

Glas koji čuva slutnju: pripovjedač u romanu *Nikad me ne ostavljaj* i njegovoj filmskoj adaptaciji

1. UVOD

Proza Kazua Ishigura ima prepoznatljivu tematsku okosnicu. Zanima ga konačnost kao antropološka konstanta, ograničenost ljudskog bivanja i mišljenja, kao i posljedice te konačnosti na ljudsko djelovanje. Ishigurovi likovi nikad ne preuzimaju panoramsku perspektivu na svijet u kojem žive, skloni su ići linijom najmanjeg otpora, rade ono što su naučili od drugih ljudi i, općenito uzevši, ne zamaraju se problemima koji nadilaze njihove trenutne preokupacije. Njihovim životima upravljaju sile čije postojanje jedva da naslućuju. Zbog toga protagonisti njegovih romana žive iz dana u dan, po inerciji, sve dok se ne približe smrti kao krajnjem horizontu koji ih tjera na svođenje računa sa samima sobom.¹ Ti likovi, najčešće autodijegetički pripovjedači, nemaju autoritet umirućih. Oni naslućuju istinu o svijetu u kojem žive, kao i vlastito mjesto u njemu, ali je nikad ne uspijevaju zadovoljavajuće verbalizirati i pozicionirati se spram nje. Za njih je „neka sitna utjeha ako, suočeni s lošim kartama koje su dobili, dođu do nekog uvida i ovladaju njime“ (Wong, 2000: 84).

Roman *Nikad me ne ostavljaj* (2005) zanimljiv je zbog Ishigurove razrade vlastitih kontinuiranih preokupacija u kontekstu žanra znanstvene fantastike. U svijetu reprezentiranim ovim romanom ljudi industrijski uzgajaju klonove radi žetve organa. Klonovi su roba i kao takvi podložni su ekonomskoj logici koja želi sa što manje ulaganja u proizvodnju ostvariti što veću dobit. Njih društvo tretira isto onako kako naše društvo tretira neljudske životinje. Život autodijegetičke pripovjedačice romana, Kathy H., odvija se na pozadini duge borbe za poboljšanje životnih uvjeta klonova i njezina barem privremenog poraza. Kathy o tom historijskom procesu i načinu na koji on definira i oblikuje njezin život ne zna gotovo ništa.

Filmska adaptacija Ishigurova romana, premijerno prikazana 2010. – koju potpisuju scenarist Alex Garland i redatelj Mark Romanek – u tom aspektu vjerna je književnom predlošku. U prvom dijelu ovoga priloga bavit ću se razlikama između romana i filma. Predstaviti ću neke od načina na koje promjene diskursa, uvjetovane prvenstveno promjenom medija pripovijedanja, utječu na smisao diskursom posredovane priče. Koristit ću Genetteov naratološki aparat kako bih analizirao pripovjedača kao formalni postupak u oba teksta. U drugom dijelu naglasak ću staviti na temeljnu tematsku sličnost između romana i filma, dakle na dio priče koja opstaje jednom kad apstrahiramo sve razlike među tim dvama pripovjednim tekstovima. Krenut ću od činjenice da su klonovi u dijegetičkom svijetu romana analogni neljudskim životinjama u našem iskustvenom svijetu. I jedni i drugi, kao bića sposobna za patnju, imaju interese koje bi trebalo uzeti u obzir prilikom postupanja s njima. Istaknut ću da je empatija i u romanu i u filmu predočena kao nepouzdan vodič za moralno postupanje, s ljudima i neljudima, te ću navesti moguće razloge takvog predočavanja sposobnosti koja je u diskursima poput filozofije, psihologije i književne teorije često shvaćena kao osnova za prosocijalno i moralno ponašanje.

2. USPOREDNA NARATOLOŠKA ANALIZA ROMANA I FILMA

Prije primjene naratološkoga kategorijalnog aparata na Ishigurov roman potrebno je predstaviti neke od naratoloških kategorija i istaknuti pretpostavke na kojima počiva njihovo korištenje. Naratologija, znanost čiji je predmet pripovjedni tekst, počiva na razlikovanju priče i diskursa. Priča je *što* pripovjednog teksta, a diskurs njegovo *kako*. Priču konstituiraju lanac događaja poredanih po kronološkom i uzročno-posljedičnom načelu te likovi koji sudjeluju u tim događajima. Ona je dio reprezentiranog svijeta, odnosno „fiktionalne 'stvarnosti'“ u kojoj ti likovi žive i u kojoj su se spomenuti

¹ Detaljnu usporednu analizu protagonista Ishigurovih romana i njihova prisjećanja vlastite, bremenite prošlosti nudi Sutter (2020).

dogadaji zbili (Grdešić, 2015: 18). Diskurs je rezultat načina na koji je priča ispričana: on manifestira priču u potencijalno drugačijem obliku od oblika predloženog definicijom priče. Diskurs, dakle, transformira priču putem različitih postupka – mijenjanjem poretka događaja, uvođenjem instancije pripovjedača i perspektive (fokalizacije) – dok je manifestira. Kao čitatelji susrećemo se samo s diskursom, a priča je rezultat naše mentalne (re)konstrukcije. Možemo zato reći da diskurs ima kronološki primat, budući da ga susrećemo prije priče, dok priča ima logički primat. Događaje u vlastitom životu doživljavamo sukladno kronološkom poretku, a vrlo često razumijemo sukladno uzročno-posljedičnom načelu. Ta iskustvena norma, jezgra pripovjednog razumijevanja, slična je priči. Čitajući ili gledajući diskurs, istovremeno mentalno konstruiramo priču na pozadini koje onda procjenjujemo i vrednujemo rad diskurzivnih mehanizmima i njihovih rezultata. Priča je, dakle, odjeljiva od diskursa kojim je posredovana.

Kad razmišljamo o pripovjednom tekstu, odnosno poimajući razliku između priče i diskursa, oslanjamo se na dvije naoko suprotstavljene čitateljske intuicije koje postaju pretpostavke za izgradnju različitih verzija naratologije ili teorije pripovijedanja. Zasebno ću ih navesti i prokomentirati.

[i] Priču je moguće apstrahirati od načina na koji je ispričana.

Naše recipijentsko iskustvo, kako sam već natuknuo, potvrđuje teorijsku mogućnost apstrahiranja priče. Kao čitatelji ili gledatelji sposobni smo prepoznati različite verzije jedne te iste priče ostvarene u određenom mediju. Nemamo poteškoća ni prilikom prepoznavanja jedne te iste priče koja je realizirana u različitim medijima. Za ilustraciju prvog slučaja uzmimo dva filmska uprizorenja *Hamleta*: Zeffirellijev *Hamlet* (1990) i Branagov *Hamlet* (1996) dva su različita pripovjedna teksta koja dijele istu priču kao uzročno-posljedični lanac događaja u kojima sudjeluju određeni likovi. Za ilustraciju drugog slučaja može nam poslužiti trilogija *Gospodar prstenova*: Tolkienov niz romana i Jacksonov niz filmova smatramo istom pričom ostvarenom u različitim medijima. Pretpostavka ove intuicije je to da priča funkcionira „na način analogan jeziku kao sustavu jer postoji isključivo *in absentia*, prije svake realizacije u konkretnom pripovjednom tekstu“ (Grdešić, 2015: 18–19). Nju možemo apstrahirati od specifičnoga literarnog stila, od jezika na kojem je tekst napisan i od medija koji ga posreduje. Tako shvaćena priča može se premješati iz medija u medij, iz jezika u jezik, kao i unutar istog jezika. Dakle, nema nikakve prepreke da zaključimo kako *dva različita diskursa* mogu dijeliti *jednu te istu priču*.

[ii] Priču je nemoguće apstrahirati od načina na koji je ispričana.

Naše recipijentsko iskustvo ovjerava i ovu intuiciju. Pripovjedni tekstovi „nešto gube“, ili gube mnogo toga, u prepričavanju, prijevodima i adaptacijama. Priče ovise o stilu, jeziku i mediju koji ih posreduje: „ne postoje dva iskaza s identičnim značenjem ako je njihova artikulacija išla drugačijim putevima“ (Grdešić, 2015: 19).² Prema rezoniranju utemeljenom na ovoj intuiciji, *dva različita diskursa* nužno podrazumijevaju postojanje *dviju različitih priča*. U drugoj polovici 20. stoljeća u frankofonoj tradiciji razvile su se, ovisno o tome kojoj su od ovih dviju intuicija dale primat, naratologija priče i naratologija diskursa. Svaka od njih počiva na jednoj od prije navedenih pretpostavki koja isključuje ispravnost druge.

Čini se da usporedna analiza Ishigurova književnog predloška i njegove filmske adaptacije zahtijeva od nas da se odredimo prema pitanju koju od tih pretpostavki smatramo ispravnom i da sukladno izboru pažljivo biramo instrumente iz teorijske alatnice. Prvu intuiciju držim nedvojbeno ispravnom: moguće je apstrahirati priču od načina na koji je ona ispričana. To bi značilo da moram odbaciti drugu intuiciju. Spreman sam to učiniti pod uvjetom da očuvamo njezin temeljni uvid. Zapravo smatram da je tu intuiciju potrebno samo malo drugačije verbalizirati tako da ona više ne bude smještena na razini prve intuicije i njoj proturječna. Uvid na kojem počiva druga intuicija je ispravan: naše razumijevanje nekog pripovjednog teksta – premda ne i same priče onako kako smo je definirali – umnogome ovisi o diskursu, odnosno o stilu, jeziku i mediju u kojem je taj pripovjedni tekst, odnosno njegova priča artikulirana. Tekstovi koji dijele iste ili, da budemo sasvim precizni, vrlo slične priče mogu se međusobno vrlo razlikovati, jedan tekst može puno toga izgubiti ili dobiti tijekom preoblikovanja u drugi, ali to se ne događa zato što se pritom priča značajno promijenila. Priča jednostavno nije jedini element pripovjednog teksta koji ispostavlja njegovo značenje ili smisao. Ako se promjeni diskurs – odnosno ako se ista priča manifestira na nov način uslijed, primjerice, promjene tipa pripovjedača ili upotrebe alternativnih pripovjednih tehnika, drugačijeg korištenja fokalizacije ili remećenja poretka događaja u odnosu na normu – onda će se vrlo vjerojatno promijeniti značenje teksta i način na koji ga čitatelj interpretira.

Uzmimo za primjer Flaubertovu *Gospođu Bovary*. Moguće je iz teksta tog romana izlučiti sve likove i niz diskretnih događaja u kojima sudjeluju te ih ulančati kronološki i po uzročno-posljedičnom načelu.

² Ovo je opće mjesto naratologije: citirao sam Grdešić koja je citirala Shlomith Rimmon-Kenan koja je citirala Tzvetana Todorova.

lu, a zatim sažeti tu priču na nekoliko kartica teksta ili je možda uobličiti u scenarij te po njoj snimiti film. Sve bi to bili drugačiji pripovjedni tekstovi s pričom identičnom priči Flaubertova romana, ali s bitno drugačijim diskursima od njegovima i, naravno, s drugačijim značenjem. Flaubertov tekst bi vrlo vjerojatno bio umjetnički uspješniji od svih drugih tekstova nastalih prema priči koju s njim dijele. Taj uspjeh bio bi rezultat drugačijih informacija koje on posreduje i, sukladno tome, drugačijeg smisla koji čitatelj iz njega može izvući. Flaubert smisao priče koju njegov tekst izražava obogaćuje načinom na koji je ta priča ispričana. Pružit ću tek jedan od mnoštva mogućih primjera. Jedna je od Flaubertovih najznačajnijih autorskih inovacija sustavna i promišljena upotreba slobodnoga neupravnog stila. Hans Robert Jauss smatra da je Flaubertova upotreba te pripovjedne tehnike uspjela čitatelja „izbaciti iz samorazumljivosti njegovog moralnog suda i jedno unapred odlučeno pitanje javnog morala [razvitak preljuba] učiniti ponovo otvorenim problemom“ (Jauss, 1978: 87).³ Flaubertov roman prvenstveno je zahvaljujući specifičnoj pripovjednoj tehnici – dakle načinu na koji je ispričana priča kao diskurzivnom mehanizmu, a ne priči kao takvoj – postavljen u poziciju s dominantnom kulturom svojeg vremena.

2.1. Rekapitulacija priče

Kathy H. živi u Hailshamu. To je internat u ruralnoj Engleskoj, institucija ustrojena sukladno strogim pravilima čija svrha nije sasvim razumljiva djeci koja ih se moraju pridržavati. Sve učeničke aktivnosti brižno se nadziru. Dobar dio njih u službi je održavanja tijela zdravim. Učenike se, sukladno tome, potiče da budu aktivni u vrtu, da se bave sportom i da izbjegavaju sve ono što bi im moglo naštetiti. Pušenje se, primjerice, smatra teškim kršenjem pravila i zbog toga je tabuizirano. U nastavnom programu najistaknutije mjesto ima umjetnički odgoj. Madame, tajanstvena žena francuskog podrijetla, najbolje među umjetničkim radovima učenika uzima kao ekspanate za svoju galeriju. Kathy H. uspostavlja s Ruth i Tommyjem prijateljstva koja će obilježiti cijeli njezin život.

³ Franco Moretti u studiji *Građanin: između povijesti i književnosti* drugačije shvaća funkciju Flaubertove upotrebe slobodnoga neupravnog stila: „Daleko od toga da stvara nesigurnost – slobodni nepravni stil vrsta je stilističkog panoptikuma u kojemu glas pripovjedača – 'glas gospodara' – širi svoj autoritet time što kvalificira, poriče, podržava i grupira sve druge glasove kojima dopušta da govore“ (Moretti, 2015: 102). Za naš argument nije bitno je li u pravu Jauss ili Moretti – nama nije važno koji je smisao upotrebe slobodnoga neupravnog stila kao pripovjedne tehnike, već samo činjenica da upotreba te tehnike ima neki smisao, odnosno da prenosi određenu informaciju i semantički obogaćuje tekst s namjerom da u recipijenta izazove određene učinke.

Jedna od skrbnica, Lucy Wainwright, protivi se obrazovnoj politici internata: smatra da učenicima treba jasno i nedvosmisleno reći da su klonovi stvoreni kako bi donirali organe ljudima začetima prirodnim putem te da će zbog tih donacija umrijeti relativno mladi. Učenici bi, prema njezinu mišljenju, trebali znati da je smjer njihovih kratkih života unaprijed zadan i da dostojanstvo tih života ovisi o mjeri u kojoj će se prilagoditi onome što ne mogu promijeniti. Lucy je ubrzo prisiljena napustiti školu, no njezino inzistiranje na izricanju neizrečenog nema, barem na prvi pogled, vidljive posljedice na psihu učenika i njihovo samopoimanje.

Kathy, Ruth i Tommy s navršenih šesnaest godina, sukladno protokolu, odlaze iz Hailshama u seosku kuću, jednu vrstu tampon-zone između internata i vanjskog svijeta. Tamo žive u autarkičnoj zajednici i tek povremeno odlaze u obližnje zaseoke radi opskrbe namirnicama. Odnos Kathy i Tommyja donekle je narušen jer su Tommy i Ruth tijekom adolescencije postali par. Najupečatljiviji događaj iz tog razdoblja posjet je Norfolku. Povod za njega pružilo je dvoje starijih ukućana, Chrissie i Rodney, koji su tvrdili da su prilikom prošlog izleta u vanjski svijet vjerojatno naletjeli na Ruthin mogući model – ženu iz čijih je stanica Ruth klonirana. Ruth, Tommy i Kathy, u pratnji starijeg para, odlaze natrag u Norfolk u potragu za tom ženom. Chrissie i Rodney, čiji se boravak u seoskoj kući bliži kraju, žele s mladim ukućanima razgovarati o glasini koja cirkulira među klonovima. Priča se da je moguće odgoditi doniranje te da je odgoda privilegij bivših hailshamovaca. S obzirom na to da Kathy, Ruth i Tommy ne znaju ništa o tome, sva su očekivanja starijih ukućana iznevjerena te oni, sukladno kondicioniranju klonova, prilično pasivno prihvaćaju razočaravajuće vijesti. Potraga za Ruthinim modelom se nastavlja. Tijekom traganja Kathy i Tommy uspostavljaju ranije narušenu prisnost. Tommy podijeli s Kathy teoriju o razlogu zbog kojeg je Madame nekoć skupljala njihove umjetnine: on smatra da su umjetnički radovi lakmus-papir na temelju kojeg klonovi mogu dobiti odgodu doniranja. Grupa, uskoro opet na okupu, pronađe ženu koja bi trebala biti Ruthin model. Ispostavi se da njih dvije samo površno nalikuju jedna na drugu. Ruth, razočarana neuspješnom potragom i naznakama izdaje svojih prijatelja, odlučuje se osvetiti te razdvojiti Kathy i Tommyja. Kathy, pogođena raskolom, prijavljuje se za njegovateljicu, odlazi iz kuće i raskida veze s prijateljima.

Deset godina poslije, nakon što dozna da je Ruthino zdravlje ozbiljno narušeno donacijom organa, Kathy odlučuje postati njezina njegovateljica. Njih dvije naizgled više ne mare za stare nesuglasice. Potaknute reminiscencijama na dane u Hailshamu, odluče s Tommyjem – koji je također započeo svoj donorski ciklus – otići na izlet. Ruth se pred prijateljima kaje što ih je desetljeće ranije svjesno razdvojila i, u pokušaju da se donekle iskupi, daje im

adresu Madame te ih preklinje da od nje zatraže odgodu doniranja. Ruth umire nakon svoje druge donacije. Kathy postaje Tommyjeva njegovateljica i ljubavnica. Nakon početnog oklijevanja, njih dvoje odlaze do Madame kuće u nadi da će ishoditi odgodu. Sva ta nadanja ishlape jednom kad stignu na adresu. Tamo zatječu Madame i Emily, bivšu glavnu skrbnicu u Hailshamu, koje dijele stan. Riječi njihovih bivših skrbnica ubijaju prežitke nade o odgodi. Umjesto toga dobivaju priču o nastanku i svrsi Hailshama.

Ta institucija nastala je kao dobrotvorna ustanova unutar koje su klonovi bili odgajani kao ljudi: u Hailshamu su dobili priliku proživjeti mladost u društvu svojih vršnjaka, obrazovati se te postupno usvajati i prihvaćati činjenicu da iza horizonta te mladosti nema ničega. Radilo se o jedinstvenom tipu institucije za klonove unutar svijeta koji je s njima obično postupao puno lošije. Na drugim mjestima klonovi su bili tretirani kao puki inkubator organa. Rezultat toga je da su klonovi kao neljudi živjeli u neljudskim uvjetima. Svrha pak galerije, najvećeg misterija za njegove polaznike, bio je putem umjetničkih djela pokazati ljudima iz izvanjskog svijeta da su klonovi ljudi nalik na njih i da, sukladno tome, zaslužuju bolji tretman od onoga koji im je bio pružen. Društvena klima zbog eugeničkih eksperimeniranja naglo se promijenila, klonovi nisu dobili ljudski status već su opet degradirani na neljudske životinje, a javni i korporativni dobročinitelji prestali su ulagati sredstva u poboljšavanje njihovih životnih uvjeta. Hailsham, veliki društveni eksperiment, propao je gotovo preko noći unatoč golemom otporu skrbnika.

Tommyjeva zadnja donacija sve je bliža. Kathy ostaje uz njega do samog kraja. Nakon smrti partnera, ona odlazi u Norfolk i prisjeća se svega što je putem izgubila.

2.2. Pripovjedač kao pripovjedni postupak u romanu i filmu

Naratologija polazi od aksioma da svaki pripovjedni tekst mora imati pripovjedača.⁴ On je

⁴ Po francuskoj naratološkoj tradiciji i njezinim baštinicama, koja u hrvatskom kontekstu uključuje Mašu Grdešić (2015) i Nikicu Gilića (2007), svaka priča podrazumijeva postojanje pripovjedača, čak i ako taj akter ne odaje nikakve znakove osobnosti, odnosno ako je tek unutartekstualna instancija. Ne smatram tu tvrdnju logičkom istinom, već aksiomom koji s dobrim razlogom možemo prihvatiti ili ga s jednako dobrim razlozima možemo odbaciti. Hrvoje Turković u knjizi *Tipovi filmskog izlaganja: prilozi teoriji izlaganja* (2021: 55–75) nudi dobar pregled dominantno anglofone naratološke tradicije koja daje pregršt razloga za takvo odbacivanje, deklarira se kao njezin zastupnik i razvija njezino rezoniranje: „Činjenica da je posrijedi izradevina s očitim predočavateljskom namjenom analitički povlači samo jedno: izrađivača izradevine s priopćajnom namjerom (da se pobuduju predodžbe)“ (2021: 58) [dakle autora, a ne i

instancija „iz koje potječe trenutni pripovjedni diskurs i iz koje se referira na entitete, radnje i događaje o kojima je u tom diskursu riječ“ (Hühn i dr., cit. prema Grdešić, 2015: 85). Pripovjedač može biti potpuno neosoban ili, kao u slučaju Ishigurova romana i Romanekova filma, izjednačen s nekom figurom osobnosti, odnosno likom iz priče. Gerard Genette je, krenuvši od ovih osnova, razradio tipologiju pripovjedača služeći se dvama kriterijima: pripovjednom razinom i sudjelovanjem u priči. Kathy H. – pripovjedačicu u Ishigurovu romanu i Romanekovu filmu – moramo u slijedu genetteovske tradicije klasificirati kao ekstradijegetičko-homodijegetičku pripovjedačicu. Ona je – poput Camusova Meursaulta ili Krležina Doktora u slučaju književnosti, ili Wilderova Joea Gillisa, odnosno Fordova Huwa Morgana u slučaju filma – na razini iznad događaja o kojima pripovijeda i u kojima je sudjelovala.⁵ Pripovjedače u Ishigurovu romanu i Romanekovoj filmskoj adaptaciji tog predloška, shvaćene prvenstveno kao postupak ili unutartekstualnu instanciju, označili smo istom etiketom.

Recimo najprije par riječi o romanu. Način na koji Kathy H. kao autodijegetička pripovjedačica pripovijeda svoju priču neizravno posreduje informacije o njezinu karakteru i društvenom ustroju koji ga je oblikovao. Ishiguro ostaje vjeran stvaranju svojih tipičnih likova te ovdje, u znanstvenofantastičnom romanu, stvara lik – pripovjedačicu i protagonisticu vlastite priče – kojoj je teško naći parnjak u žanrovskoj matici: Kathy H. potlačena je, ali najčešće svoje stanje ne doživljava kao potlačenost. U najboljem slučaju možemo reći da ga tek naslućuje, ali tu slutnju sve do samog kraja svog života ne uspijeva verbalizirati. Na kraju, kad je verbalizira u razblaženom obliku, ne pronalazi u njoj osnovu za djelovanje. Artikulacija problema tek je potencijalni prvi korak na dugom putu prema njegovu rješavanju, a Kathryn put nakon te manjkave artikulacije vrlo je blizu kraja. Ishigurov lik, čijim životom upravljaju društvene sile koje on ne razumije, i ovdje je, kao i u dobrom dijelu njegova opusa, okarakteriziran neizravno. Pripovjedačica nam čak ni u trenutku najveće refleksivnosti ne daje zadovoljavajuću procjenu vlastitog karaktera, već do njega kao čitatelji dolazimo sami obračunajući pažnju na pojedine detalje iz njezine priče i na nijanse njezina pripovijedanja.

Tri su aspekta Kathrynina pripovijedanja koji nam kao čitateljima neizravno posreduju informacije o tome da Kathy živi u nama začudnom, okrutnom

pripovjedača, op. a.); „Tvrdim, dakle, da je pojam općeg naratora naratološki i filmsko-analitički, filmsko-interpretacijski beskoristan“ (2021: 75).

⁵ Za naratološke reference u ponajvećoj mjeri oslanjam se na knjige Maše Grdešić *Uvod u naratologiju* i Nikice Gilića *Uvod u teoriju filmske priče*. Sukladno tome, kao primjere ekstradijegetičko-heterodijegetičkog pripovjedača navodim njihove ilustracije toga koncepta (Grdešić, 2015: 94–95; Gilić, 2007: 103–104).

svijetu koji ona – inteligentna, ali nemaštovita, docilna, uplašena i pasivna – ne doživljava ni posebno začudnim ni posebno okrutnim. Tu, dakle, implicitno doznajemo kakva je Kathy osoba i počinjemo postavljati pitanja o društvenim uvjetima oblikovanja takve osobnosti: prvi je Kathyino obraćanje adresatu svoje pripovijesti koje pretpostavlja zamišljanje tog adresata; drugi je Kathyino baratanje jezikom ispod kojeg se krije brutalna stvarnost koju ona upotrebom društveno sankcioniranih eufemizama pokušava držati na sigurnoj razdaljini od sebe; treći je specifični način Kathyina pripovijedanja, „proleptički pluskvamperfekt“ (Currie, 2009), koji čitatelja postupno, bez potrebe za velikim pripovjednim preokretom i „razotkrivanjem“ misterija, navikava na činjenicu da je ovaj dijegetički svijet daleko začudniji od njegova iskustvenog svijeta, premda ga pripovjedačica ne doživljava nimalo začudnim. Ukratko ću prokomentirati svaki od navedenih aspekata pripovijedanja.

Kathy H. se odmah na početku romana – i filma – predstavlja kao njegovateljica donora čija se karijera bliži kraju. Uvodne stranice romana posvećene su njezinoj trenutnoj životnoj situaciji. To znači da sve događaje predstavljene u rekapitulaciji priče, koji konstituiraju Kathyinu trodijelnu autobiografiju, moramo razumjeti kao analepsu. Pripovjedni tekst oblikovan dominantno kao duga analepsa relativno je česta pojava u književnoj i filmskoj produkciji. No Ishigurov nam tekst već na prvim stranicama skreće pažnju na to da pripovjedač kao unutartekstualna instancija uvijek ima pandan u adresatu. Ako tekst po naratološkoj aksiomatici ima barem jednog pripovjedača, onda ima i barem jednog adresata „kojemu se pripovjedač može i ne mora obraćati i koji mu, sa svoje strane, može ili ne mora odgovarati“ (Grdešić, 2015: 123). U većini tekstova ekstradijegetički pripovjedač ne odaje dojam da se obraća ekstradijegetičkom adresatu. U Ishigurovu romanu na tu nam je činjenicu skrenuta pozornost jer dolazi do izravnog obraćanja pripovjedača adresatu. Kathy H. čini to odmah na početku svoje pripovijesti i nastavlja činiti sve do njezina kraja. Navest ću tek tri primjera:

- [1] U svakom slučaju, ne tvrdim da sam po bilo čemu posebna. Poznajem njegovatelje, koji trenutno rade, a jednako su dobri bez ičije hvale. Ako ste *vi* jedan od njih, mogu razumjeti kakvu biste zavist mogli osjećati, zbog mogeg jednosobnog stana, mogeg automobila, i, povrh svega, zbog načina na koji mogu birati koga ću njegovati. (Ishiguro, 2005: 10)
- [2] Ne znam jeste li *vi* imali „zbirke“ ondje gdje ste boravili. (Ishiguro, 2005: 51)
- [3] Ne znam kako je bilo ondje gdje ste *vi* boravili, ali u Hailshamu nismo tolerirali bilo kakav znak homoseksualnosti. (Ishiguro, 2005: 117)⁶

⁶ Kurzivi su moji, op. a.

Ovo obraćanje u službi je karakterizacije pripovjedačice ili, preciznije rečeno, Kathy H. kao lika. Trebamo obratiti pažnju na to da Kathy svoje adresate, kojima se obraća s „*vi*“, zamišlja kao osobe s podrijetlom, iskustvima i sudbinom nalik na njezine. Kathy ih zamišlja kao „njegovatelje“, „bivše učenike“, odnosno kao klonove. Njezine pretpostavke o adresatu logične su i, ako uzmemo u obzir to da su njezini kontakti s ljudima iz izvanjskog svijeta bili vrlo ograničeni, očekivane. Reći da su one logične i očekivane znači reći i to da su one proizvod njezinih vrlo skučenih imaginativnih mogućnosti. Kathy H. „ne može zamisliti drugačiji način bivanja“ (Mullan, 2009: 108). Zakržljala imaginacija priječi da se na njezinu mentalnom horizontu pojave konture stvarnosti drugačije od one u kojoj obitava i ujedno objašnjava zašto ona fatalistički prihvaća svoju sudbinu. Ta se nemaštovitost, osim u zamišljanju adresata, ogleda i u još nekim aspektima njezine pripovijesti. Njezina je priča verbalni izraz psihe koju je oblikovalo represivno društvo. Ona nije fizički zatvorena, ali se njezine misli kreću u okviru vrlo uskoga mentalnog zatvora koji je podignut u njezinu djetinjstvu. Kathy nikad ne pruža otpor vlastitoj sudbini. Ona nije u stanju niti verbalno artikulirati vlastite probleme, a kamoli se kao aktivan subjekt postaviti spram njih, dovesti ih u pitanje ili im se, kao u srednjoj struji znanstvene fantastike, pokušati oduprijeti. Kathy H. ne zamišlja adresata koji bi mogao biti drugačiji od nje, iako je ništa osim nje same ne sprečava da to učini.

Slično tome, ona ne dovodi u pitanje klišeje kojima imenuje svijet oko sebe, iako bi to mogla učiniti. Oba čina – s jedne strane zamišljanje drugačijeg adresata koji ne dijeli njezine pretpostavke o svijetu, nekakve strane inteligencije kojoj bi trebalo objasniti ustroj svijeta i samim time odgovoriti na pitanje zašto on funkcionira tako kako funkcionira, a ne drugačije te, s druge strane, grebanje ispod općih mjesta vlastitog jezika i drugačiji opis procesa na koje se ta opća mjesta referiraju – podrazumijevala bi defamilijarizaciju stvarnosti i, potencijalno, njezinu spoznaju kojoj Kathy jednostavno nije dorasla. Koji su razlozi te nedoraslosti? Možda nesposobnost, a zasigurno izostanak hrabrosti da se ta sposobnost, ako postoji, iskoristi; možda nemaštovitost, zasigurno kukavičluk. Pred Kathy H. često se ukaže prilika za propitivanje svijeta, za pregovaranje oko granice koja dijeli prihvaćanje od neprihvatanja svog mjesta u njemu, no ona se redovito povlači pred pitanjima koja joj se nameću jer je reorientacija vlastitog mišljenja zastrašuje: „Mislim da sam osjećala da se iza te granice nalazi nešto teže i mračnije, a nisam to željela. Ne za sebe, ne za bilo koga od nas“ (Ishiguro 2005:70).

Kao čitatelji smo, za razliku od Kathyinih zamišljenih adresata, prisiljeni na protučitanje eufemi-

zama jezika pripovjedačice kako bismo nazreli stvari ispod riječi kojima se ona koristi: „skrbnici“ o kojima govori zapravo su tamničari ili, u najboljem slučaju, aktivisti za prava klonova, neka vrsta dobrotornih pastira koji paze na njih kao na stoku dok ne dođe vrijeme klanja; „učenici“ su klonovi; „nastava“ je socijalizacija tih klonova za preuzimanje uloge koja im je prisilno nametnuta prije njihova rođenja; „doniranja“ su prisilne transplantacije organa koje završavaju sakaćenjem klonova i, u konačnici, njihovom smrću; „odgoda“ doniranja je nada u nastavak života koja spontano nastaje u internatu koliko god puta ranije bila zatrta; „skočavanje“ je smrt. Kathy nam to ne govori. „Definirana je onim što nam ne govori i što ne može izgovoriti. Ona nije, poput većine nepouzdanih pripovjedača, pristrana, sklona samozavaravanju ili neiskrena“ (Mullan, 2009: 109). Kathy H., dakle, nije nepouzdana koliko je nedorasla, manjkava ili, da se drugačije izrazimo, nejunačka. Ona tek sluti što joj se sprema, ali, što je potpuno razumljivo, ne posjeduje hrabrost, maštovitost i rječitost da se suoči – mislima, riječima ili djelom – s vlastitom sudbinom.

Još je jedna osobina jezika pripovjedačice vrijedna osvrta. Radi se o načinu pripovijedanja koji je Mark Currie nazvao „proleptičkim pluskvamperfektom“ (2009: 94). Pluskvamperfekt je glagolsko vrijeme kojim se referiramo na događaje koji pretihode drugim prošlim događajima. Prolepsa je, kao pandan analepsi, anakronija koja označava pripovijedanje o događajima prije nego što su trebali biti ispričovijedani po kronološkom, odnosno uzročno-posljedičnom poretku. Sukladno tome, pluskvamperfekt se u načinu na koji ćemo ga mi koristiti, slijedeći Currieja, ne odnosi na gramatički oblik, odnosno glagolsko vrijeme, nego na dio diskursa koji podrazumijeva tri vremenska događaja od kojih su dva, o kojima se nešto iskazuje, u prošlosti. Ta tri vremenska odsječka označit ćemo na sljedeći način: T1 – vrijeme pripovijedanja nekog događaja, T3 – vrijeme u kojem se ispričovijedani događaj odvio i T2 – vrijeme između toga događaja i pripovijedanja o njemu. Ova međufaza T2, vrijeme između pripovijedanja o nekom događaju i odvijanja tog događaja, posebno je zanimljiva jer se pripovjedačica referiranjem na njega može referirati na prošli čin prisjećanja, anticipiranja ili, istovremeno, na prošle činove prisjećanja i anticipiranja. Ona nam, primjerice, ne mora prepričavati samo određeni događaj iz dalje prošlosti, već i način na koji se prisjećala tog događaja ranije, u bližoj prošlosti. U tom se slučaju radi o prisjećanju prisjećanja prošlog događaja. Takav se pripovjedački postupak obično rabi kako bi se potkopao, ili doveo u pitanje, autoritet pripovjedača u pogledu adekvatnosti iskaza o događaju o kojem pripovijeda. Ovdje to nije slučaj. Navest ću tek jedan primjer proleptičkog pluskvamperfekta iz teksta i oprimjeriti tri vremenska događaja koji čine

njegovu strukturu i obrazložiti učinke ove pripovjedne tehnike na čitatelja.

Na početku romana Kathy pripovijeda o razmjename u Hailshamu. Razmjene su velike prodajne izložbe svega onoga što su učenici izradili tijekom tri mjeseca u sklopu umjetničkog odgoja. Skrbnici su određivali koliko bonova zavređuju umjetnine koje su učenici stavljali na tržište, a potom su učenici – na dan razmjene – svoje bonove mijenjali za umjetnine drugih učenika koje su im se svidale. Sve to saznajemo od trideset jednogodišnje Kathy koja se prisjeća svojeg djetinjstva u internatu. Označimo Kathryn čin pripovijedanja kao T1, a razmjene – odnosno događaje o kojima pripovijeda – kao T3. Kathy u trenutku T1 svoje reminiscencije na dane djetinjstva prekida sljedećom rečenicom: „Ruth i ja često smo se prisjećale tih stvari prije nekoliko godina, dok sam je nje govala u oporavilištu u Doveru“ (Ishiguro 2005: 24). Potom nastavlja pripovijedati o sceni u oporavilištu. Prethodno navedenu rečenicu kojom Kathy prekida svoje referiranje na djetinjstvo – i na nju nakalemljenu scenu s Ruth u Doveru, koja nastupa dvadesetak godina nakon te razmjene, ali prije Kathyne rekapitulacije svog života upućene neimenovanom adresatu – označit ćemo kao T2. Radi se o „pluskvamperfektu“ jer u sklopu koji čine T1, T2 i T3 postoje dvije radnje u prošlosti – T2 i T3 – a najveći dio iskaza pripovjedačice uglavnom se odnosi na radnju T3 koja se dogodila prije druge prošle radnje T2. Ta druga prošla radnja T2, scena u Doveru, proleptičke je naravi jer u njoj saznajemo o događajima koji su, da je Kathy priču o svom životu pričala isključivo po kronološkom i uzročno-posljedičnom načelu, trebali biti ispričani puno kasnije. Između T3 i T2 zjapi jaz od dvadesetak godina.

Što se postiže ovom neobičnom interpolacijom događaja T2 koji je ispričovijedan prije nego što bi trebao biti po kronološkom načelu? S jedne strane, prolepsom se, naravno, u čitatelja pobuđuje neizvjesnost te je on pozvan nagađati o događajima koji su doveli do toga da je Ruth puno kasnije postala donor povjeren na brigu Kathy, svojoj prijateljici iz djetinjstva. S druge strane, čitatelj tu informaciju ne doživljava u izolaciji od drugih, već je pridružuje korpusu indicija koje ukazuju na to da je ovaj svijet znatno drugačiji nego što bi netko tko ga ne poznaje mogao zaključiti iz Kathyne eksplicitnog iskaza. Vrijedi se zadržati na tom aspektu pripovijedanja jer je ono upravo zbog tog aspekta estetski iznimno.

U romanu nam nije eksplicitno rečeno da su djeca klonovi uzgojeni za žetvu organa sve do trećine teksta, kad Kathy prenosi riječi skrbnice Lucy Wainwright. Lucy je, svakodnevno se suočavajući s maštarijama učenika o karijerama u dalekoj budućnosti, posjela djecu i eksplicitno im rekla da su klonovi. Inzistirala je na tome da nitko od njih ne zaboravi činjenicu da je smjer njihovih kratkih života zadan i da njihovo dostojanstvo ovisi o mjeri

u kojoj će prihvatiti ono što ne mogu promijeniti. Kao čitatelji smo, dakle, tek na trećini romana saznali što je zapravo Hailsham, kakva je narav Kathyina posla njegovateljice i koja sudbina očekuje našu pripovjedačicu nakon što okonča svoju karijeru. Po prvi put nam je posredovana informacija koja bi trebala biti potresna, ali ona začudo na nas ne ostavlja takav dojam. Zapravo je začudna njezina nezačudnost. Nova spoznaja nije nas iznenadila jer je pripovjedačica na nju ranije aludirala. Pratili smo Kathyinu priču o vlastitom odrastanju u internatu. Pritom su se stalno gomilale indicije o tome da ona nije u potpunosti nalik na nas i da internat, unatoč tome što ga ona pamti kao *locus amoenus*, nije baš mjesto sreće, već institucija uspostavljena sa zloslutnim ciljem koji nismo do kraja razumjeli. Navest ću samo četiri informacije koje saznajemo prije nego što je Lucy izrekla istinu (o) djeci: dva donora koja je Kathy njegovala spominjala su Hailsham kao mjesto od posebne važnosti; skrbnici su prenaplaćivali opasnost od duhanskog dima govoreći učenicima da je pušenje za njih puno lošije nego za skrbnike jer su oni posebni; učenici, izolirani od društva, nikad nisu spominjali svoje roditelje, braću i sestre; grupa učenica izvela je eksperiment i zaključila da ih se Madame boji onako kako se ljudi boje paukova. Sve te informacije, koje nam Kathy posreduje, izgledaju kao male začudnosti u njezinoj priči preko kojih možemo prijeći. No spajanjem tih začudnih komadića moguće je oblikovati mozaik i zaključiti da Hailsham nije obični internat, već institucija na neki način povezana s doniranjem; da učenici moraju biti savršenog zdravlja jer ih se u Hailshamu uzgaja da postanu klonovi koji, po definiciji, nemaju nuklearnu obitelj pa zbog toga ni ne pričaju o njoj; da je to što su učenici klonovi njihova posebnost koja jezom ispunjava čak i njihove skrbnike. Ako to dotad nismo zaključili, onda je razlog tomu činjenica da je tekst konstruiran upotrebom prosedeza nezačudne, mimetičke fikcije i žanrovskih signala koji ne sugeriraju njegovu pripadnost znanstvenoj fantastici. Ako smo dotad ipak došli do tog zaključka, onda nas je gomilanje začudnih detalja navelo na to da se zapitamo o pretpostavkama s kojima smo započeli čitati tekst i natjeralo da ponovno procijenimo njegovu žanrovsku pripadnost.

Pripovjedačica Kathy, iz naše perspektive, živi u začudnom svijetu koji očito ne doživljava takvim. Teško je povjerovati da bi ijedan čitatelj, neovisno o zaključcima do kojih je došao nakon pročitane prve trećine romana, ostao iznenađen informacijom o biološkom i društvenom statusu učenika Hailshama. Kathy se obraća adresatu kojega zamišlja kao nekoga tko je njoj blizak, tko je i sam klon, i komu – sukladno tomu – ne treba objašnjavati što je ona i s kakvim je ciljem dovedena na svijet. Zbog toga se čini uvjerljivim to da ona u okviru svoje priče, neovisno o vlastitoj psihičkoj dinamici, izostavlja takve informacije.

No napustimo sad sferu teksta i, pozicionirajući se drugačije u lancu književne komunikacije, razmotrimo posredovanje informacija između implicitnog autora i implicitnog čitatelja.⁷ „Ishiguro“ je želio tekstom u „čitatelju“ izazvati isti osjećaj zlokobne slutnje s kakvim su djeca o kojima on čita morala odrastati. Njima sve do ranog puberteta, odnosno ekscesa gospođice Lucy, eksplicitno nije bilo rečeno koji je smisao njihovih života, no to ne znači da ona nisu bila donekle svjesna svoje sudbine. Nakon što im je rečeno da su drugačija, odnosno da su obligatorni donori organa koji će zbog svojih donacija skončati značajno prije nego što bi biološki trebali, djeca nisu iznenađena, već osjećaju da im je to već „bilo rečeno i da im nije bilo rečeno“ (Ishiguro 2005: 101).⁸ Čitavog života klonovi su znali *da* su drugačiji od ostalih ljudi, premda ne točno *i kako*, te da je budućnost nešto od čega trebaju strepiti. „Čitatelj“ također osjeća strepnju jer, i prije nego što mu se to eksplicitno kaže, zna da čita priču o navodno sretnom djetinjstvu koja vjerojatno neće završiti sretno. Metanaracija o sreći, iz razloga koje smo prije izložili, puna je nekonzistentnosti i provocira zloslutnost. Taj učinak ne može se postići bilo kakvom pričom, već pričom posredovanom na točno određen način: ne transparentnim izlaganjem informacija, već njihovom promišljenom dekontekstualizacijom i pravovremenom uskratom. Smisao „Ishigurova“ teksta ne ispostavlja samo priča – ono što se u njemu događa – već specifičan diskurs, odnosno *kako* je ispričana.⁹

Filmska adaptacija Ishigurova romana s romanom dijeli gotovo identičnu priču. Film pokušava, koliko god to može zbog medijskih specifičnosti, načinom pripovijedanja nalikovati na svoj književni

⁷ Lanac pripovjednog posredovanja, primjenjiv na književnost i film, po većini naratoloških konceptualizacija (ne i Genetteovoj jer se on protivi umnožavanju pripovjednih instancija) uključuje stvarnog autora, implicitnog autora, pripovjedača, adresata, implicitnog čitatelja i stvarnog čitatelja. Implicitni autor je apstraktna tekstualna instancija koja nema vlastiti izlagački glas, ali organizira cjelokupno izlaganje. Implicitni čitatelj rekonstruira implicitnog autora kao temeljno tekstualno načelo koje organizira sve, kao temeljno načelo koje nije izvor izlaganja. Stvarni autor i stvarni čitatelj nisu predmet naratologije. Budući da se ne bavim funkcioniranjem instancija implicitnog autora i implicitnog čitatelja u ovom tekstu, već se tek na ovom mjestu moram osloniti na njih, imenovat ću ih kao „Ishiguro“ i „čitatelja“: navodnici su tu da označe razliku implicitnog autora/čitatelja od njihovih stvarnih pandana. Za pregled različitih teorijskih pokušaja fundiranja ovih pojmova, vrijediti pogledati već spomenute knjige Nikice Gilića (2007: 89–92) i Maše Grdešić (2015: 86–90; 122–125).

⁸ Brian Willems u knjizi *Facticity, Poverty and Clones: On Kazuo Ishiguro's Never Let Me Go* analizira strukturu spoznaje Ishigurovih likova kao paradoks pri kojem se nešto istovremeno i zna i ne zna (2010: 49–50).

⁹ Možemo taj uvid parafrazirati sukladno šiboletima pojedinih grana suvremene humanistike: medij je poruka (ali i poruka je poruka); forma teksta je njegov sadržaj (ali i sadržaj je njegov sadržaj).

predložak. Ranije sam ustvrdio da je u oba slučaja pripovjedačica Kathy i da bismo je, s obzirom na Genetteove kriterije razine i sudjelovanja, trebali označiti kao ekstradijegetičko-homodijegetičku pripovjedačicu. U Romanekovu filmu pripovjedna instancija koja izlaže priču, odnosno koja je njezin izvor, izjednačena je s likom iz priče – Kathy H. – i jasno imenuje samu sebe. Ona ne govori samo riječima, odnosno izvanprizornim glasom, već „govori cjelokupnom slikovno-zvučnom sintezom djela“ (Gilić, 2005:92), dakle sve što je izloženo pred nama, sve što vidimo i čujemo u sklopu diskursa, trebali bismo pripisati njoj. To, s obzirom na naratološke aksiome od kojih smo krenuli, moramo učiniti. U filmu ima elemenata koji bi, uzevši u obzir prihvaćeni aksiom, mogli biti sporni, stoga zaslužuju osvrt. Kratko ću prokomentirati jedno takvo sporno mjesto. Riječ je o ekspozicijskom telopu – na plavoj podlozi se, jedna za drugom, polako pojavljuju tri rečenice ispisane bijelim slovima:

Prekretnica u medicinskoj znanosti nastupila je 1952. godine. Liječnici sada mogu izliječiti ranije neizlječive bolesti. Očekivani životni vijek ljudi 1967. iznosio je preko stotinu godina.

Njegova je funkcija da nam posreduje informacije o tome da je pred nama reprezentirana neka vrsta alternativne stvarnosti koja je vrlo nalikovala na našu iskustvenu stvarnost, ali se u jednom trenutku počela od nje račvati i na vrlo specifičan način od nje odudarati. Pitanje je bismo li taj natpis trebali smatrati dijelom teksta koji Kathy pripovijeda ili paratekstualnim elementom koji nije, strogo gledano, unutartekstualna instancija kao što je pripovjedač? Mislim da bismo ga trebali smatrati paratekstualnim elementom. Razlog tomu je funkcija koju obavlja: Kathy se kao pripovjedačica u romanu i filmu obraća adresatu, oni su dio istog dijegetičkog svijeta i na istoj su razini pripovijedanja, a adresatu te informacije nisu potrebne, stoga je vjerojatno da ne dolaze od Kathy. Telop prenosi obavijesti koje su tu da (re)kalibriraju žanrovska očekivanja stvarnih gledatelja, a stvarni gledatelji nisu instancije pripovjednog teksta. Jednom kad se telop s plavom pozadinom pretopi u kadar Kathy, koju vidimo odostraga u planu blizu, započinje njezino pripovijedanje. Uskoro čujemo njezin izvanprizorni glas u kojem nam se predstavlja riječima koje zrcale prve riječi romana.

Dojam je da je zbog upotrebe ovog postupka, direktnog ispostavljanja informacija o dijegetičkom svijetu, film umjetnički inferioran romanu: kao prvo, film nije uspio replicirati dezorijentirajući učinak koji roman ostavlja na čitatelja, odnosno on lišava gledatelja prilike za aktivan rad na preispitivanju pretpostavki o naravi i funkcioniranju reprezentiranog svijeta koji komplicira tekst i čini ga zanimljivijim ambicioznijem dijelu publike; kao drugo,

posredovanjem vjerodostojnih informacija o reprezentiranom svijetu znatno drugačije nego što bi ih posredovala (filmska) pripovjedačica, koja u njemu živi, gledatelji su izgubili važne indicije za predodžbu njezina karaktera, pri čemu taj gubitak nije kompenziran promišljenom upotrebom audiovizualnih, inherentno filmskih resursa i postupaka. Filmska Kathy nije postala drugačiji lik od književne Kathy – samo je lošije okarakterizirana.

Pripovjedač je u naratološkom smislu različit od glasa u filmu koji povremeno komentira zbivanja, bilo da ga pritom ne možemo pripisati nijednom liku, bilo da on – kao u slučaju Romanekova filma – pripada jednom od likova iz dijegetičkog svijeta. Filmski pripovjedač, kako smo već naglasili, pripovijeda cjelokupnom slikovno-zvučnom sintezom djela, dok je izvanprizorni glas koji komentira zbivanja tek jedan od elemenata tog metaforički shvaćenoga filmskog pripovjedača. Kathy moramo pripisati odgovornost za čitavu pripovijest: u filmu je ona sačinjena od audiovizualnog sklopa, a u romanu od jezika. To ima neke netrivialne posljedice: primjerice, pjesmu Judy Bridgewater, kojoj oba pripovjedna teksta duguju naslov, u filmu čujemo te pretpostavljamo da je čujemo onako kako ju je pripovjedačica Kathy zapamtila nakon opetovanih preslušavanja; cvrkut ptica, kao motiv koji se stalno ponavlja u filmu, ne tumačimo kao slučajnu zvučnu kulisu izazvanu snimanjem filma na lokacijama u ruralnom engleskom pejzažu, već kao indiciju isključenosti klonova iz civilizacije nekloniranih ljudi, odnosno iz društva čiji prosperitet ovisi o eksploataciji klonova. Sve su to elementi skupa Kathyna „glasa“, a njezin izvanprizorni glas, koji povremeno kontekstualizira i komentira slikom predstavljena zbivanja, predstavlja tek jedan od njegovih elemenata. Indikativno je to da se Kathyn izvanprizorni glas pojavljuje svaki put kad jedna faza njezina života završi, a druga započne (Hailsham, 1978; Seoska kuća, 1985; Skončavanje, 1994). Auditivna očitovanja Kathy kao ekstradijegetičke pripovjedačice nastupaju onda kada nastupe diskontinuiteti u radnji. Njih je moguće jednoznačno projicirati na diskontinuitete u radnji romana i načine na koji je roman segmentiran (I. dio; II. dio; III. dio). Kathyni komentari u filmu ne razlikuju se pretjerano od Kathynih komentara u romanu. I u ovom je aspektu, dakle, filmska adaptacija vjerna književnom predlošku. Tek na samom kraju, strukturno najvažnijem mjestu ovoga pripovjednog teksta, film na upadljiv i značajan način odudara od romana.

Kathy na kraju, kad se ubrzano počinje zatvarati zijeve između čina pripovijedanja i ispripijvedanih događaja, odlazi u Norfolk i osvrće se na sve ono što je izgubila. Prestala je biti njegovateljica i dobila je obavijest da će uskoro i sama postati donor. Njezin je kraj blizu i ona je toga svjesna. U knjizi plače i sanjari da će opet vidjeti Tommyja koji će joj

mahnuti. Potom se sabere, okrene prema automobilu i odveze „onamo gdje [je] u tom trenutku trebala biti“ (Ishiguro, 2005: 334). Nema svođenja računa sa svijetom kao što su ih sveli, svatko sukladno svom temperamentu, Ruth i Tommy. Nema poante sažete na kraju priče jer je ta poanta bila izražena načinom na koji je priča ispričana. Kathy je intelektualno sposobna shvatiti kakav je svijet u kojem živi: ona osjeća da je nepravdan, ali nikad uzroke te nepravdnosti ne pripisuje društvu koje stvara nejednakosti i okrutno ih eksploatira. Ona se ne bori protiv društva koje je predodredilo njezinu sudbinu, već se tek povremeno bori sama sa sobom ne bi li tu sudbinu prihvatila. Njezina se borba ne očituje toliko u njenim riječima, koliko u načinu na koji izbjegava izreći ono što je nama, kao čitateljima, očito. Budući da u Kathyinoj naraciji ostaje neizrečen osvrt na brojne događaje o kojima pripovijeda, ili smo barem ostavljeni s dojmom da ona nije uspjela verbalizirati sve ono što osjeća, čitateljima je ostavljena mogućnost da te lakune ispune i da predlože različite, ali u jednakoj mjeri koherentne, konzistentne i uvjerljive interpretacije.

Što su klonovi? U ovoj analizi i interpretaciji na više sam ih mjesta usporedio s industrijski uzgojenim životinjama. No isto sam ih tako, jednako uvjerljivo, mogao usporediti s nekloniranim ljudima ili, ako hoćete, sa svima nama. Film inzistira upravo na tome i u ime retoričke efektivnosti ograničava svoj semantički potencijal. Kathy izvanprizornim glasom na kraju filma, koji je pridružen slici njezina uplakanog lica, kaže:

Nisam sigurna da se naši životi toliko razlikuju od života ljudi koje spašavamo. Svi skončavamo. Možda nitko ne razumije ono što je proživio. Niti osjeća da je imao dovoljno vremena.

Društvenokritička dimenzija djela ovom je gestom potisnuta u korist egzistencijalne dimenzije. Radi se o jednom od rijetkih momenata u kojem se film svjesno i promišljeno odlučuje distingvirati od romana. Smatram da je tim postupkom film kao tekst osiromašen.

3. POLITIZIRANJE EMPATIJE

Klonovi u dijegetičkom svijetu romana i filma analogni su neljudskim životinjama u našem iskustvenom svijetu. Oni su bića sposobna za patnju i imaju interese koje bi trebalo uzeti u obzir prilikom formuliranja javnih politika. Aktivisti za prava klonova u dijegetičkom svijetu, kao i aktivisti za prava životinja u našem svijetu, često apeliraju na ljudsku empatiju kao pretpostavljenu osnovu moralnog ponašanja. Velika je vrijednost ovih pripovjednih tekstova to što je empatija u njima predočena kao nepouzdan vodič za moralno postupanje.

Prije nego što ispitamo reprezentaciju empatije, potrebno je preciznije odrediti ono što ćemo u

nastavku teksta podrazumijevati pod ovim pojmom. Psiholozi empatiju uglavnom dijele na kognitivnu i emocionalnu. Kognitivna empatija označava vrstu socijalne inteligencije: upotrebu sposobnosti pojedinca da shvati što neki drugi pojedinac shvaća, percipira, doživljava i osjeća, bez da ga pritom preplave osjećaji toga drugog pojedinca. Emocionalna empatija je, nasuprot tome, upotreba sposobnosti pojedinca da osjeti ono što smatra da neki drugi pojedinac, ili skupina ljudi, osjeća. Psiholozi i naratolozi koji u svom radu koriste psihološke kategorije, poput Paula Blooma (2016: 16–17), Jeana Decetyja i Keitha Yodera (2016: 1–14) te Vere Nünning (2014: 94–95), tako shvaćaju empatiju i razlučuju njezine vrste. Paul Bloom, primjerice, ovako ilustrira razliku između dvaju tipova empatije: emocionalna empatija nastupa „ako tvoja patnja uzrokuje moju patnju, ako ja osjećam ono što ti osjećaš“. „No“, nastavlja Bloom,

ako ja shvatim da tebe boli bez da i sam pritom osjećam bol, onda se tu radi o nečemu što psiholozi nazivaju socijalnom kognicijom, socijalnom inteligencijom, čitanjem uma, teorijom uma ili mentalizacijom. To se također ponekad opisuje kao jedan oblik empatije – kao „kognitivna empatija“. (Bloom, 2016: 62)

Bitno je istaknuti da se, unatoč konceptualnom susjedstvu, ove dvije sposobnosti oslanjaju na različite moždane procese, da utječu na nas na različite načine i da se kod svakog od nas mogu očitovati u različitim stupnjevima. Kad u nastavku teksta budem upotrebljavao termin empatija, referirat ću se isključivo na emocionalnu empatiju.

Dobar dio humanističkih, društvenih pa i prirodnih znanosti – poput filozofije, psihologije, sociologije i evolucijske biologije – empatiju smatra jednim od stupova prosocijalnog i moralnog ponašanja. Ukratko ću rekapitulirati osnovni argument za tezu o empatiji kao etičkoj osnovici. Argument kreće od poimanja ljudi kao egoističnih bića. Svi ljudi po prirodi brinu se prvenstveno za vlastite interese. Najveći je interes izbjegavati bol i težiti ugodi. Ako, primjerice, padnem, podignut ću se, očistit ću bolnu ranu i podvezati je kako bi me manje boljela. No ljudi su društvena bića koja za vlastiti opstanak, i zadovoljavanje svojih interesa, ovise o suradnji s drugim ljudima te je emocionalna empatija, onako kako smo je ranije definirali, sposobnost koja facilitira tu suradnju. Empatija osjeća druge živih bića pojedincu čini salijentnima i važnima te ono što druga bića osjećaju taj pojedinac počinje, barem u određenoj mjeri, i sam osjećati. Mehanizam je jasan: ako padneš, tvoja bol postaje u manjoj mjeri moja bol pa ću se za tvoju ranu pobrinuti onako kako bih se pobrinuo i za svoju; ako tebe prestane boljeti, ni mene više neće boljeti.

Empatija je, dakle, sposobnost zbog koje se prema drugim ljudima odnosimo onako kako bismo

se odnosili prema samima sebi. Ona omogućuje proširenje pojedinčeva sebičnog interesa kako bi on obuhvatio druge pojedince u okviru ljudske zajednice i, u suvremeno doba, neke druge neljudske životinje. Razumna je pretpostavka da kultiviranje ili namjerno vježbanje empatije može motivirati altruistično, prosocijalno i moralno ponašanje koje se, da nje nema, možda nikada ne bi razvilo ni manifestiralo. Zbog empatije možemo početi uvažavati interese ljudi koji su nam ranije bili stranci i kojima, kako je u praksi smatrano tijekom dobrog dijela ljudske povijesti, ne dugujemo ništa. Primjera radi, nekog beskućnika koji živi u apsolutnom siromaštvu, transrodne osobe koja je svakodnevno izložena diskriminaciji ili žrtve silovanja u nekoj dalekoj zemlji. Poniženja i bol tih osoba su nam strani, ali ih upotrebom empatije možemo, barem na neki ograničen način, iskusiti i možda doprinijeti njihovu ublažavanju i prevenciji. Empatija će pojedinca, ako je vjerovati ovom rezoniranju, učiniti moralnijom osobom, a njezinim širenjem i institucionalizacijom društvo u kojem taj pojedinac živi postat će bolje.

Argument o empatiji kao etičkoj osnovici može se vrlo uvjerljivo kritizirati na teorijskoj i empirijskoj razini. Njime se, naglasimo još jednom, tvrdi da je u korijenu empatije egoističnost ili sebičnost: ako, primjerice, pojedinac osjeća bol nekog drugog pojedinca, onda i njega samog boli te je iz isključivo sebičnih razloga motiviran da mu pomogne odagnati ili ublažiti bol. To može biti istina, no teza o empatiji kao stabilnoj i poželjnoj etičkoj osnovici ne može biti istinita. Kritičar te teze s pravom može uputiti na njezinu manjkavost: ako pojedinac osjeća bol zato što neki drugi pojedinac osjeća bol, onda on može pronaći puno lakše načine da olakša svoje stanje od pokušaja da pomogne tom drugom pojedincu. Može se naprosto udaljiti od njega – fizički ili mentalno, doslovno ili metaforički – i to će biti dovoljno za prekidanje empatijske veze. Čovjek će znati da drugi čovjek pati, ali on sam više neće patiti, uskoro će zaboraviti na tu drugu osobu i, sukladno svojoj sebičnoj naravi, nastaviti slijediti isključivo vlastite interese. Empatija, dakle, nije baš poželjna kao osnovica moralnog djelovanja. Ona je, u najboljem slučaju, u načelu amoralno sredstvo koje može pomoći ostvarivanju moralnih ciljeva. Te ciljeve potrebno je definirati na nekoj drugoj osnovi. Ishigurov roman i po njemu snimljen film to dobro demonstiraju.

U Ishigurovu romanu i Romanekovoj filmskoj adaptaciji romana emocionalna empatija predočena je i kritizirana kao loša strategija za kataliziranje moralnog djelovanja. Aktivisti za prava klonova, odnosno skrbnici u Hailshamu, jedina su grupa koja se bori za prava klonova te smatra da su klonovi ljudi s vlastitim interesima koji moraju biti uzeti u obzir prilikom svakog djelovanja koje će utjecati na njih. Zanimljivo je da je djelovanje aktivista vođeno rezo-

niranjem ili, možda preciznije rečeno, racionalnom samilošću. Samilost podrazumijeva pojedinčevu prosudbu da je ozbiljna patnja pogodila nekog drugog, da je ta patnja nezaslužena i da slična nevolja može snaći i njega samog. Ona je, dakle, različita od empatije: empatija podrazumijeva da pojedinac osjeća patnju nekog drugog pojedinca, dok samilost podrazumijeva da on percipira patnju drugog (pritom je sam ne osjećajući), da je smatra nepravednom i, u konačnici, da potencijalno odluči ispraviti tu nepravdu (Nussbaum, 2019: 326–348).¹⁰ Aktivisti osjećaju racionalnu samilost i djeluju sukladno njoj, ali ne osjećaju empatiju. Pokazat ću to na primjeru dviju scena.

Kathy potkraj svog života uspijeva kontekstualizirati, ispravno shvatiti i verbalizirati dotad nijemi trenutak iz vlastitog djetinjstva, svojevrsnu ur-scenu, u kojem je po prvi put osvijestila da su ona i njezine prijateljice iz internata drugačije od ljudi u svijetu izvan internata. To se zbilo u trenutku kad je grupa učenica odlučila okružiti Madame i tim činom testirati Ruthinu ideju da ih se Madame, koja je tek povremeno navraćala u Hailsham i čudno se ponašala u njihovoj prisutnosti, zapravo boji:

Madame nije učinila ništa osim onoga što smo predvidjele: samo se ukočila i čekala da prođemo. Nije kriknula, niti se čak zgranula. No mi smo sve tako napeto očekivale njezinu reakciju, i vjerojatno je zato tako djelovala na nas. Kad se zaustavila, hitro smo pogledale njezino lice, a sigurna sam da su to učinile i ostale. Čak i sada to mogu vidjeti, *drhtaj* za koji se činilo da ga potiskuje, istinski *strah* da će je jedna od nas slučajno dotaknuti. Premda smo samo nastavile hodati, sve smo to osjetile; bilo je kao da smo sa sunca odjednom stigle u prohladnu hladovinu. Ruth je imala pravo: Madame se doista *bojala* nas. No *bojala se* nas jednako kao što bi se netko mogao *bojati* pauka. Nismo bile spremne na to. Nikad nam nije palo na pamet zapitati se kako ćemo se mi osjećati ako nas netko tako doživljava, kao pauke. (...) Ondje vani postoje ljudi, poput Madame, koji vas ne mrze niti vam žele zlo, ali koji ipak *zadržte* pri samoj pomisli na vas, o tome kako ste i zašto dospjeli na ovaj svijet, i koji strepe od pomisli da bi vaša ruka mogla dotaknuti njihovu. Prvi put kad ugledate sebe kroz oči takve osobe, to je hladan trenutak. To je kao da prođete kraj zrcala kraj kojega ste prolazili svaki dan u životu, a ono vam odjednom pokazuje nešto drugo, nešto mučno i strano. (Ishiguro, 2005: 46–48)¹¹

Ova scena, s nekoliko pridruženih scena drugih ljudi koji na djecu reagiraju kao Madame, rekreirana je u filmu. Strah i drhtanje – to su osjećaji i senzacije koje klonovi, uspoređeni u Kathynoj reminiscenciji

¹⁰ Martha Nussbaum u knjizi *Izdanje misli: inteligencija emocija pruža detaljnu raspravu o pojmu samilosti i kognitivnoj strukturi te emocije* (2019: 326–348).

¹¹ Kurzivi su moji, op. a.

s paucima, izazivaju kod aktivista koji su im najbliži. Zašto se skrbnici boje svojih učenika? Zato što znaju da, unatoč svemu, sami pripadaju tlačiteljima i krvnicima koji svakodnevno sudjeluju u perpetuiranju goleme nepravde. Oni očekuju da ta nepravda bude kažnjena. Očekuju kaznu i boje je se. Predodžba koja u okviru suvremene književnosti vrlo često izaziva nelagodu je predodžba društva koje konstantno proizvodi nejednakosti među ljudima, dijeli ih na dvije klase pa ih okreće jednu protiv druge, zbog čega njihov sukob postaje izgledan i, u konačnici, neizbježan. Velika većina fikcijskih djela koja razrađuju motiv ljudskoga reproduktivnog kloniranja predstavlja klonove kao potlačenu klasu bića s interesima suprotstavljenima interesima klase svojih tvoraca. Razradom ovog motiva Ishiguro i Romanek približavaju se srednjoj struji fikcija o klonovima kao podžanru znanstvene fantastike. Aktivisti poput Emily i Madame (Marie-Claude) klonovima nedvojbeno pokušavaju pomoći, i u okviru ovog dijegetičkog svijeta oni su jedini koji to sustavno, promišljeno i konzistentno čine, ali pomoć ne pružaju zato što se empatiziraju s klonovima. Aktivisti nikad ne osjećaju ono što klonovi osjećaju, među njima se nikad ne uspostavlja empatijska veza, ali ipak im pomažu jer im razum, odnosno samilost nalaže da to učine. Takvu interpretaciju podržava i druga scena, koja se zbiva kad Kathy i Tommy, nadajući se odgodi doniranja, posjete Madame i Emily na njihovoj kućnoj adresi. Kathy svojim bivšim skrbnicama spočita da Madame nije voljela učenike i da ih se bojala onako kako se ljudi boje paukova. Emilyn odgovor je indikativan:

Marie-Claude je sve dala za vas. Radila je i radila i radila. Tu nema dvojbe, dijete moje, Marie-Claude je na vašoj strani i uvijek će biti na vašoj strani. Boji li vas se? Svi vas se bojimo. Osobno sam se gotovo svakoga dana u Hailshamu morala boriti protiv svojega straha od vas. Bilo je trenutaka kad sam sve vas promatrala s prozora moje radne sobe i osjećala takvu *odvratnost*... – Ušutjela je, a zatim je u njezinim očima opet nešto bljesnulo. – No čvrsto sam odlučila da takvim osjećajima neću dopustiti da me spriječe činiti ono što je pravedno. Borila sam se protiv takvih osjećaja i pobijedila. (Ishiguro, 2005: 313)

Grupi senzacija i emocija koje klonovi izazivaju kod svojih skrbnika je, nakon drhtanja i straha, pridružena odvratnost, odnosno gađenje. Skrbnici očito nisu klonove na visceralnoj razini doživljavali sebi sličnima i bliskima. Kontakt s klonovima, po njihovu vlastitom priznanju, nije spontano izazivao empatiju, već različite oblike odbojnosti. No u podlozi njihova djelovanja uopće nisu bili osjećaji shvaćeni kao sirove strasti, već prvenstveno razum, odnosno racionalne prosudbe, kao sredstvo sposobno za nadvladavanje prvotnih impresija, emocija i poluautomatskih reakcija, odnosno sposobno za orijentaciju prema ispravnom postupanju. Empatija zasigurno nije bila osnovica njihova moralnog

djelovanja. No to ne znači da se moralna važnost empatije u romanu, kao i njegovoj filmskoj adaptaciji, komentira isključivo izostankom njezine reprezentacije. Skrbnici možda ne empatiziraju sa svojim učenicima – klonovima – ali svejedno pokušavaju potaknuti empatiju za klonove kod vladinih i korporativnih dobročinitelja koji financiraju njihov rad.

Postavio si svoja pitanja, dragi momče. Najbolje će biti da odgovorim na najjednostavnije, a to će možda biti odgovor i na sva ostala. Zašto smo uzimali vaše radove? Zašto smo to učinili? Ranije si rekao nešto zanimljivo, Tommy. Kad si o tome razgovarao s Marie-Claude. Rekao si da je razlog u tome što će vaši radovi pokazati kakvi ste. Kakvi ste iznutra. Tako si rekao, zar ne? Pa, bio si prilično blizu. Uzimali smo vaše radove jer smo mislili da će razotkriti vaše duše. Ili, preciznije rečeno, činili smo to kako bismo *dokazali da imate duše*. (...) Zato smo uzimale vaše radove. Birale smo najbolje i održavale posebne izložbe. Krajem sedamdesetih, kad je naš utjecaj bio najjači, organizirali smo velika događanja diljem zemlje. Dolazili su ministri iz vlade, biskupi, svakojaki slavni ljudi. Održavali su se govori, prikupljala velika sredstva. „Evo, gledajte!“, mogli smo reći. „Pogledajte ovu umjetnost! Kako se usuđujete tvrditi da ta djeca nisu potpuna ljudska bića?“ O da, tada je naš pokret imao veliku podršku, javno je mnijenje bilo uz nas. (Ishiguro, 302–305)

Strategija aktivista bila je, dakle, putem umjetničkih radova učenika Hailshama ukazati na činjenicu da su klonovi ljudi, upozoriti na patnju koju svakodnevno doživljavaju, potaknuti empatiziranje nekloniranih mecena s klonovima koje bi, prema pretpostavci, motivirao bolji odnos društva prema njima u bližoj budućnosti i što bi, u daljoj budućnosti, možda rezultiralo okončavanjem programa kloniranja, odnosno eksploatacije koju taj program podrazumijeva. Skrbnici zbog društvenog uvjetovanja sami nisu u početku osjećali empatiju prema klonovima za koje su se skrbili, ali su je pokušali iskoristiti kao oruđe za okončavanje programa kloniranja kao inherentno nemoralne prakse. Empatija je u Ishigurovu i Romanekovu dijegetičkom svijetu zakazala kao osnovica moralnog djelovanja. Da bismo shvatili zašto, potrebno je razmotriti historijat Hailshama. Kathy i Tommy kod bivših skrbnica ne dobivaju ono po što su došli, još malo vremena otetog od ništavila, već pripovijest o dehumanizaciji klonova i aktivističkoj borbi protiv nje. Za tu priču oni, razumljivo, nisu pretjerano zainteresirani. Putem Kathyna posredovanja Emilyna iskaza dobivamo parcijalni uvid u povijesne sile koje su oblikovale Kathryn život bez njezina znanja. Dijegetički svijet romana i filma svijet je koji se očitije od našeg počeo račvati nakon Drugoga svjetskog rata. Reproductivno kloniranje sisavaca u njemu je započelo puno prije i napredovalo puno brže negoli u našem svijetu. Medicinska znanost grabila je naprijed brže od etike tako da su stvoreni ljudi kao

inkubatori stanica, tkiva i organa koji su omogućili izlječenja dotad neizlječivih bolesti. Emily kaže:

Ljudi su dugo radije vjerovali da ti organi dolaze niotkuda, ili u najboljem slučaju, da rastu u nekakvom vakuumu. Da, *bilo je* prepirki. No do vremena kad su ljudi počeli razmišljati o... o *učenicima*, do trenutka kad su počeli razmišljati o načinu njihova dolaska na svijet, o tome je li ih uopće trebalo stvarati, pa, tada je već bilo prekasno. Proces se nikako nije mogao vratiti unatrag. (Ishiguro, 2005: 305–306)

Ljudi o klonovima nisu puno razmišljali. Zapravo su se svim silama trudili da ne razmišljaju o njima. Ako su ipak razmišljali, onda su sebe nastojali uvjeriti da klonovi nisu poput ljudi, da su inkubatori, i da sve što im se čini u ime ljudskog roda nije bitno jer oni nisu ljudi. Nakon toga Emily, bivša voditeljica Hailshama, tu instituciju opisuje kao vrhunac duge aktivističke borbe za poboljšanje životnih uvjeta klonova, premda ne – naravno – i za dokidanje cilja zbog kojeg su dovedeni na svijet. U trenutku Kathyna i Tommyjeva posjeta svojim bivšim skrbnicama Hailsham je, doznajemo, zatvoren jer je ostao bez financiranja. Aktivistička borba značajno je nazadovala jednom kad se društvena klima promijenila i kad neklonirani ljudi više nisu bili tako skloni empatizirati s klonovima koje su isključivali iz svog društva i generalno držali na razdaljini od njega.

Zašto se klatno javnog mnijenja pomaknulo unazad? Zbog razvoja eugeničkih programa. Malo prije sam napomenuo da je okosnica priče o klonovima kao podžanra znanstvene fantastike emocija straha. Strah se u okviru dijegetičkih svjetova tih priča artikulira kao ideja da u društvu koje je odustalo od načela jednakosti klonovi neće biti smatrani ljudima – odnosno da će biti podljudi, poput Ishigurovih likova, ili nadljudi – te da će se oni u bilo kojem od tih slučajeva prije ili kasnije zbog svoje različitosti, potlačenosti i ugnjetavanja koje trpe, organizirati i zaprijetiti svojim tvorcima. Zbog toga su fikcije o klonovima često parabole života u kapitalističkim društvima koje na svakom koraku proizvodi nejednakost, stvara klase ljudi sa suprotstavljenim interesima i priprema njihov krvavi obračun. Naznake toga pruža i Emilyn izvještaj. U okviru Ishigurova dijegetičkog svijeta, nakon desetljeća stvaranja podljudi, eugeničar James Morningdale odmaknuo je daleko u stvaranju nadljudi sa superiornom inteligencijom i vrhunskim fizičkim predispozicijama. To je, kaže Emily, ljude podsjetilo

na strah koji ih je uvijek mučio. Jedno je stvarati učenike, kao što ste vi, za program doniranja. Ali generacija djece koja će zauzeti svoje mjesto u društvu? Djece koja su očito *superiorna* svima ostalima? O, ne. To je prestrašilo ljude. Zgražali su se nad time. (Ishiguro, 2005: 307)

Program je prekinut, u javnom diskursu prestalo se razgovarati o klonovima, a kao kolateralna žrtva

pao je aktivistički program za poboljšavanje njihova statusa i proširenje njihovih prava. Hailsham i slične institucije izgubile su financijsku potporu. Klonovi su opet dehumanizirani i nitko više nije govorio o uzimanju njihovih interesa u obzir prilikom djelovanja kojima su oni pogođeni.

4. ZAKLJUČAK

Zaključimo: jedan aspekt priče izložene romanom i filmom čini reprezentacija emocionalne empatije kao manjkave osnove za moralno djelovanje. Ta je predodžba posredovana dvjema scenama: s jedne strane pokušajem aktivista da neklonirane ljude, naročito bogate dobročinitelje, potaknu na empatiziranje s klonovima i, s druge strane, izostankom empatije kod aktivista koji su profesionalne i privatne aspekte svojih života posvetili poboljšavanju kvalitete života klonova. Prva scena efektno uprizoruje empatiju i njezine moguće ishode. Ljudima je najviše stalo do ljudi koji su im bliski, potom do onih koji su im slični – po stavovima, jeziku i izgledu – te oni uvijek brinu najviše o događajima koji pogađaju obitelj, prijatelje i bliske kontakte. Klonovi su, unatoč očitim sličnostima s nekloniranim ljudima, predstavljeni kao dovoljno različiti od njih da ne zaslužuju njihovu brigu: klonovi nemaju roditelje, ne gaje prijateljske ni kolegijalne odnose s nekloniranim ljudima, ne posjeduju korpus znanja o društvu koje ih je iz sebe isključilo. Oni su biološki možda ljudi, no u okviru ovoga dijegetičkog svijeta oni pravno ne potpadaju u tu kategoriju. Aktivisti pokušavaju potaknuti neklonirane ljude na empatiju s klonovima, ali to im – nakon desetljeća dehumanizacije klonova – tek djelomično uspijeva. U jednom intervalu neklonirani ljudi počinju empatizirati s klonovima, kod ljudi se postupno smanjuje percepcija razdaljine između njih i tih „neljudi“, ljudi počinju razmišljati o boli klonova i ta bol, barem djelomično, postaje i njihova bol. Ublažiti bol klonova značilo bi, dakle, ublažiti i vlastitu bol ili, drugačije rečeno, umiriti vlastitu savjest. No empatijski interval bio je vrlo kratak. Nakon eugeničkog ekscesa opisanog u romanu – kad su se na ljudskom horizontu klonovi ukazali kao drugačija i potencijalno opasna, nadljudska bića – empatijska je veza među njima prekinuta. Ljudi su prestali osjećati bol koja je zrcalila bol postojećih klonova samim time što su pobjegli, prestali razmišljati i razgovarati o njima. Empatija je, dakle, u ovim pripovjednim tekstovima uvjerljivo predstavljena kao pristran, nestabilan i kratkotrajan kognitivno-emocionalni resurs, kao klimava osnova za moralno djelovanje. Mecene su pokazale da empatija nije dovoljna za moralno djelovanje.

Aktivisti su, nasuprot njima, pokazali da empatija za njega nije nužna. Skrbnici u Hailshamu djeluju moralno, iako ne empatiziraju s klonovima o

kojima skrbe, koje odgajaju i koje obrazuju. Dapače, kako pokazuju primjeri Marie-Claude i Emily, skrbnici zbog društvenog uvjetovanja, odnosno desetljeća dehumanizacije klonova, prema klonovima osjećaju prvenstveno odbojnost, gađenje i strah. Te skrbnice su emocionalna bića. No one su također, kao i svi mi, razumna bića sa sposobnošću racionalnog odlučivanja. Svojim primjerom demonstrirale su da mogu nadjačati i prevladati svoje antisocijalne osjećaje te da postoje slučajevi kad savjest, zasnovana na kombinaciji moralnih načela i ponešto difuznije emocije samilosti, od njih zahtijeva da to i učine. Jasno je da sve nas, jednako kao i njih, antisocijalni osjećaji mogu navesti na loše ophođenje, da se bolje ponašamo kad ti osjećaji ne vladaju nama, odnosno onda kad se pokažemo sposobnima za ovladavanje njima. Djelovati moralno, pokazuje primjer aktivista u Ishigurovu i Romanekovu dijegetičkom svijetu, podrazumijeva djelovati uzimajući u obzir interese drugih bića pogođenih tim djelovanjem – prvenstveno želju za izbjegavanjem boli – te racionalnu i trezvenu procjenu o tome kako to najučinkovitije izvesti. Apeliranje na empatiju vjerovatno nije najučinkovitiji katalizator moralnog djelovanja, a empatija zasigurno nije ni dovoljan ni nužan uvjet moralnog djelovanja. *Nikad me ne ostavljaj* u obje iteracije, neovisno o mediju, uvjerljivo i dojmljivo posreduje te lekcije.

BIBLIOGRAFIJA

- Bloom, Paul 2013. *Just Babies: The Origins of Good and Evil*. Crown Publishers.
- Bloom, Paul 2016. *Against Empathy: The Case for Rational Compassion*. Ecco Books.
- Currie, Mark 2009. „Controlling Time: Kazuo Ishiguro’s *Never Let Me Go*“. *Kazuo Ishiguro: Contemporary Critical Perspectives*, ur. Sean Matthews i Sebastian Groes, Continuum, str. 91–103.
- Decety, J. i Keith Yoder 2016. „Empathy and Motivation for Justice: Cognitive Empathy and Concern,

But Not Emotional Empathy, Predict Sensitivity to Injustice for Others“, *Social Neuroscience*, 11 (1), str. 1–14.

Gilić, Nikica 2007. *Uvod u teoriju filmske priče*. Školska knjiga.

Grdešić, Maša 2015. *Uvod u naratologiju*. Leykam international.

Ishiguro, Kazuo 2005. *Nikad me ne ostavljaj*. Prevela s engleskoga Vesna Valenčić. Leo Commerce.

Moretti, Franco 2015. *Gradanin – između povijesti i književnosti*. Multimedijalni institut .

Jauss, Hans Robert 1978. *Estetika recepcije: Izbor studija*. Nolit.

SUMMARY

A VOICE CRADLING PREMONITION: NARRATOR IN THE NOVEL *NEVER LET ME GO* AND ITS FILM ADAPTATION

The first part of the argument is dedicated to the formal analysis of the novel *Never Let Me Go* and the eponymous film. It begs the question of how changes in discourse, due to changes in the medium of storytelling, affect the meaning of mediated stories. Genette's narratological apparatus is used to analyze the function of the narrator as an in-text instance in Ishiguro's novel and its film adaptation. The second part of the argument is devoted to an analysis of the motive of empathy as elaborated in these narrative texts. It is considered how empathy, an ability which is almost universally equated with the basis of social and moral behavior, is presented in the novel and in the film: in both cases it is rendered as an unreliable guide to moral conduct. The possible reasons for such a representation of empathy are elaborated at the end of the argument.

Key words: Kazuo Ishiguro; *Never Let Me Go*; narratology; adaptation; empathy