније између његовог четвртог и петог романа, преваходно због упоредних преокупација њихових протагониста-наратора. У *Остацима дана*, енглески батлер Стивенс, који после Другог светског рата, у својим позним годинама, још увек ради у Дарлингтон холу, резиденцији свог некадашњег послодавца, пројектује сличан утопијски симулакрум неприкосновеног достојанства као и Оно у *Сликару пролазног света*. Упориште Стивенсовог професионалног достојанства огледа се у есенцијалистичком идеализму и ресторативној носталгији, који се везују за митологизовање британског националног идентитета, заснованог на празном означитељу и пројектовању другости ван британске територије и идеалистичке матрице. Стивенс и лично одржава егзактну дистинкцију између приватног и јавног, свдећи свој наративни идентитет на истост карактера. Његова перформативност – будући да Стивенс достојанство пореди са ношењем одговарајућег одела, које се само у апсолутној приватности свлачи – Стивенсу се указује тек пошто се сломи функционалност система у коме је апсолутно онтолошко и етичко упориште изналазио у лорду Дарлингтону, као представнику великог Другог. Парадигматски рез се у Стивенсовом случају одвија по смени друштвено-симболичке парадигме у послератном периоду, када лорд Дарлингтон, упркос својим хуманистичким залагањима, бива идентификован као нацистички симпатизер и антисемит. Роман *Остаци дана* организован је у облику Стивенсових дневничких белешки током шестодневног путовања до гђице Кентон, некадашње главне служавке у Дарлингтон холу, која се постепено указује, после реконфигурација које Стивенс ретроспективно предузима поводом свог наративног идентитета, као његова пропуштена прилика за одржавање несамерљиве етичке релације, која би хуманизовала монашки механицизам опсесивног перфекционизма, којим је себе подредио у наочиглед безбедну позицију роба великог Другог. Жанрови наратива о потрази и путописног наратива су иронизовани због изостајања једнозначне самоспознаје и самоостварења, али и због Стивенсовог подређивања описа актуелног окружења сећањима на предратни период у Дарлингтон холу, при чему су теренске дигресије и својства тог терена у сагласју са дигресијама путем сећања и текстуре тих процеса. Трауматични трагови, у виду дисконтинуитета у Стивенсовом аутобиографском сведочењу – коме легитимност приписује неидентификовани наратор, као имплицитни члан замируће батлерске професије – разоткривају конструисаност симболичког поретка у који је Стивенс полагао апсолутну веру. Перформативност идентитета се испоставља упоредном

перформативности процеса сећања, који се намећу као наративно конструисани, будући да Стивенс ретроактивно реконфигурише прекретнице у дијахронији свог наративног идентитета, у складу са постепено мењаном перспективом поводом лорда Дарлингтона, те Стивенсовом личном идеологијом професионалног достојанства, која се одржавала на рачун искључења малог другог. Са сваким записом и новом релацијом између реконфигурисаног идентитета и актуелног друштвеног поретка, Стивенс у другом светлу сагледава и однос са гђицом Кентон, али и са својим оцем, због чега се тријумфалне прекретнице, у контексту реконфигурисане личне етике, трансформишу у прекретнице у смислу неуспеха и протраћених прилика за јачање емотивних веза. Међутим, остаци дана, као аспекти неуклопљиви у Стивенсову концептуализацију свог идентитета, на које иронијски упућује његова континуирано реконфигуришућа приповест, не манифестују се из безбедне, референтне позиције, већ из уроњености у имагинарно-симболичку структуру, у оквиру које је Стивенс итерацијом потврђивао смисленост својих идеала. Зато, напослетку, иако је покушај успостављања везе са гђицом Кентон неуспешан и иако, из нове перспективе, због одбацивања несамерљивости вере и љубави, жртва положена идеалима за Стивенса постаје трагична, он ипак после катарзичног емотивног слома изналази утеху у комичном покушају учења механизма људске тоpline. Са друге стране, завршетак романа не поништава трагедију Стивенсове приповести, јер се ни крај не може сматрати смислом динамике трајања.

Приликом анализе романа *Без утехе*, свет фикције тумачили смо као мапирање синхроније меморијског пејзажа протагонисте-наратора Рајдера, који као наводно прослављени пијаниста проводи неколико дана у неименованом европском граду, који пролази кроз такође неименовану културно-естетску и, потенцијално, политичку кризу. Упркос надреалистички конципираном свету фикције, усклађеном са логиком сна и моделом лавиринта, роман *Без утехе* нисмо означили као рез у Ишигуровом опусу по питању стила, већ је уочен континуитет у контексту иронизације привида постојаности миметичког реализма и потенцирањем метафоре као тропа којим се наративно осмишљавају и хронотоп сећања и идентитетске конфигурације. Указали смо на постмодернистичку онтолошку доминанту као својствену Рајдеровим мапирањима, која су вођена асоцијативном логиком приватног времена, при чему су стратегије процеса сећања усклађене са нивоом радње, тако да се дисторзије хронотопа, експериментална фокализација, свезнајност хомодијегетичког гласа и зачудна оприсутњења аналептичких сећања у актуелности света фикције, могу објаснити путем

урођености протагонисте у имагинарно поприште сопствене психе, која синхронијски сажима дијахронију наративног идентитета. У вези са немогућношћу да успостави апсолутну контролу над својим наративним идентитетом, као поприштем динамике имагинарних идеализација, симболичких интерпелација и реалних трауматичних белина, Рајдер манифестује својеврсну амнезију. У недостатку распореда који мапира његов боравак у граду, Рајдер ретроактивно успоставља контролу над контингенцијом, тако што накнадно намеће кохерентан наратив у континуитету са актуелном конфигурацијом свог идентитета, чиме се сећање иронизује као референцијално и мапира као субјективна симулација, условљена фантазијом. Рајдерова формативна жеља испоставља се усклађена са идеалом породичног јединства, у коме он тражи упориште порекла и присуства, и коме жртвује несамерљивост етичке релације са Софијом и Борисом. Рајдер експлицитно не региструје сублимацију носталгије за идеалом породичне среће у виду мегаломаније своје професије, али се она путем идеја о „великом разоткривању”, апропријације других ликова, на које пројектује алтеритет са којим се не суочава, и апсурдних рекурзија, које подривају прогресију радње, иронијски манифестује као условљена траумом изостанка родитељске инстанце као стабилног упоришта. Рајдерови родитељи се не појављују као ликови, јер представљају срж двоструке ране, празнине око које Рајдер присилно испреда идеализацијске наративе, како би спречио трауматично навраћање слома својих осмишљавајућих конфигурација. И на колективном нивоу, фигуру Макса Сатлера тумачили смо као харизматичну рану, која има потенцијал да побуди револуционарна својства спектралности архиве и да, као трауматични, нематеријал(изова)ни траг, раскринка постојаност културног идентитета заједнице са упориштем у музичкој еманципацији. Култ личности, који мештани града користе зарад симулације неупитног колективног идентитета успостављеног у виду бинарних опозиција, дестабилизован је путем иронизације коју производи жртвовање тих личности, попут Анрија Кристофа и Леа Бродског. На идеолошке поставке се указује као на конструисане, али их жртве у виду субјективних гласова, који проговарају кроз Рајдера, чине битним из перспективе оних чија жртва није измењива, већ инхерентно свезана са, путем реитерације, стабилизаним смислом личних идентитета.

И у другом делу романа *Кад смо били сирочад*, учили смо синхронијско сажимање дијахроније сећања, али је у случају протагонисте-наратора Кристофера Бенкса, оно сучељено са наизглед реалистичко-миметичким поприштем његове приповести у првом делу романа, премда је и оно прожето неусаглашеностима и

дисконтинуитетима, који одликују жанр труматичног реализма. Бенкс одређујућим аспектом свог наративног идентитета чини свој статус сирочета, будући да је, у мистериозним околностима, остао без родитеља у шангајском Међународном насељу као дечак, када је послат да живи у Енглеској са својом тетком. Бенкс меланхолично апсорбује носталгични идеал еденске визије свог детињства, док упоредо симулира улогу викторијанског господина и прослављеног детектива, складно интегрисаног у Западни цивилизацијски поредак, који се намеће као доминантан. Бити сироче у роману фигурира као метафора за ишчашени статус субјективности, која бива дислоцирана из поретка који јој је пружао стабилност, чиме се указује на конструисаност тог поретка. Бенкс се штити од трауматичног растакања осмишљавајућих парадигми из детињства, тако што се уклапа у доминантни поредак, али и путем његове наводне критике из позиције аналитичког тумача. Међутим, симплистичке бинарности у које Бенкс уклапа своје интерпретативне, детективске стратегије, за које је бинарност добро/зло репрезентативна, чине га склоним ресторативној носталгији, која тежи повратку идеализоване прошлости, а коју он формулише као решавање случаја отмице својих родитеља и као паралелно искорењивање свег зла из света. Жанр се у роману *Кад смо били сирочад* интегриса са ликом приповедача, тако да се процеси сећања и стратегије наративних конфигурација, којима се обликује идентитет, испостављају као условљени пропозицијама детективног жанра са којим се наратор идентификује. Међутим, екстернализација зла у детективном жанру, усклађена са ескапистичком идеологијом уписаном у њега, бива иронизована путем визуре субјективног гласа, али и подривањем Западне цивилизације, као наводног упоришта универзалних вредности, путем другости Истока, као сабласти оприсутњујућих идеализација Запада. Са друге стране, премда се структура жанра разоткрива као конструисана и провизорна, она за субјекта, односно за Бенкса, прозводи ефекат постојаности наративних конфигурација, које се, због интегрисане криптичности трауме, присилно понављају као такве. Тако Бенксови дневнички записи, почевши од оних који у Лондону одржавају континуитет и кохерентност његовог дијахронијски конципираног идентитета, бивају синхронијски сажети у експресионистички стилизованим записима у Шангају, који су усклађени са „емотивном логиком” његове субјективне перспективе. Експресионистички терен шангајског ратног бојишта имагинарно је поприште Бенксових сећања, идеалистичких фантазија и носталгичних конфигурација, где се он идентификује са идеализованом фигуром спаситеља. Бомбе, висцералне сцене и тешко проhodан пут до куће у којој

Бенкс ирационално верује да ће после двадесет и шест година пронаћи своје родитеље, мапирају хаотичан процес сећања и реконфигурације потискиване трауме, усклађујући његово кретање са стратегијом игара из детињства, када је са другом Акиром спасавао оца од отмицара. Кућа, као трауматично језгро Бенксових сећања, испоставља се само споља очувана, попут крипте, док је унутра испуњена лешевима једне кинеске породице, које Бенкс у гротескној пародији своје детективске професије може једино лупом да испитује. Разрешење случаја, до кога парадоксално не долази Бенкс, већ му га излаже ујак Филип, не доводи до уклањања зла или узрока трауме, будући да се не сведе на материјализовани, екстерни алтеритет. Зато Бенкс напослетку и не успева да се дистанцира од полагања жртве свом идеализму, јер остаје урођен у жанр који твори његов наративни идентитет, трагично пропустивши прилике да се жртвује зарад несамерљиве етичке релације са малим другим, попут Саре Хемингз или своје пасторке Џенифер. Његово „залечење” не подразумева разоткривање „истине”, коју као досежну симулира детективски жанр, већ захтева другачију динамику наративног идентитета, која не би била одређена само траумом као харизматичном раном, већ и симболичким односима са другим, коме би Бенкс био у стању да верује. Међутим, када Бенкс коначно пронађе своју мајку и прихвати да га је одувек безусловно волела, што му даје дозволу да престане са идеалистичким трагањем и да динамику свог наративног идентитета конципира и са упориштем у вери, његове позне године, Џениферин недавни покушај самоубиства и Сарина смрт, ипак подривају оптимизам поводом будућности, који му се по први пут као такав указује.

У роману *Не дај ми никада да одем*, за научно-фантастични и дистопијски жанр типична сензационализација бива иронизована, јер се не потенцирају ни научни *novum*, ни друштвено-политичке околности које контролишу и производе дистопијски контекст. У Ишигуровом шестом роману, нема објективно референтне позиције из које се може говорити о ситуацији клонова, који се одгајају да би донирали органе људима, на основу чијег генетског материјала су креирани, будући да нам роман налаже да клонове сагледавамо као упоредне нама. Дистопија жртвованих зарад утопијских идеала се тако испоставља као увек уписана у утопију, која се симулира само за привилеговане. Алтеритет, приписан клоновима у апсолутно искључивом смислу, испоставља се као истовремено зачудно близак и језиво стран, како за васпитаче из интерната Хејлшам, које онеспокојава, тако и за читаоце, који немају стратегије да разлуче између клонова и не-клонова, већ пролазе кроз емпатично узнемирење, будући да нараторка Кети организује своја сећања тако да, као и клонови, прво будемо

интегрисани у идеолошки поредак, који нам је тек потом доступан за деконструкцију. Сами клонови интегришу претпоставке либерално-хуманистичког поретка у оквиру кога су образовани, те себе и самовољно искључују из симболичке интерпелације са не-клоновима, али се и на, за оне који претпостављају њихову апсолутну другост, зачудан начин осмишљавају управо путем стратегија и жанрова усвојених у оквирима тог образовања. Претпоставке жанра *Buildungsroman*-а, о интеграцији у заједницу као примарнијој од прилагођавања пропозиција заједнице појединцу, интегрисане су у Кетин наратив, при чему тај жанр конституише пропозиције њених развојно-формативних периода, које наводи као: одрастање у Хејлшаму, боравак у Колибама и период рада у улози неговатељице давалаца. Кети је, у већој мери у односу на претходне Ишигурове нараторе, свесна корозивности и наративних стратегија сећања, као и комплексности симболичке структуре у оквиру које се успостављају етичке релације са другим. Али није и експлицитно свесна идеолошке опресије, која клонове путем еуфемистичких стратегија измешта у субалтерну позицију, у оквиру које им није доступан вокабулар за побуну против идеолошких налога који их маргинализују. Фокус, међутим, није на неспособности клонова да покрену револуционарну побуну, већ на унутарњем конфликту између жеље за слободом и жеље за осмишљавањем путем наратива који су им понуђени. У есенцијалистичкој матрици, клонови су маркирани као „копије”, наспрам не-клонова који су означени као „оригинали”, неупитни у аксиолошком и онтолошком смислу. Кроз трауматизујући поглед великог Другог, попут Мадам у Хејлшаму, клонови су сведени на апсолутни алтеритет објекта, који се може у функционалном смислу експлоатисати. Прекорачење границе утешних, осмишљавајућих наратива, за Кети представља ретроактивно установљен трауматизам, на који не жели да се навраћа по реинтеграцији у симболички поредак, који клоновима пружа илузију постојане ситуираности у систему који им приписује одређену улогу. Зато Кети зависи од Рут у формативном смислу, јер Рут, као макијавелистички ауторитет са упориштем у мистичном, онтологизујућем наративу, који јој, уз уговорни пристанак других клонова, пружа имагинарно преимућство и легитимитет, креира привлачне наративе у које се клонови могу интегрисати и путем којих се могу осмишљавати. Са друге стране, пристанак на смисао који Рутини наративи производе, за Кети значи и жртвовање своје слободе поводом интимне везе са Томијем, кога Рут такође присваја. Духовност је у овом роману назначена као ексклузивни симулакрум, коме је у доминантном поретку само привилегованима, односно не-клоновима, дозвољен приступ. А метафора ђубрета, која упућује на измењивост означитеља у

дискурзивном поретку, односно на његову конструисаност, намеће се и као метафора којом су клонови мапирани „одозго”, али и метафора којој се може супротставити осмишљавајућа креативност, на којој почива динамика конфигурације наративних идентитета, али и конфигурације сећања. „Оригинал” се, на примеру Томијевих цртежа, испоставља као апстракција екстраполирана из механизма динамике копирања, чиме Томи раскринкава вео духовности и указује на немислив механицизам испод њега, а не на постојано упориште неупитне вредности, који либерални хуманизам постулира. Кети у нересторативној носталгији за Хејлшамом изналази упориште утехе, коју потврђује и сцена присвајања њених сећања од стране једног даваоца на самрти, при чему је колективно сећање назначено као зависно од наративних конфигурација. Са друге стране, колективно сећање почива и на потврди његових симулираних наратива у оквиру симболичког поретка, због чега је затварање Хејлшама подривајуће за колективни идентитет његових ђака. Кетино, Рутино и Томијево путовање до насуканог брода у мочварном тресишту разоткрива процесе сећања, не као актуелизацију прошлости, нити као материјално откопавање трауматизма, већ као наративно реконфигурисање трауме њиховог раскида у црквеном дворишту. И касета, као палимпсестна меморабилија, у свету романа упућује на материјал сећања као на, у бити, арбитрарне означитеље, али оне који се реитерацијом уграђују у наративе осмишљавајуће за субјективност. Тако се у роману *Не дај ми никада да одем*, уочиште у носталгији валидује, јер Кети упориште свог наративног идентитета не изналази само у доследности сопственим идеализацијама, као дотадашњи Ишигурови наратори, већ првенствено у односу са другим, који постаје предмет утешних носталгичних конфигурација.

Иако се Ишигуров последњи објављени роман, *Закопани цин*, разликује од претходних у погледу наративног гласа и алегоријског мапирања колективног сећања, показали смо да Ишигуро наставља да се бави темама трауме и сећања из позиције конструктивизма, али и њиховог потенцијала за осмишљавање идентитета као наративног, премда се по први пут експлицитно бави и проблемом опроштаја у вези са трауматичним сећањем. Жанр је и у овом роману употребљен да укаже на идеолошке наративе као културне форме, чијим се репродуковањем успоставља колективно имагинарно и митолошка свест у вези са колективним сећањем. У оквиру жанра фантазије, као и њене подврсте, артуријанске романсе, а кроз визуру наратива о потрази и витешког кода, спроводи се и метафоризација процеса (трауматичног) сећања, али се и подрива постојаност националног идентитета са упориштем у

контролисаним, сакрализованим митовима. У историјски магловитом, средњовековном, постартуријанском добу *Закопаног џина*, потрага за (изгубљеним) сећањем његових британских протагониста, старијег брачног пара Аксла и Беатрис, као и Саксонаца Вистана и Едвина, иронизована је тиме што се досезање циља потраге јунака парадоксално испоставља као супротно самоактуелизацији. Аксл и Беатрис проналазе сина, али мртвог, док сећање на њега повлачи читав комплекс реконфигурација, које активирање трауме захтева, а у чијој динамици нису у стању да заједно учествују, јер лик чамције превози Беатрис на, претпостављамо, острво мртвих, док Вистан, убијањем змаја Квериг, која производи измаглицу заборава по налогу краља Артура, поново покреће циклус насиља и сукоба, жељан освете, чије клице усађује у младог Едвина. Alegоризација процеса сећања, и личног и колективног, у вези је са тереном који ликови у овом роману трасирају, тако што и заобилазе, али и трагају за закопаним џиновима, као потискиваним траумама, које уједно и коче функционисање оперативног канона сећања, али му и пружају ауру оприсутњености, одржавајући *status quo* између Брита и Саксонаца, који су се у недавној прошлости крвнички сукобили. Иако британски монаси и саксонски сељаци, из различитих разлога, одржавају заборав као упориште међуетничког мира, Вистан користи потенцијал неуклопљивог трага спектралне архиве, да освети насилно потискиване смрти његових сународника, којима никада није дозвољена реконфигурација у оквиру (ритуала) рада жалости, и то позивањем на покољ невиних Саксонаца, који је као творбена, кохезивна траума, у околностима наметнуте колективне амнезије, попримила револуционарна својства. Краљ Артур и змај Квериг, као одсутни центри, диригују радњом романа и структуром односа ликова у *Закопаном џину*, односно, у пренесеном смислу, као репресивни идеолошки апарати правдају наметање амнезије наводно универзалним вредностима, индикативно везаним за витешки херојски код, који је у случају остарелог сер Гавејна иронизован, због природе задатка који му је поверен. Праведност наводно алтруистичких циљева укида правду Саксонцима, те се у сукобу сер Гавејна и Вистана сукобе две апсолутистичке идеологије, једна са упориштем у хришћанском милосрђу, чији представници потискују почињене злочине из прошлости, а друга са упориштем у осветољубивости паганског херојства, које такође жели позицију моћи. Убијањем онемоћале Квериг не искорењује се зло, већ управо због апсолутизма обе супротстављене позиције, поново покреће циклус насиља, а не суживот са сабластима у оквиру расколних етичких релација. Иако исход Акслове и Беатрисине потраге није на овај начин катастрофалан у колективном смислу, испоставља се да Акслово

искључивање Беатрис из домена (по)вере(ња) такође подразумева насилно наметање заборава, тиме што јој забрањује да посети синовљев гроб, као казну за њено неверство, чиме посредно спречава да се обоје сина сећају. Несуочавање са овом расколном ситуацијом, те њено интегрисање у виду трауматичне крипте, захтева од обоје конфигурацију заједничког наративног идентитета у складу са њом. Међутим, због Беатрисине болести и потребе за самеравањем дељене љубави напрам идеализација у складу са митом о сродним душама, у који обоје верују, њих двоје започињу процес сећања, који, упоредо са колективном траумом, ретроспективно мапира и индивидуалну, која суштински реконфигурише њихов дељени наративни идентитет. Чамција се испоставља као уједно и паганска и христолика фигура, коју смо интерпретирали у својству (углавном екстрадијегетичког) наратора готово целог романа, чије су свезнајност и свемоћ иронизоване, јер иако је саосећајан према Акслу и Беатрис, није у стању да им пружи спасење, као што се ни траума не може уклонити као материјални траг, као што се ни смрт не може поразити попут змаја. Сећање се испоставља као упориште љубави, али се наспрам конфигуративне идеализације намеће и доследност заједнички конструисаним конфигурацијама, те се Аксл, по сценирању трауматизма, на рачун чијег потискивања се одржавала идеалистичка визија њихове бајковите љубави, суочава са несагласјем нове конфигурације њихове љубавне приче и идеала у који верује. Међутим, исходиште не пориче пређени пут, те иако не чека чамцију на обали, Аксл ипак Беатрис ословљава као своју највећу љубав, коју као такву сећање може да очува, али и са којом траума не дозвољава апсолутно јединство.

Оригинални допринос ове дисертације састоји се у примени јединствено конципираног теоријског модела, који се показао и као прилагођен Ишигуровој поезици и као продуктиван, у смислу указивања на аспекте које нисмо предвидели почетним хипотезама, а који отварају простор за даља истраживања, посебно у домену етике у књижевном тексту. Теоријски модел који успоставља структурне везе између културолошких (теорије сећања и теорије трауме) и постструктуралистичких теорија (деконструкција и психоанализа), може потенцијално бити погодан и за тумачење текстова других савремених писаца, с обзиром на то да због инхерентне интердисциплинарности поседује оперативну парадигму која омогућава увид у комплексне односе између жанровског, наративног и тематског слоја прозног текста.

Хипотезе које смо назначили у уводном делу, потврдили смо анализом Ишигуровог романеског опуса, будући да се његови фикционални светови заиста

испостављају као метафоричка попршта, а не покушаји историографске доследности, и да су као такви у спреси са наративним стратегијама којима се његови протагонисти осмишљавају, те да нису од њих децидно одвојени. Показали смо да су механизми сећања у Ишигуровој прози структурно интегрисани у идеологију жанра, у структуру радње и, на тематском нивоу, у конфигуративне поступке ликова. Феномен трауме је уочен као суштински битан за фигурације лика на пољу сећања, због у себе уписане дисторзије темпоралности, односно накнадног својства које се манифестује у ретроактивном постулирању трауме, зависном од субјективне перспективе, која уочава раскорак, нематеријални траг, између осмишљавајућег поретка као постојаног и тог поретка као укинутог, те немисливог као таквог. Наративни или фокализирани глас се поставља у средиште Ишигуровог интереса, тако да се динамика процеса сећања и процеса конституисања идентитета, као наративних конфигурација, испоставља као примарна у унутартекстуалном смислу, при чему се вантекстуално ни читалац не може позиционирати, јер, како нам Дерида говори, нема ван-текста. У структурном смислу сагледан однос између феномена сећања и трауме, омогућио нам је и тумачење *Закопаног џина*, као романа који до сада није тумачен у оквиру целокупног Ишигуровог опуса. Његовом анализом показали смо да, упркос привидној дистинктивности у односу на Ишигурову ранију прозу, у жанровском погледу и по питању наративног гласа, *Закопани џин* трасира за Ишигура одувек актуелне теме везане за феномене трауме и сећања, који су само сада као колективни постављени у први план, заједно са присилно наметнутом амнезијом и проблемом опроштаја, не само на индивидуалном, већ и на колективном нивоу.

Аналитичко-синтетичким тумачењем Ишигурове прозе, уз употребу деконструктивистичке и херменеутичке методе, континуирано смо указивали на недостатке дескриптивне интерпретације његовог опуса, те на структурне и тематске везивне нити које окупљају све Ишигурове романе, у оквиру начелно постмодернистичког етоса са онтолошком доминантом, иако се они жанровски или по питању контекста доимају као дивергентни. Ми смо потенцирали тумачење које узима у обзир јединственост Ишигурове поетике, у оквиру које се подривају миметички реализам и поставке конкретних жанрова, али се и конституишу ликови протагониста-наратора, као осмишљени путем наративних стратегија и оквира, на које је наизглед парадоксално указано као на фигуративне, провизорне и без упоришта у неприкосновеном референтном смисленом поретку. На смисао се у Ишигуровим романима, у оквиру личног и колективног сећања, указује као на конструисан, са

упориштем у наративним конфигурацијама, али га то не чини ништа мање релевантним за његове протагонисте, који сем тог смисла, као окоснице својих наративних идентитета, немају други на који би се ослонили. Премда се простор алетичке вере наговештава у оним деловима Ишигурове прозе који потцртавају однос са другим, у виду етичке релације, тек романи *Не дај ми никада да одем* и *Закопани мин* то чине тако да су ти односи постављени у први план. Међутим, наративна истина, као истина у релационом смислу, свезана са сведочењем као говорним чином, као и са доследношћу жанру и дијалошкој инстанци имплицитног наратора, битан је аспект свих Ишигурових романа, јер се смисао приповести његових наратора не лоцира у крајњем исходу њихових, често трагичних, живота, већ у начину на који испisuју своје наративе, који садрже и њихове идеалистичке идентификације и који преговарају са актуелним симболичким поретком, због чега су често у раскорацима тих преговора маркирани трауматизмом, као ретроактивно симболизованим. А њихове стратегије исписивања личних и колективних наративних идентитета јесу оне које нам пружају увид у динамику наратива којима се и ми осмишљавамо, који нас творе, али који поседују и потенцијал да нас као осмишљене разоре. Наспрам текстуалне природе идентитета, међутим, постављена је и рефлексивна носталгија, као и саобразје меланхолије и рада жалости, несамерљивост етичке релације и монструозност неинституционалног опроштаја, премда назнаке ових упоришта вере и љубави остају на маргинама Ишигурових прозних наратива. Међутим, у Ишигуровим романима се вредност и значај маргине континуирано потенцира, те је и овим аспектима, у оквиру иронизујуће динамике приповести његових протагониста, не само дозвољено да фигурирају, већ се то од њих и захтева.

У БИБЛИОГРАФИЈА

Примарни извори

- Ишигуро 1999: Kazuo Ishiguro. *The Remains of the Day*. London: Faber & Faber.
- Ишигуро 2000: Kazuo Ishiguro. *When We Were Orphans*. London: Faber & Faber.
- Ишигуро 2003а: Казуо Ишигуро. *Без умехе*. Ненад Томовић (прев.). Београд: Plato Books.
- Ишигуро 2005а: Kazuo Ishiguro. *A Pale View of Hills*. London: Faber & Faber.
- Ишигуро 2005б: Kazuo Ishiguro. *Never Let Me Go*. London: Faber & Faber.
- Ишигуро 2013а: Kazuo Ishiguro. *An Artist of the Floating World*. London: Faber & Faber.
- Ишигуро 2013б: Kazuo Ishiguro. *The Unconsoled*. London: Faber & Faber.
- Ишигуро 2015а: Kazuo Ishiguro. *The Buried Giant*. London: Faber & Faber.
- Ишигуро 2015б: Казуо Ишигуро. *Закопани џин*. Наташа Кривокапић (прев.). Београд: Дерета.
- Ишигуро 2017а: Казуо Ишигуро. *Остаци дана*. Гордана Велимар-Јанковић (прев.). Београд: Дерета.
- Ишигуро 2017б: Казуо Ишигуро. *Сликар пролазног света*. Гордана Б. Тодоровић (прев.). Београд: Дерета.
- Ишигуро 2018: Казуо Ишигуро. *Не дај ми никада да одем*. Љиљана Марковић (прев.). Београд: Дерета.

Секундарни извори

- Ишигуро 2003б: Kazuo Ishiguro. Kazuo Ishiguro, *The Remains of the Day* – with annotations. *The Guardian*. <<https://www.theguardian.com/books/interactive/2013/may/18/the-remains-day-kazuo-ishiguro>> 1.6.2019.
- Ишигуро 2017в: Kazuo Ishiguro. *My Twentieth Century Evening and Other Small Breakthroughs: Nobel Lecture delivered in Stockholm on 7 December 2017*. London: Faber & Faber.
- Ишигуро, Вуд 2017: Kazuo Ishiguro and Gaby Wood. Kazuo Ishiguro: ‘There is a slightly chilly aspect to writing fiction’. *The Telegraph*.

<<https://www.telegraph.co.uk/books/authors/kazuo-ishiguro-countries-have-got-big-things-buried/>> 1.9.2019.

Ишигуро, Кајт 2015: Kazuo Ishiguro and Lerien Kite. Nobel Prize winner Kazuo Ishiguro: our 2015 interview on his debt to younger writers. *Financial Times*. <<https://www.ft.com/content/24786502-c29e-11e4-ad89-00144feab7de>> 1.9.2019.

Ишигуро, Пешел 2017: Kazuo Ishiguro and Sabine Peschel. Why Nobel Prize winner Kazuo Ishiguro used dragons and pixies to explore history. *Deutsche Welle*. <<https://www.dw.com/en/why-nobel-prize-winner-kazuo-ishiguro-used-dragons-and-pixies-to-explore-history/a-18723517>> 1.9.2019.

Ишигуро, Ричардс 2000: Kazuo Ishiguro and Linda Richards. January Interview: Kazuo Ishiguro. *January Magazine*. <<https://www.januarymagazine.com/profiles/ishiguro.html>> 1.8.2019.

Ишигуро, Херзингер, Ворда 1993: Kazuo Ishiguro, Kim Herzinger and Allan Vorda. Stuck on the Margins: An Interview with Kazuo Ishiguro. In: *Face to Face: Interviews with Contemporary Novelists*, Allan Vorda (ed.). Houston, Texas: Rice UP. 1-35.

Ишигуро, Ченг 2015: Kazuo Ishiguro and Elysha Chang. A Language that Conceals: an interview with Kazuo Ishiguro, author of *The Buried Giant*. *Electric Literature*. <<https://electricliterature.com/a-language-that-conceals-an-interview-with-kazuo-ishiguro-author-of-the-buried-giant/>> 1. 9. 2019.

Шејфер, Вонг 2008: Brian W. Shaffer and Cynthia F. Wong (eds.). *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi.

Књижевно-критичка литература

Аделман 2001: Gary Adelman. Doubles on the Rocks: Ishiguro's *The Unconsoled*. *Critique* 42. 166-179.

Бакстер 2011: Jeanette Baxter. Into the Labyrinth: Kazuo Ishiguro's Surrealist Poetics in *The Unconsoled*. In: *Kazuo Ishiguro: New Critical Visions of the Novels*, Sebastian Groes and Barry Lewis (eds.). Basingstoke: Palgrave. 133-143.

Бабкок 2011: David J. Babcock. *Biopolitics, Professional Subjectivity, and Postcolonial Anglophone Literary Studies: Ishiguro, Coetzee, Ondaatje*. Brown University, PhD Dissertation.

Бејли, Метјуз 2009: Justine Baillie and Sean Matthews. History, Memory, and the Construction of Gender in *A Pale View of Hills*. In: *Kazuo Ishiguro: contemporary*

- critical perspectives*, Sean Matthews and Sebastian Groes (eds.). London and New York: Continuum. 45-53.
- Берберих 2007: Christine Berberich. A Pillar Upholding Nothing: Nostalgia, Englishness and the Gentleman in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day*. In: *The Image of the English Gentleman in Twentieth-Century Literature: Englishness and Nostalgia*. London: Routledge. 135-156.
- Бидем 2010: Matthew Beedham. *The Novels of Kazuo Ishiguro*. New York: Palgrave Macmillan.
- Блек 2009: Shameem Black. Ishiguro's Inhuman Aesthetics. *Modern Fiction Studies* 55 (4). 785-807
- Вајтхед 2011: Anne Whitehead. Writing with Care: Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go*. *Contemporary Literature* 52 (1). 54-83.
- Вебли 2008: Alyn Webley. *The Vocational Imperative: Kazuo Ishiguro's Fictions and the Discourse of Denial*. University of Glamorgan, PhD Dissertation.
- Вебстер Томас 2012: Diane A. Webster Thomas. *Identity, Identification and Narcissistic Phantasy in the Novels of Kazuo Ishiguro*. University of East London, PhD Dissertation.
- Вернон, Милер 2018: Matthew Vernon and Margaret A. Miller. Navigating Wonder: The Medieval Geographies of Kazuo Ishiguro's *The Buried Giant*. *Arthuriana* 28 (4). 68-89.
- Вол 1994: Kathleen Wall. *The Remains of the Day* and Its Challenges to Theories of Unreliable Narration. *The Journal of Narrative Technique* 24 (1). 18-42.
- Волковиц 2007: Rebecca Walkowitz. Unimaginable Largeness: Kazuo Ishiguro, Translation, and the New World Literature. *NOVEL: A Forum on Fiction* 40 (3). 216-239.
- Вонг 2005: Cynthia F. Wong. *Kazuo Ishiguro*. Tavistock: Northcote.
- Гелават 2013: Monika Gehlawat. Myth and Mimetic Failure in *The Remains of the Day*. *Contemporary Literature* 54 (3). 491-519.
- Дасгупта 2015: Romit Dasgupta. Kazuo Ishiguro and 'Imagining Japan'. In: *Kazuo Ishiguro in a Global Context*, Cynthia F. Wong and Hülya Yıldız (eds.). Surrey, England and Burlington, USA: Ashgate Publishing, Ltd.
- Дроунг 2010: Wojciech Drąg. Elements of the Dreamlike and the Uncanny in Kazuo Ishiguro's *The Unconsoled*. *Styles of Communication* 2. University of Bucharest, Romania: University of Bucharest Publishing House. 31-40.

- Дроунг 2013: Wojciech Drąg. “Year After Year, Blunder After Blunder”: The Compulsion to Repeat in Kazuo Ishiguro’s *The Unconsoled*. In: *Culture and the Rites/Rights of Grief*, Zbigniew Białas, Paweł Jędrzejko, and Julia Szoltysek (eds.). Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing. 208-222.
- Дроунг 2014: Wojciech Drąg. *Revisiting Loss: Memory, Trauma and Nostalgia in the Novels of Kazuo Ishiguro*. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Дуринг 2006: Tobias Döring. Sherlock Holmes – He Dead: Disenchanted the English Detective in Kazuo Ishiguro’s *When We Were Orphans*. In: *Postcolonial Postmortems: Crime Fiction from a Transcultural Perspective*, Christine Matzke and Susanne Mühleisen (eds.). Amsterdam and New York: Rodopi. 59-86.
- Евион 2004: Christine Évain. Digressions, palimpsests and nostalgia in *An Artist of the Floating World*. *Études britanniques contemporaines: Revue de la Société d’études Anglaises Contemporaines* 27. 23-38.
- Занјани Хенриксен 2005: Lene Zanjani Henriksen. *Voice and Silence in Contemporary Fiction: Kazuo Ishiguro, J. M. Coetzee and Jeanette Winterson*. University of Sussex, PhD Dissertation.
- Јовановић 2014: Aleksandra V. Jovanović. The new life of the *Bildungsroman*: Kazuo Ishiguro’s *The Unconsoled* and *When We Were Orphans*. In: *Genre in contemporary English studies*, Olga Glebova (ed.). Częstochowa: Jan Długosz University of Częstochowa. 69-87.
- Кари 2011: Mark Currie. Controlling Time: *Never Let Me Go*. In: *Kazuo Ishiguro: New Critical Visions of the Novels*, Sebastian Groes and Barry Lewis (eds.). Basingstoke: Palgrave. 91-103.
- Кинг 1991: Bruce King. The New Internationalism: Shiva Naipaul, Salman Rushdie, Buchi Emecheta, Timothy Mo and Kazuo Ishiguro. In: *The British and Irish Novel since 1960*, James Acheson (ed.). New York: Palgrave Macmillan.
- Кристенсен 2008: Tim Christensen. Kazuo Ishiguro and Orphanhood. *The AnaChronisT* 13. 202-216.
- Лазиић 2009: Јелена Лазиић. *Аспекти темпоралности*. Београд: Задужбина Андрејевић.
- Лалринфели 2012: Chhakchhuak Lalrinfeli. *A Study of Memory and Identity in Select Works by Kazuo Ishiguro*. Mizoram University, PhD Dissertation.
- Ланг 2000: James M. Lang. Public Memory, Private History: Kazuo Ishiguro’s *The Remains of the Day*. *Clio* 29 (2). 143-165.

- Леви 2011: Titus Levy. Human Rights Storytelling and Trauma Narrative in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go*. *Journal of Human Rights* 10 (1). 1-16.
- Луис 2000: Barry Lewis. *Kazuo Ishiguro*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Лукић 2013: Злата Д. Лукић. *Историја и фикција у романима Казуа Ишигура*. Универзитет у Београду, докторска дисертација.
- Матовић 2015: Тијана Матовић. Трагизам бића као услов среће у роману *Не дај ми никада да одем* Казуа Ишигура. У: *Срећа*, Драган Бошковић (ур.). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет. 249-259.
- Матовић 2017а: Тијана Матовић. Неизрецивост трауме у роману *Бледи обриси брда* Казуа Ишигура. У: *Српски језик, књижевност, уметност: Зборник радова са XI међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (28-29. X 2016), Књига II, Тишина*, Драган Бошковић и Часлав Николић (ур.). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет. 129-137.
- Матовић 2017б: Tijana Matović. The Ethics of Loss in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go*. In: *Proceedings of the ESIDRP International Conference: English Studies at the Interface of Disciplines: Research and Practice (ESIDRP)*, Mira Bekar, Kalina Maleska, and Natasha Stojanovska-Ilievska (eds.). Skopje: Filološki fakultet „Blaže Koneski”. 37-48.
- Матовић 2017в: Tijana Matović. The temporal aspects of remembering past trauma in Kazuo Ishiguro's *A Pale View of Hills*. In: *Jezik, književnost, vreme: zbornik radova: književna istraživanja*, Vesna Lopičić and Biljana Mišić Ilić (eds.). Niš: Filozofski fakultet. 469-477.
- Матовић 2019: Tijana Matović. Trauma theory as an interpretative framework of Kazuo Ishiguro's novels. In: *Jezik, književnost, teorija: tematski zbornik radova*, Vesna Lopičić and Biljana Mišić Ilić (eds.). Niš: Filozofski fakultet. 565-579.
- Машинал 2011: H el ene Machinal. *When We Were Orphans*: Narration and Detection in the Case of Christopher Banks. In: *Kazuo Ishiguro: New Critical Visions of the Novels*, Sebastian Groes and Barry Lewis (eds.). Basingstoke: Palgrave. 79-90.
- Мејлер 2018: Bernadette Meyler. Aesthetic Historiography: Allegory, Monument, and Oblivion in Kazuo Ishiguro's *The Buried Giant*. *Critical Analysis of Law* 5 (2). 74-89.
- Мекдоналд 2007: Keith McDonald. Days of Past Futures: Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go* as "Speculative Memoir". *Biography* 30 (1). 74-83.

- Меклауд 1995: John Martin McLeod. 1995. *Rewriting History: Postmodern and Postcolonial Negotiations in the Fiction of J. G. Farrell, Timothy Mo, Kazuo Ishiguro and Salman Rushdie*. University of Leeds, PhD Dissertation.
- Меликоглу 2008: Koray Melikoğlu. "The Phantom of the Opus": The Implied Author in Kazuo Ishiguro's *A Pale View of Hills*. *Anglistica* 12 (1). 69-82.
- Молино 2012: Michael R. Molino. Traumatic Memory and Narrative Isolation in Ishiguro's *A Pale View of Hills*. *Critique* 53. 322-336.
- Мулан 2011: John Mullan. On First Reading *Never Let Me Go*. In: *Kazuo Ishiguro: New Critical Visions of the Novels*, Sebastian Groes and Barry Lewis (eds.). Basingstoke: Palgrave. 104-113.
- Нелис 2015: Noémie Nélis. Kazuo Ishiguro's gentle transgression of tradition, myths and stereotypes: Towards a reading of the contemporary in *The Remains of the Day*. *English Text Construction* 8 (1). 1-20.
- Њуман 2016: Barbara Newman. Of burnable books and buried giants: Two modes of historical fiction. *Postmedieval: a journal of medieval cultural studies* 7 (2). 328-335.
- Ојабу 1995: Kana Oyabu. *Cross-Cultural Fiction: The Novels of Timothy Mo and Kazuo Ishiguro*. University of Exeter, PhD Dissertation.
- Петри 1999: Mike Petry. *Narratives of Memory and Identity: The Novels of Kazuo Ishiguro*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Рајт 2014: Timothy Wright. No Homelike Place: The Lesson of History in Kazuo Ishiguro's *An Artist of the Floating World*. *Contemporary Literature* 55 (1). 58-88.
- Рафаел 2001: Linda Schermer Raphael. *The Remains of the Day: Skepticism in a First-Person Narrative*. In: *Narrative skepticism: moral agency and representations of consciousness in fiction*. London: Fairleigh Dickinson University Press. 168-199.
- Реитано 2007: Natalie Reitano. The Good Wound: Memory and Community in *The Unconsoled*. *Texas Studies in Literature and Language* 49 (4). Austin, Texas: The University of Texas Press. 361-386.
- Робинс 2007: Bruce Robbins. Cruelty Is Bad: Banality and Proximity in *Never Let Me Go*. *NOVEL: A Forum on Fiction* 40 (3). 289-302.
- Робинсон 2006: Richard Robinson. Nowhere, in particular: Kazuo Ishiguro's *The Unconsoled* and Central Europe. *Critical Quarterly* 48 (4). 107-130.
- Салецл 1996: Renata Salecl. I Can't Love You Unless I Give You Up. In: *Gaze and Voice as Love Objects*, Renata Salecl and Slavoj Žižek (eds.). Durham and London: Duke University Press. 179-207.

- Сарван 1997: Charles Sarvan. Floating Signifiers and *An Artist of the Floating World*. *Journal of Commonwealth Literature* 32 (1). 93-101.
- Сим 2002: Wai-chew Sim. *Globalisation and Dislocation in the Novels of Kazuo Ishiguro*. University of Warwick, PhD Dissertation.
- Сим 2010: Wai-chew Sim. *Kazuo Ishiguro*. London: Routledge.
- Спарк 2011: Gordon Andrew Spark. *A Matter of Time? Temporality, Agency and the Cosmopolitan in the Novels of Kazuo Ishiguro and Timothy Mo*. University of Dundee, PhD Dissertation.
- Спасић 2007: Јелена Спасић. *Бледи обриси сећања: приповедач и прича у романима Казуа Ишигуро*. Сремски Карловци: Kairos.
- Стејси 2013: Ivan Stacy. *Narrative as Complicity (Atrocity, Culpability, and Failures of Witnessing in W. G. Sebald and Kazuo Ishiguro)*. Newcastle University, PhD Dissertation.
- Стејси 2015: Ivan Stacy. Complicity in Dystopia: Failures of Witnessing in China Miéville's *The City and the City* and Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go*. *Partial Answers* 13 (2). 225-250.
- Су 2002: John J. Su. Refiguring national character: The remains of the British estate novel. *Modern Fiction Studies* 48 (3). 552-580.
- Тео 2009: Yugin Teo. *Kazuo Ishiguro and the Work of Memory*. University of Sussex, PhD Dissertation.
- Тео 2014: Yugin Teo. *Kazuo Ishiguro and Memory*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
- Тоукер, Чертоф 2008: Leona Toker and Daniel Chertoff. Reader Response and the Recycling of Topoi in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go*. *Partial Answers* 6 (1). 163-180.
- Фербенкс 2013: A. Harris Fairbanks. Ontology and Narrative Technique in Kazuo Ishiguro's *The Unconsoled*. *Studies in the Novel* 45 (4). 603-619.
- Форт 2004: Camille Fort. "Playing in the dead of night": voice and vision in Kazuo Ishiguro's *A Pale View of Hills*. *Études britanniques contemporaines: Revue de la Société d'études Anglaises Contemporaines* 27. 39-54.
- Халперн 2018: Faye Halpern. Closeness Through Unreliability: Sympathy, Empathy, and Ethics in Narrative Communication. *Narrative* 26 (2). 125-145.
- Холмс 2005: Frederick M. Holmes. Realism, Dreams and the Unconscious in the Novels of Kazuo Ishiguro. In: *The Contemporary British Novel*, James Acheson and Sarah C. E. Ross (eds.). Edinburgh: Edinburgh University Press. 11-22.

- Хортон 2014: Emily Horton. *Contemporary Crisis Fictions: Affect and Ethics in the Modern British Novel*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.
- Царвис 2011: Tim Jarvis. 'Into Ever Stranger Territories': Kazuo Ishiguro's *The Unconsoled* and Minor Literature. In: *Kazuo Ishiguro: New Critical Visions of the Novels*, Sebastian Groes and Barry Lewis (eds.). Basingstoke: Palgrave. 133-143.
- Шарлвуд 2018: Catherine Charlwood. National Identities, Personal Crises: Amnesia in Kazuo Ishiguro's *The Buried Giant*. *Open Cultural Studies* 2. 25-38.
- Шејфер 1998: Brian W. Shaffer. *Understanding Kazuo Ishiguro*. South Carolina: University of South Carolina Press.
- Шејфер 2006: Brian W. Shaffer. *Reading the Novel in English*. Malden, Oxford and Carlton: Blackwell Publishing.

Књижевно-теоријска и књижевно-историјска литература

- Андерсон 2001: Linda Anderson. *Autobiography*. London and New York: Routledge.
- Балаев 2014: Michelle Balaev (ed.). *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*. New York: Palgrave Macmillan.
- Барт 1992: Roland Barthes. Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova. Dubravka Celebrini (prev.). U: *Suvremena teorija pripovijedanja*, Vladimir Biti (ur.). Zagreb: Globus. 47-78.
- Бахтин 1986: Mikhail M. Bakhtin. The *Bildungsroman* and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel). In: *Speech Genres and Other Late Essays*, Caryl Emerson and Michael Holquist (eds.), Vern W. McGee (trans.). Austin: University of Texas Press. 10-59.
- Бахтин 1989: Михаил М. Бахтин. *О роману*. Александар Бадњаревић (прев.). Београд: Нолит.
- Бахтин 2010: Михаил М. Бахтин. *Рани списи*. Душан Радуновић (прев.). Београд: Службени гласник.
- Бењамин 1986: Walter Benjamin. Pripovjedač. Razmatranja uz djelo Nikolaja Ljeskova. U: *Estetički ogledi*, Viktor Žmegač (ur.), Truda Stamać i Snješka Knežević (prev.). Zagreb: Školska knjiga.
- Бери 2002: Peter Barry. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester and New York: Manchester University Press.

- Бошковић 2010: Драган Бошковић. Еукалипсе постмодернистичке литературе. *Наслеђе: часопис за књижевност, језик, уметност и културу* 16, Темат: (Пост)модерна, апокалипса и књижевност. Јасмина Теодоровић и Желимир Вукашиновић (ур.). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет. 83-88.
- Брунер 1990: Jerome Bruner. *Acts of Meaning*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press.
- Брунер 1991: Jerome Bruner. The Narrative Construction of Reality. *Critical Inquiry* 18 (1). 1-21.
- Бужињска, Марковски 2009: Ана Бужињска и Михаел Павел Марковски. *Књижевне теорије XX века*. Ивана Ђокић-Саундерсон (прев.). Београд: Службени гласник.
- Бут 1983: Wayne C. Booth. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Вајт 1973: Hayden White. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Вајтхед 2004: Anne Whitehead. *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Викрој 2002: Laurie Vickroy. *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*. Charlottesville and London: University of Virginia Press.
- Викрој 2015: Laurie Vickroy. *Reading Trauma Narratives: The Contemporary Novel and the Psychology of Oppression*. Charlottesville and London: University of Virginia Press.
- Вујанић и др. 2011: Милица Вујанић и др. *Речник српског језика*. Мирослав Николић (ур.). Нови Сад: Матица српска.
- Гибс 2014: Alan Gibbs. *Contemporary American Trauma Narratives*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Гилмор 2001: Leigh Gilmore. *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- де Ман 1971: Paul de Man. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York: Oxford University Press.
- де Ман 1979а: Paul de Man. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven and London: Yale University Press.
- де Ман 1979б: Paul de Man. Autobiography as De-facement. *MLN* 94 (5), *Comparative Literature*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- де Ман 1983: Paul de Man. The Rhetoric of Temporality. In: *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2nd ed. London: Routledge. 187-228.

- де Ман 1996: Paul de Man. The Concept of Irony. In: *Aesthetic Ideology*, Andrzej Warminski (ed.). Minneapolis and London: University of Minnesota Press. 163-184.
- Дихокер, Мартенс 2008: Elke D'hoker and Gunther Martens (eds.). *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Икин 1985: Paul John Eakin. *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Кермод 2000: Frank Kermode. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York. Oxford University Press.
- Левин 2006: Michael G. Levine. *The Belated Witness: Literature, Testimony, and the Question of Holocaust Survival*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Легвин 1975: Ursula K. Le Guin. The Ones Who Walk Away from Omelas. In: *The Wind's Twelve Quarters: Stories*. New York: Harper Perennial. 275-284.
- Лежен 2009: Филип Лежен. Аутобиографски споразум двадесет пет година касније. Драгана Зубац (прев.). *Поља: месечник за уметност и културу* 54 (459). 44-54.
- Лоц 1992: David Lodge. *The Art of Fiction: Illustrated from Classic and Modern Texts*. London: Penguin Books.
- Мекхејл 1987: Brian McHale. *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge.
- Милутиновић 2011: Дејан Милутиновић. Едгар Алан По и детективски жанр. *Годишњак за српски језик и књижевност* 24 (11). 243-275.
- Надал, Калво 2014: Marita Nadal and Mónica Calvo (eds.). *Trauma in Contemporary Literature: Narrative and Representation*. New York: Routledge.
- Нојман 2008: Birgit Neumann. The Literary Representations of Memory. In: *Media and Cultural Memory: An International and Interdisciplinary Handbook*, Astrid Erll and Ansgar Nünning (eds.). Berlin and New York: Walter de Gruyter. 333-343.
- Онега, Ганто 2011: Susana Onega and Jean-Michel Ganteau (eds.). *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*. New York: Editions Rodopi.
- Пјонтек 2014: Beata Piątek. *History, Memory, Trauma in Contemporary British and Irish Fiction*. Kraków: Jagiellonian University Press.
- Платон 2002: Платон. *Држава*. Албин Вилхар и Бранко Павловић (прев.). Београд: Београдски издавачко-графички завод.
- Проп 1990: Владимир Јаковљевић Проп. *Хисторијски коријени бајке*. Сарајево: Свјетлост.
- Рикер 1985: Paul Ricoeur. *Time and Narrative. Volume 2*. Kathleen McLaughlin and David Pellauer (trans.). Chicago and London: The University of Chicago Press.

- Рикер 1988: Paul Ricoeur. *Time and Narrative. Volume 3*. Kathleen McLaughlin and David Pellauer (trans.). Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Рикер 1993: Пол Рикер. *Време и прича: први том*. Славица Милетић и Ана Моралић (прев.). Сремски Карловци и Нови Сад: Издавачка књижница Зорана Стојановића.
- Рипл 2013: Gabriele Rippl et al. (eds.). *Haunted Narratives: Life Writing in an Age of Trauma*. Toronto, Buffalo, London: Toronto University Press.
- Ротберг 2000: Michael Rothberg. *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Сартр 1962: Жан Пол Сартр. Поводом „Буке и беса”: темпоралност код Фокнера. У: *О књижевности и писцима*. Фрида Филиповић (прев.). Београд: Култура.
- Тал 1996: Kali Tal. *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Фелан 1996: James Phelan. *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press.
- Фелан 2005: James Phelan. Sethe's Choice: *Beloved* and the Ethics of Reading. In: *Ethics, Literature, and Theory: An Introductory Reader*, Stephen K. George (ed.). Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers Inc. 299-313; 363-365.
- Фелман, Лауб 1992: Shoshana Felman and Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York and London: Routledge.
- Фрај 2007: Нортроп Фрај. *Анатомија критике: четири есеја*. Горана Раичевић (прев.). Нови Сад: Orpheus; Београд: Нолит.
- Фуко 1983: Мишел Фуко. Шта је аутор? Невенка Нововић (прев.). У: *Теоријска истраживања 2. Механизми књижевне комуникације*, Зоран Константиновић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност. 32-45.
- Хартман 2003: Geoffrey Hartman. Trauma within the Limits of Literature. *European Journal of English Studies* 7 (3). 257-274.
- Хачион 1996: Линда Хачион. *Поетика постмодернизма: историја, теорија, фикција*. Владимир Гвозден и Љубица Станковић (прев.). Нови Сад: Светови.
- Хигам 2002: N. J. Higham. *King Arthur. Myth-making and History*. London and New York: Routledge.

Филозофска, психоаналитичка и културолошка литература

- Албваш 2015: Морис Албваш. Колективно и историјско памћење. У: *Колективно сећање и политике памћења*, Michal Sládeček, Јелена Васиљевић и Тамара Петровић Трифуновић (ур. и прев.). Београд: Завод за уџбенике: Институт за филозофију и друштвену теорију. 29-59.
- Алтисер 1999: Louis Althusser. *Writings on Psychoanalysis: Freud and Lacan*. New York: Columbia University Press.
- Алтисер 2009: Луј Алтисер. *Идеологија и државни идеолошки апарати (Белешке за истраживање)*. Андрија Филиповић (прев.). Лозница: Карпос.
- Анце, Ламбек 1996: Paul Antze and Michael Lambek. *Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory*. London and New York: Routledge.
- Арент 1994: Hannah Arendt. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. Harmondsworth: Penguin.
- Асман 1995: Jan Assmann. Collective Memory and Cultural Identity. John Czaplicka (trans.). *New German Critique* 65. 125-133.
- Асман 1999: Алаида Асман. О метафорици сећања. *Реч: часопис за књижевност и културу, и друштвена питања* 56 (2). 121-135.
- Асман 2011а: Алаида Асман. *Дуга сенка прошлости: култура сећања и политика повести*. Дринка Гојковић (прев.). Београд: Библиотека 20. век: Књижара Круг.
- Асман 2011б: Јан Асман. *Култура памћења: писмо, сећање и политички идентитет у раним високом културама*. Никола Б. Цветковић (прев.). Београд: Просвета.
- Асман 2013: Aleida Assmann. Transformations of the Modern Time Regime. In: *Breaking up time: negotiating the borders between present, past and future*, Chris Lorenz and Berber Bevernage (eds.). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 39-56.
- Аткинс, де Паула 2010: Peter Atkins and Julio de Paula. *Atkins' Physical Chemistry*. 9th edition. Oxford: Oxford University Press.
- Бајовић 2012: Тијана Бајовић. Поплава сећања: настанак и развој *memory boom*. *Филозофија и друштво* 23 (3). 91-105.
- Батлер 1997: Judith Butler. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Батлер 2002: Christopher Butler. *Postmodernism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

- Батлер 2003: Judith Butler. Afterword: After Loss, What Then? In: *Loss: The Politics of Mourning*, David L. Eng and David Kazanjian (eds.). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Бауман 1996: Zygmunt Bauman. From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity. In: *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall and Paul du Gay (eds.). London: Sage Publications. 18-36.
- Бењамин 1974: Валтер Бењамин. *Есеју*. Милан Табаковић (прев.). Београд: Полит.
- Бергсон 1913: Henri Bergson. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. F. L. Pogson (trans.). New York: The Macmillan Company.
- Бергсон 1988: Henri Bergson. *Matter and Memory*. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer (trans.). New York: Zone Books.
- Блајт 2015: Дејвид В. Блајт. Помама за сећањем: зашто и зашто данас? У: *Колективно сећање и политике памћења*, Michal Sládeček, Јелена Васиљевић и Тамара Петровић Трифуновић (ур. и прев.). Београд: Завод за уџбенике: Институт за филозофију и друштвену теорију. 319-333.
- Бодријар 1983: Jean Baudrillard. The Ecstasy of Communication. In: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster (ed.). Port Townsend, Washington: Bay Press. 126-134.
- Бојм 2001: Svetlana Boym. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Болембер 2007: Werner Bohleber. Remembrance, trauma and collective memory: The battle for memory in psychoanalysis. *The International Journal for Psychoanalysis* 88. 329-352.
- Бурке 1989: Peter Burke. History as Social Memory. In: *Memory: History, Culture and the Mind*, Thomas Butler (ed.). Oxford and New York: Basil Blackwell. 97-114.
- Вајтхед 2009: Anne Whitehead. *Memory*. London and New York: Routledge.
- Валдес 1991: Mario J. Valdés. Introduction: Paul Ricoeur's Post-Structuralist Hermeneutics. In: *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press. 3-40.
- Винтер 2001: Jay Winter. The Generation of Memory: Reflections on the "Memory Boom" in Contemporary Historical Studies. *Canadian Military History* 10 (3). 57-66.
- Волошин 1998: Beverly R. Voloshin. The Ethical Turn in French Postmodern Philosophy. *Pacific Coast Philology* 33 (1). 69-86.
- Гибсон 1999: Andrew Gibson. *Postmodernity, Ethics and the Novel: From Leavis to Levinas*. London and New York: Routledge.

- Грос 2016: Sebastian Groes (ed.). *Memory in the Twenty-First Century: New Critical Perspectives from the Arts, Humanities, and Sciences*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Даглас, Воглер 2003: Ana Douglass and Thomas A. Vogler (eds.). *Witness and Memory: The Discourse of Trauma*. London and New York: Routledge.
- Дејвис 1995: Paul Davies. *About Time: Einstein's Unfinished Revolution*. New York, London, Toronto and Sydney: Simon & Schuster Paperbacks.
- Дејвис 1997: Tony Davies. *Humanism*. London and New York: Routledge.
- Делез, Гатари 1983: Gilles Deleuze and Felix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Robert Hurley, Mark Seem and Helen R. Lane (trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Делез 1988: Gilles Deleuze. *Bergsonism*. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (trans.). New York: Zone Books.
- Депер 2016: Corin Depper. *Metaphors of Memory: From the Classical World to Modernity*. In: *Memory in the Twenty-First Century: New Critical Perspectives from the Arts, Humanities, and Sciences*, Sebastian Groes (ed.). Basingstoke: Palgrave Macmillan. 27-37.
- Дерида 1978: Jacques Derrida. *Writing and Difference*. Alan Bass (trans.). London and New York: Routledge.
- Дерида 1979: Жак Дерида. Ousia и граммѐ. Сретен Марић (прев.). У: *Рани Хајдегер: рецепција и критика „Бивства и времена”*, Данило Баста и Драган Стојановић (ур.). Београд: Култура. 175-223.
- Дерида 1981: Jacques Derrida. *Dissemination*. Barbara Johnson (trans.). London: The Athlone Press Ltd.
- Дерида 1982: Jacques Derrida. *Margins of Philosophy*. Alan Bass (trans.). Brighton, Sussex: The Harvester Press Limited.
- Дерида 1987: Jacques Derrida. *Le facteur de la vérité*. In: *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, Alan Bass (trans.). Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Дерида 1988: Jacques Derrida. *Limited Inc*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Дерида 1989: Jacques Derrida. *Mémoires: for Paul de Man*. Cecile Lindsay, Jonathan Culler, Eduardo Cadava and Peggy Kamuf (trans.). New York: Columbia University Press.

- Дерида 1990: Жак Дерида. Структура, знак и игра у дискурсу хуманистичких наука. У: *Бела митологија*, Миодраг Радовић (ур. и прев.). Нови Сад: Братство-Јединство. 129-155.
- Дерида 1993: Jacques Derrida. *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Дерида 1995: Jacques Derrida. *The Gift of Death*. David Wills (trans.). Chicago, Illinois: The University of Chicago Press.
- Дерида 1997: Jacques Derrida. *Of Grammatology*. Gayatri Chakravorty Spivak (trans.). Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Дерида 1998: Jacques Derrida. *Archive fever: A Freudian impression*. Eric Prenowitz (trans.). Chicago and London: University of Chicago Press.
- Дерида 2001а: Жак Дерида. *Насиље и метафизика: Оглед о мисли Емануела Левинаса*. Сања Тодоровић (прев.). Београд: Плато.
- Дерида 2001б: Jacques Derrida. *On Cosmopolitanism and Forgiveness*. Mark Dooley and Michael Hughes (trans.). London and New York: Routledge.
- Дерида 2003: Jacques Derrida. Autoimmunity: Real and Symbolic Suicides. In: *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*, Giovanna Borradori (ed.). Chicago: University of Chicago Press. 85-136.
- Дерида 2004: Жак Дерида. *Марксове сабласти: стање дуга, рад жалости и нова интернационала*. Спасоје Ђузлан (прев.). Београд: Службени лист СЦГ.
- Долар 1991: Mladen Dolar. "I Shall Be with You on Your Wedding-Night": Lacan and the Uncanny. *October 58, Rendering the Real*. London: The MIT Press. 5-23.
- Драгон 2005: Zoltán Dragon. Derrida's Specter, Abraham's Phantom. Psychoanalysis as the Uncanny Kernel of Deconstruction. *The AnaChronisT* 11. 253-269.
- Драисма 2000: Douwe Draaisma. *Metaphors of Memory: A History of Ideas about the Mind*. Paul Vincent (trans.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Драисма 2004: Douwe Draaisma. *Why Life Speeds Up as You Get Older: How Memory Shapes Our Past*. Arnold Pomerans and Erica Pomerans (trans.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Драисма 2015: Douwe Draaisma. *Forgetting: Myths, Perils and Compensations*. Liz Waters (trans.). New Haven and London: Yale University Press.
- Ђорђевић 2008: Јелена Ђорђевић (ур.). *Студије културе: зборник*. Београд: Службени гласник.

- Епштајн 2014: Михаил Наумович Епштајн. Језиво и необично: О теоретском сусрету С. Фројда и В. Шкловског. У: *Ускрснуће књижевности: 100 година руског формализма*, Драган Бошковић (ур.). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет. 49-58.
- Ериксон 1995: Kai Erikson. Notes on Trauma and Community. In: *Trauma: Explorations in Memory*, Cathy Caruth (ed.). Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press. 183-199.
- Ескин 2004: Michael Eskin. Introduction: The Double "Turn" to Ethics and Literature? *Poetics Today* 25 (4). 557-572.
- Женет 1997: Gärard Genette. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Channa Newman and Claude Doubinsky (trans.). Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Жижек 1989: Slavoj Žižek. *The Sublime Object of Ideology*. London and New York: Verso.
- Жижек 1991: Slavoj Žižek. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge, MA and London, UK: The MIT Press.
- Жижек 2008: Славој Жижек. *Испитивање Реалног*. Рекс Батлер и Скот Стивенс (ур.), Милан Брдар (прев.). Нови Сад: Академска књига.
- Жижек 2017: Славој Жижек. *Како читати Лакана*. Горан Бојовић (прев.). Лозница: Карпос.
- Иглтон 1997: Тери Иглтон. *Илузије постмодернизма*. Владимир Тасић (прев.). Нови Сад: Светови.
- Иглтон 2003: Terry Eagleton. *Literary Theory: An Introduction*. Malden, Oxford and Carlton: Blackwell Publishing.
- Иглтон 2009: Terry Eagleton. *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Oxford and Carlton: Blackwell Publishing.
- Иполит 2003: Jean Hyppolite. Various Aspects of Memory in Bergson. Athena V. Colman (trans.). In: *The Challenge of Bergsonism: Phenomenology, Ontology, Ethics*. Leonard Lawlor. London and New York: Continuum. 112-127.
- Јанг 1995: Allan Young. *The Harmony of Illusions: Inventing Post-Traumatic Stress Disorder*. Princeton: Princeton University Press.
- Канстајнер 2002: Wulf Kansteiner. Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies. *History and Theory* 41. 179-197.
- Кари 2007: Mark Currie. *About Time: Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Карут 1995: Cathy Caruth (ed.). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Карут 1996: Cathy Caruth. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Кејси 2000: Edward S. Casey. Introduction. Remembering Forgotten: The Amnesia of Anamnesis. In: *Remembering: A Phenomenological Study*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 1-19.
- Кембел 2004: Joseph Campbell. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Керн 1983: Stephen Kern. *The Culture of Time and Space, 1880-1918*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Клајн 2000: Kerwin Lee Klein. On the Emergence of Memory in Historical Discourse. *Representations* 69, *Special Issue: Grounds for Remembering*. 127-150.
- Комеј 2005: Rebecca Comay. The Sickness of Tradition: Between Melancholia and Fetishism. In: *Walter Benjamin and History*, Andrew Benjamin (ed.). London and New York: Continuum. 88-101.
- Крауншо 2017: Richard Crownshaw. Cultural Memory Studies in the Epoch of the Anthropocene. In: *Memory Unbound: Tracing the Dynamics of Memory Studies*, Lucy Bond, Stef Craps, and Pieter Vermeulen (eds). New York: Berghahn Books. 242-257.
- Кричли 1999: Simon Critchley. *The Ethics of Deconstruction: Derrida and Levinas*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Кричли 2003: Сајмон Кричли. Изворни трауматизам: Левинас и психоанализа. Бранко Ромчевић (прев.). *Реч: часопис за књижевност и културу* 71. 417-429.
- Лакан 1978: Jacques Lacan. *The Seminar of Jacques Lacan, Book IX: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Jacques-Alain Miller (ed.). Alan Sheridan (trans.). New York and London: W.W. Norton & Company.
- Лакан 1983: Жак Лакан. *Стиси: (избор)*. Миодраг Павловић (ур.). Београд: Просвета.
- Лакан 1992: Jacques Lacan. *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII: The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*. Jacques-Alain Miller (ed.). Dennis Porter (trans.). New York and London: W.W. Norton & Company.
- Лакан 2006: Jacques Lacan. *Écrits: The First Complete Edition in English*. Bruce Fink (trans.). New York and London: W.W. Norton & Company.
- Лакапра 1999: Dominick LaCapra. Trauma, Absence, Loss, *Critical Inquiry* 25 (4). Chicago, Illinois: The University of Chicago Press. 696-727.

- Лакхурст 2008: Roger Luckhurst. *The Trauma Question*. New York and London: Routledge.
- Лапланш 1976: Jean Laplanche. *Life and Death in Psychoanalysis*. Jeffrey Mehlman (trans.). Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- Лапланш, Понталис 1988: Jean Laplanche and Jean-Bertrand Pontalis. *The Language of Psychoanalysis*. London: Karnac Books.
- Лахман 2004: Renate Lachmann. Cultural memory and the role of literature. *European Review* 12 (2). 165-178.
- Левинас 1987: Emmanuel Levinas. *Time and the Other: And Additional Essays*. Richard A. Cohen (trans.). Pittsburgh, PA: Duquesne University Press.
- Левинас 1998: Емануел Левинас. *Међу нама: мислити-на-другог: огледи*. Ана Моралић (прев.). Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Левинас 2003: Емануел Левинас. Траг другог. Бранко Ромчевић (прев.). *Реч: часопис за књижевност и културу* 71. 393-406.
- Левинас 2006: Емануел Левинас. *Тоталитет и бесконачност: оглед о екстериорности*. Спасоје Ђузулан (прев.). Београд: Јасен: Службени лист СЦГ.
- Лејз 2000: Ruth Leys. *Trauma: A Genealogy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Лиотар 1988: Жан-Франсоа Лиотар. *Постмодерно стање*. Фрида Филиповић (прев.). Нови Сад: Братство-Јединство.
- Лиотар 1990: Jean-François Lyotard. *Heidegger and "the jews"*. Andreas Michel and Mark S. Roberts (trans.). Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Лиотар 1991: Жан-Франсоа Лиотар. *Раскол*. Светлана Стојановић (прев.). Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Лиотар 1993: Jean-François Lyotard. The Other's Rights. In: *On Human Rights*, Steven Shute and Susan Hurley (eds.). Princeton: Princeton University Press. 135-147.
- Лиотар 1995: Jean-Francois Lyotard. *Šta je postmoderna*. Ksenija Jančin (prev.). Beograd: Art Press.
- Лок 1962: Џон Лок. *Оглед о људском разуму I*. Душан Пухало (прев.). Београд: Култура.
- Лошонц 2012: Марк Лошонц. Бергсон и виртуелност меморије. *Филозофија и друштво* 23 (3). 371-387.
- Лошонц 2018: Марк Лошонц. Увод. У: *Време, свест и комплексност: темпоралност у Бергсоновој и Хусерловој филозофији*. Сремски Карловци и Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића; Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију. 5-16.

- Маргалит 2002: Avishai Margalit. *The Ethics of Memory*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press.
- Мегил 2015: Алан Мегил. Историја, сећање, идентитет. У: *Колективно сећање и политике памћења*, Michal Sládeček, Јелена Васиљевић и Тамара Петровић Трифуновић (ур. и прев.). Београд: Завод за уџбенике: Институт за филозофију и друштвену теорију. 227-253.
- Нил 1998: Arthur G. Neal. *National Trauma and Collective Memory: Major Events in the American Century*. Armonk, New York and London, UK: M. E. Sharpe.
- Ниче 1979: Фридрих Ниче. *О користи и штети историје за живот*. Милан Табаковић (прев.). Београд: Графос.
- Ниче 2001: Фридрих Ниче. *Рођење трагедије*. Београд: Дерета.
- Нора 1989: Pierre Nora. Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire. Representations 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory*. 7-24.
- Олик и др. 2011: Jeffrey K. Olick et al. *The Collective Memory Reader*. Oxford: Oxford University Press.
- Раденковић 2011: Иван Раденковић. Феноменологија и психоанализа: двосмерна критика психолошког дискурса. *Архе: часопис за филозофију* 8 (16). 145-170.
- Радстоун 2000: Susannah Radstone (ed.). *Memory and Methodology*. Oxford: Berg.
- Радстоун 2007: Susannah Radstone. Trauma theory: Contexts, Politics, Ethics. *Paragraph* 30 (1). 9-29.
- Радстоун 2008: Susannah Radstone. Memory studies: For and against. *Memory Studies* 1 (1). 31-39.
- Рансијер 2006: Jacques Rancière. The Ethical Turn of Aesthetics and Politics. *Critical Horizons* 7 (1). 1-20.
- Рен 2012: Paul Renn. *The Silent Past and the Invisible Present: Memory, Trauma, and Representation in Psychotherapy*. New York: Routledge.
- Рикер 2004а: Paul Ricoeur. *Memory, History, Forgetting*. Kathleen Blarney and David Pellauer (trans.). Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Рикер 2004б: Пол Рикер. *Сопство као други*. Спасоје Ћузулан (прев.). Београд и Никшић: Јасен.
- Ричард 1981: Claude Richard. Destin, Design, Dasein: Lacan, Derrida and “The Purloined Letter”. *The Iowa Review* 12 (4). 1-11.

- Ромчевић 2005: Бранко Ромчевић. Калем Левинас. У: *Глас и писмо: Жак Дерида у одјецима*, Петар Бојанић (ур.). Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију. 133-138.
- Рот 1995: Michael S. Roth. *The Ironist's Cage: Memory, Trauma, and the Construction of History*. New York: Columbia University Press.
- Рот 2012: Michael S. Roth. *Memory, Trauma, and History: Essays on Living with the Past*. New York: Columbia University Press.
- Саид 2003: Edward W. Said. *Orientalism*. London: Penguin Books.
- Сојер 2014: Dylan Sawyer. *Liotard, Literature and the Trauma of the differend*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
- Спренгнетер 2007: Madelon Sprengnether. Feminist criticism and psychoanalysis. In: *A History of Feminist Literary Criticism*, Gill Plain and Susan Sellers (eds.). Cambridge: Cambridge University Press. 235-262.
- Стоунбриџ 2009: Lyndsey Stonebridge. Theories of trauma. In: *The Cambridge Companion to the Literature of World War II*, Marina MacKay (ed.). Cambridge: Cambridge University Press. 194-206.
- Тердиман 1993: Richard Terdiman. *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Тош, Ланг 2008: Џон Тош и Шон Ланг. У трагању за историјом: циљеви, методи и нови правци у проучавању савремене историје. Ксенија Тодоровић (прев.). Београд: Клио.
- Фарел 1998: Kirby Farrell. *Post-traumatic Culture: Injury and Interpretation in the Nineties*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Фелман 1993: Shoshana Felman. *What does a Woman Want?: Reading and Sexual Difference*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Флечер 2013: John Fletcher. *Freud and the Scene of Trauma*. New York: Fordham University Press.
- Фостер 1996: Hal Foster. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, MA and London, England: The MIT Press.
- Фројд 1914а (1948): Sigmund Freud. On Narcissism: An Introduction. In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914-1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*, James Strachey (ed.). London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis. 67-102.

- Фројд 1914б (1948): Sigmund Freud. Remembering, Repeating and Working-Through (Further Recommendations on the Technique of Psycho-Analysis II). In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XII (1911-1913): The Case of Schreber, Papers on Technique and Other Works*, James Strachey (ed.). London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis. 145-156.
- Фројд 1915 (1948): Sigmund Freud. Repression. In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914-1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*, James Strachey (ed.). London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis. 141-158.
- Фројд 1919 (1948): Sigmund Freud. The Uncanny. In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVII (1917-1919): An Infantile Neurosis and Other Works*, James Strachey (ed.). London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis. 217-256.
- Фројд 1925 (1948): Sigmund Freud. A Note upon the 'Mystic Writing-Pad'. In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIX (1923-1925): An Infantile Neurosis and Other Works*, James Strachey (ed.). London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis. 227-234.
- Фројд 1976а: Сигмунд Фројд. *Тумачење снова. 1.* Албин Вилхар (прев.). Нови Сад: Матица српска.
- Фројд 1976б: Сигмунд Фројд. *Тумачење снова. 2.* Албин Вилхар (прев.). Нови Сад: Матица српска.
- Фројд 1985: Сигмунд Фројд. Жалост и меланхолија. *Дело: књижевни месечни часопис* 31 (8/9). 120-134.
- Фројд 2006: Сигмунд Фројд. С оне стране принципа задовољства. У: *Психологија масе и анализа ега: изабрани списи.* Божидар Зеџ (прев.). Београд: Федон. 5-72.
- Фуко 1971: Мишел Фуко. *Ријечи и ствари: археологија хуманистичких наука.* Никола Ковач (прев.). Београд: Нолит.
- Хајдегер 1962: Martin Heidegger. *Being and Time.* John Macquarrie and Edward Robinson (trans.). Oxford, UK and Cambridge, USA: Blackwell Publishers Ltd.
- Хајсен 1995: Andreas Huyssen. *Twilight memories: Marking Time in a Culture of Amnesia.* London and New York: Routledge.

Хајсен 2003: Andreas Huyssen. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, California: Stanford University Press.

Хурст 2008: Andrea Hurst. *Derrida Vis-à-vis Lacan: Interweaving Deconstruction and Psychoanalysis*. New York: Fordham University Press.

Извори са интернета

Кејн 2015: Sian Cain. Writer's indignation: Kazuo Ishiguro rejects claims of genre snobbery. *The Guardian*. <<https://www.theguardian.com/books/2015/mar/08/kazuo-ishiguro-rebuffs-genre-snobbery>> 1.9.2019.

Легвин 2015: Ursula K. Le Guin. Are they going to say this is fantasy? <<http://www.ursulakleguinarchive.com/Blog2015.html>> 1.9.2019.

Харисон 2005: M. John Harrison. Clone alone. *The Guardian*. <<https://www.theguardian.com/books/2005/feb/26/bookerprize2005.bookerprize>> 20.9.2019.

ИЗЈАВА АУТОРА О ОРИГИНАЛНОСТИ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Ја, Тијана Матовић, изјављујем да докторска дисертација под насловом:

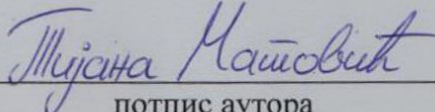
Траума и сећање у прози Казуа Ишигура

која је одбрањена на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу представља *оригинално ауторско дело* настало као резултат *сопственог истраживачког рада*.

Овом Изјавом такође потврђујем:

- да сам *једини аутор* наведене докторске дисертације,
- да у наведеној докторској дисертацији *нисам извршио/ла повреду* ауторског нити другог права интелектуалне својине других лица,
- да умножени примерак докторске дисертације у штампаној и електронској форми у чијем се прилогу налази ова Изјава садржи докторску дисертацију истоветну одбрањеној докторској дисертацији.

У Крагујевцу, _____ године,


_____ потпис аутора

ИЗЈАВА АУТОРА О ИСКОРИШЋАВАЊУ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Ја, Тијана Матовић,

дозвољавам

не дозвољавам

Универзитетској библиотеци у Крагујевцу да начини два трајна умножена примерка у електронској форми докторске дисертације под насловом:

Траума и сећање у прози Казуа Ишигура

која је одбрањена на Филолошко-уметничком факултету

Универзитета у Крагујевцу, и то у целини, као и да по један примерак тако умножене докторске дисертације учини трајно доступним јавности путем дигиталног репозиторијума Универзитета у Крагујевцу и централног репозиторијума надлежног министарства, тако да припадници јавности могу начинити трајне умножене примерке у електронској форми наведене докторске дисертације путем *преузимања*.

Овом Изјавом такође

дозвољавам

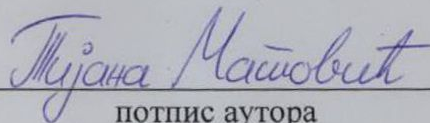
не дозвољавам¹

¹ Уколико аутор изабере да не дозволи припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци, то не искључује право припадника јавности да наведену докторску дисертацију користе у складу са одредбама Закона о ауторском и сродним правима.

припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од следећих *Creative Commons* лиценци:

- 1) Ауторство
- 2) Ауторство - делити под истим условима
- 3) Ауторство - без прерада
- 4) Ауторство - некомерцијално
- 5) Ауторство - некомерцијално - делити под истим условима
- 6) Ауторство - некомерцијално - без прерада²

У Крагујевцу _____, _____ године,



потпис аутора

² Молимо ауторе који су изабрали да дозволе припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци да заокруже једну од понуђених лиценци. Детаљан садржај наведених лиценци доступан је на: <http://creativecommons.org/rs/>