

Iluzija i stvarnost: nepouzdanost naracije u Ishigurovim romanima *Slikar prolaznog svijeta i Ostaci dana*

Uvod

Savremeni britanski nobelovac japanskog porijekla, Kazuo Ishiguro, autor je brojnih djela koja se smatraju klasicima moderne književnosti. Njegov upečatljiv stil pisanja djeluje jednostavno na prvi pogled budući da je lišen nepotrebnih kit-njastih formi, dijalekata i direktnog otkrivanja značenja. Kako sâm autor navodi:

Zainteresovan sam za govor koji na neki način prikriva. Ne smatram nužno da je to tipično japanski, ali pretpostavljam da se uklapa uz određenu vrstu japanske estetike, znate, minimalizam i jednostavnost dizajna koji se uvijek iznova pojavljuju u japanskim stvarima. Sviđa mi se ravna, jednostavna površina gdje se značenje suptilno provlači između redova, a ne otvoreno izražava. (Chang 2015)¹

Ishigurov suzdržani pripovjedni stil karakteriše postepeno otkrivanje informacija i stalno preplitanje prošlosti i sadašnjosti, pri čemu se identitet protagonista oblikuje kroz naknadno preispitivanje vlastitih postupaka i odluka. Ishigurovi protagonisti često su zaokupljeni preispitivanjem vlastite prošlosti, pri čemu nostalgija i osjećaj dužnosti oblikuju način na koji interpretiraju i predstavljaju svoje ranije postupke. U nastojanju da očuvaju koherentnu sliku o sebi, ovi protagonisti selektivno interpretiraju prošlost, umanjuju značaj vlastitih propusta i preoblikuju pojedine događaje kroz naknadne racionalizacije. Pripovijedanje u prvom licu čest je izbor ovog autora čiji protagonisti, “[...] najčešće autodijegetički pripovjedači, nemaju autoritet umirućih” (Jerić 2022: 39). Ishigurov izbor pripovijedanja u prvom licu naglašava značaj perspektive u oblikovanju narativa, budući da su događaji predstavljeni isključivo kroz pripovjedačevo viđenje prošlosti i sadašnjosti.

¹ Svi prevodi ponuđeni unutar teksta, osim tamo gdje je navođenjem izvora jasno naznačeno ime prevodioca, djelo su autorke ovog članka.

sti. Njegovi pripovjedači često govore o ličnim i istorijskim iskustvima suzdržanim tonom, pri čemu se pravi značaj pojedinih događaja otkriva tek postepeno.

Roman *Slikar prolaznog svijeta* (1986) pokazuje Ishigurovo interesovanje za predratnu i poslijeratnu prošlost Japana kroz sjećanja protagoniste, Masujia Onoa, penzionisanog slikara, nekad poštovanog i poznatog, koji pokušava da se pomiri ne samo sa ljudskim gubicima već i sa sopstvenim gubitkom časti i ugleda. Iako je radnja romana podijeljena na četiri cjeline koje se dešavaju između 1948. i 1950. godine, a kasniji događaji su usmjereni na Onovu porodicu, srž romana čine opisi Onove mladosti. Ono nam u prvom licu priča o ranoj slikarskoj karijeri i koracima koje je preduzeo na putu da postane talentovan umjetnik i prisjeća se ljudi od kojih je učio i njihovih pogleda na umjetnost tog vremena. Ipak, čitalac mora biti na oprezu ukoliko se oslanja na Onova sjećanja budući da narator stalno mijenja mišljenje i preispituje svoje riječi. Naracija protagoniste obilježena je selektivnim prisjećanjem i izostavljanjem pojedinih događaja, naročito onih koji bi mogli dovesti u pitanje njegovu sliku o sopstvenoj prošlosti, što upućuje na mehanizme samocenzure koji oblikuju njegovo pripovijedanje. Bez obzira da li je samokritičan ili isuviše ponosan, da li ističe svoju krivicu ili opravdava sopstveno ponašanje, svjesni smo da se oslanjamo samo na Onovu riječ, a pošto se on iznova pogrešno sjeća, pa se ispravlja, teško je povjerovati u sve što kaže. Zbog čestih samokorekcija, nedosljednosti i selektivnog predstavljanja prošlosti, Onova naracija ostavlja otvorenim pitanje stepena njegove odgovornosti za događaje koje opisuje, kao i pouzdanosti njegovog prikaza vlastite uloge u njima.

Ostaci dana (1989), Ishigurov treći roman, tematizuje odnos između sjećanja, profesionalnog identiteta i retrospektivnog vrednovanja prošlosti. Kroz opis tipičnog engleskog batlera Stevensa i njegovog profesionalnog idealizma autor prikazuje posljednje dane britanske imperije, uporedo se baveći temama istraživanja svijesti, moći represije, sebičnog poricanja i destruktivnih posljedica kajanja. Roman prati batlerovo prvo putovanje automobilom, jedan od njegovih rijetkih izleta iz Darlington Halla, gdje je služio najveći dio svog života. Međutim, na dubljem nivou, *Ostaci dana* prikazuju Stevensovu rekonstrukciju perioda provedenog u Darlington Hallu. Tokom putovanja on postepeno preispituje vlastite odluke, odnos prema lordu Darlingtonu i propuštenu mogućnost bliskosti s gospođicom Kenton. Sjećanja se objelodanjuju postepeno, razjašnjavajući Stevensu sve ono čega nije bio svjestan u prošlosti, oblikovan dugogodišnjom odanošću svom gospodaru i profesionalnim idealom dostojanstva. Stevens, istovremeno protagonista i pripovjedač, iznosi nam svoje reminiscencije u prvom licu, pretvarajući naraciju u nepouzdanu. Kroz priču protagoniste, komentare i tumačenje prošlih događaja iz njegovog života, kao i kroz njegov prikaz sebe i drugih u toj priči postaje sve očiglednije da se njegovoj naraciji ne može vjerovati. Batlerova naracija obilježena je racionalizacijama i selektivnim interpretacijama prošlih događaja koje ublažavaju ili preoblikuju značenja pojedinih odluka. Upravo nesklad između

Stevensovih tvrdnji i informacija koje postepeno izlaze na vidjelo predstavlja jedan od ključnih izvora njegove pripovjedačke nepouzdanosti.

Nepouzdanost Ishigurovih pripovjedača ne proističe samo iz ograničenja sjećanja, već i iz načina na koji prošlost naknadno interpretiraju i predstavljaju. U tom smislu, analiza će biti usmjerena na narativne postupke koji oblikuju njihove pripovijesti, s posebnim osvrtom na selektivno sjećanje, racionalizaciju i etičku samocenzuru.

Istorijsko-teorijski pregled definicije i razvoja koncepta “nepouzdanog pripovjedača”

Nepouzdanost pripovijedanje predmet je intenzivnog teorijskog interesa u savremenoj naratologiji. Nepouzdan pripovjedač označava narativnu instancu čije se iskazivanje pokazuje djelimično ili potpuno nepouzdanim, zbog čega čitalac dovodi u pitanje vjerodostojnost njegovog prikaza događaja. Nepouzdanost može proizaći iz ograničenog znanja, pogrešnih procjena, selektivnog predstavljanja događaja ili nesklada između pripovjedačevih iskaza i drugih tekstualnih informacija. Takav pripovjedač je često predmet stalne kontradikcije, direktnih upozorenja koja pokazuju distancu između autora i pripovjedača ili suptilnijih tekstualnih grešaka koje ukazuju na netačno znanje pripovjedača. Milivoj Solar određuje pripovjedača kao nepouzdanog ukoliko je njegovo “[...] poznavanje ispričanog obojeno subjektivnim stavom do te mjere da mu čitalac ne može vjerovati više no likovima čija se mišljenja u djelu iznose” (1984: 50). Narativna tehnika nepouzdanog pripovijedanja angažuje čitaoca na jednom dubljem nivou, primoravajući ih da sami donose zaključke budući da sumnjaju u naratorovo gledište. Solar smatra da je nepouzdan pripovjedač sam po sebi nedosljedan jer svaki narator mora znati makar malo više od onoga što izjavljuju njegovi likovi pa je stoga “nepouzdanost, odnosno mijenjanje perspektive i odsutnost komentara koji bi bilo što objasnili [...] samo određena poza, odnosno jedna od uloga koju pripovjedač igra” (1974: 122).

Etimologija “nepouzdanog pripovjedača” se najčešće dovodi u vezu sa američkim književnim teoretičarom Wayneom Boothom koji je ovaj termin prvi put upotrijebio u svojoj naratološkoj studiji *Retorika proze* (1961) i definisao ga na sljedeći način: “U nedostatku boljih termina, pripovjedača sam nazvao pouzdanim kada govori ili postupa u skladu sa normama djela (odnosno podrazumijevanim normama autora), a nepouzdanim kada to ne čini” (1983: 158-159). Drugim riječima, nepouzdanost pripovijedanje označava nesklad između onoga što pripovjedač predstavlja i onoga što podtekst naracije nagovještava. Iako je Wayne Booth prvi skovao ovaj koncept, primjeri nepouzdanosti naracije datiraju stotinama godina unazad i nalazimo ih još u antičkoj grčkoj drami, ali je ova književna tehnika svoju popularnost dostigla u periodu modernizma, a naročito postmodernizma čiji autori

podstiču čitaoca na strategiju tumačenja koja se zasniva na ograničenom iskustvu i subjektivnom sjećanju naratora. Dok Booth uglavnom razmatra nepouzdanost naracije u odnosu na podrazumijevanog autora i narativnu distancu, James Phelan ističe ulogu veze između pisca, pripovjedača i čitalaca i smatra da “naratori obavljaju tri glavne uloge – izvještavanje, tumačenje i procjenu; oni ponekad obavljaju te uloge istovremeno, a ponekad uzastopno” (2005: 50). Na osnovu ovih uloga, postoji nekoliko vrsta nepouzdanih pripovjedača. Glavna Phelanova tvrdnja je da je nepouzdan pripovijedanje “[...] vid indirektne komunikacije [budući da] autor komunicira sa njegovom ili njenom publikom pomoću glasa drugog govornika koji se obraća drugoj publici” (2008: 9). Boothov i Phelanov pristup nepouzdanosti naracije se obično označava retoričkim pošto pripovijedanje smatraju osobinom teksta koju je postavio implicitni autor da bi ga interpretirao čitalac. Međutim, ovaj retorički pristup ne objašnjava u potpunosti kako čitaoci prepoznaju nepouzdanog pripovjedača. Osim retoričke naratološke škole, postoje i oni teoretičari koji se na jedan konstruktivistički odnosno kognitivistički način usmjeravaju na tumačenje djela i smatraju da nepouzdanost zavisi od čitalaca i njihovih različitih viđenja odnosno čitanja samog djela. Najznačajnija imena koja spadaju u ovu grupu su Tamar Yacobi i Ansgar Nünning. Yacobijeva usmjerava pažnju na to kako čitaoci rješavaju tekstualne nepodudarnosti i smatra da je nepouzdana naracija zapravo “hipoteza čitanja” koja je “kao i svaka pretpostavka otvorena za prilagođavanje, inverziju ili čak zamjenu drugom hipotezom u potpunosti [...] Ono što se smatra pouzdanim u jednom kontekstu, uključujući kontekst čitanja, kao i autorski i generički okvir, može se pokazati nepouzdanim u drugom kontekstu ili čak objašnjeno izvan djelokruga pripovjedačevih propusta” (2005: 110). Yacobijeva smješta nepouzdanog pripovjedača nasuprot autoru i daje čitaocu mogućnost tumačenja različitih nesaglasnosti u tekstu na osnovu brojnih hipoteza, pri čemu je određena vrsta psihološkog čitanja samo jedna od njih. I Nünningov pristup nepouzdanosti naraciji je usmjeren na čitaoca uz obrazloženje da podrazumijevani autor nije neophodan element takve naracije. Nünning navodi da “informacije na kojima se zasniva projekcija nepouzdanog pripovjedača svakako proizilaze iz uma posmatrača koliko i iz tekstualnih podataka” (2008: 40). On određuje čitaoca kao krajnju komponentu koja razotkriva pouzdanost ili nepouzdanost dvosmislenih i nedosljednih tekstualnih znakova. Nünning predlaže “interaktivni model čitanja” koji se odnosi na uzajamni odnos onoga što postoji u djelu i onoga što postoji izvan njega: “Pored niza intertekstualnih signala, čitalac se takođe oslanja na van-tekstualne referentne okvire u svom pokušaju da procijeni potencijalni stepen nepouzdanosti pripovjedača” (1999: 66). Po Nünningovom mišljenju, nepouzdanost naracije se ne može definisati na osnovu fundamentalnih ili semantičkih elemenata teksta, već na osnovu konceptualnih pristupa samih čitalaca. Nadovezujući se na Boothov retorički model, Vera Nünning skreće pažnju na interdisciplinarni pristup konceptu nepouzdanosti i usmjerava se na tri osnovne kategorije prilikom identifikovanja nepouzdanog pripovjedača:

[...] (ne)pouzdanost naracije koja se tiče korespondencije između sadržaja ispričanog i činjenica u svijetu priče, (ne)iskrenost pripovjedača koja je usko povezana sa kategorijom namjere i tiče se odnosa između znanja pripovjedača i činjenica koje se iznose tokom većeg dijela priče i (ne)kompetentnost pripovjedača koja se odnosi na njegovu sposobnost da predstavi, tumači i procijeni događaje kao i na njegovu ili njenu kompetenciju u pogledu pravila konverzacije i narativnih konvencija određene situacije. (2015: 17)

Usredsređujući se na dijahronijske pristupe kategoriji nepouzdanog pripovijedanja, Vera Nünning pokušava da otkrije varljive zamke tumačenja, odnosno kako različiti istorijski i kulturni konteksti utiču na idejnu šemu čitalaca i mijenjaju originalno značenje što dovodi do pogrešnog tumačenja. Monika Fludernik, koja takođe zagovara dijahronijski pristup naratologiji, sugerise da pripovjedač može biti nepouzdan zbog nedostatka objektivnosti ili ideološke nesigurnosti. Ona smatra da čitaoci imaju zadatak da utvrde da li je pripovjedač pouzdan ili nije: “[...] čitaoci doživljavaju trenutak otkrovenja (da ne kažem epifanije) kada otkrivaju istinu ili tajnu o ličnosti naratora” (1999: 78). Čitaoci pripisuju nedosljednost i protivrječnost onim pripovjedačima za koje smatraju da im nedostaje pouzdanost, prepoznajući istinite činjenice koje implicitni autor prenosi. Bruno Zerweck se ubjedljivo zalaže za kulturni i istorijski preokret u okviru teorije nepouzdanog pripovijedanja. Osnovno načelo njegovog pristupa je da, “[...] pošto je nepouzdanost rezultat strategija tumačenja, ona je kulturno i istorijski promjenljiva” (2001: 151). Zerweck ističe da je, počevši od modernizma ranog dvadesetog vijeka, nepouzdanost pripovijedanje postalo mnogo češće u književnosti. Sa pojavom postmodernizma, koji dovodi u pitanje kredibilitet ili jednoglasje bilo koje vrste, Zerweck dolazi do zaključka da je termin “nepouzdan pripovjedač” netačan: “Moglo bi se tvrditi da predstavljanje pripovjedačevih iluzija i poteškoća prilikom davanja smisla njegovim fiktivnim svjetovima uopšte nije nepouzdanost, već predstavlja pouzdan prikaz veoma problematične ljudske pozicije u pogledu kognitivnih, epistemoloških, pa čak i ontoloških izvjesnosti” (*ibid.*: 163). Drugim riječima, čitaoci će smatrati nepouzdanom svaku subjektivnu perspektivu kojoj nedostaje sigurnost da je istinita, jer je upravo takav nedostatak sigurnosti tačan prikaz ljudske svijesti. Greta Olson tvrdi da nepouzdana naracija podrazumijeva “varljive pripovjedače” koji su zbunjeni, pristrasni ili griješe i “nepouzdanost pripovjedača” čiji temperament, sopstveni interes ili ličnost sami po sebi dovode do nedosljednosti, pri čemu navodi da su “[...] varljivi pripovjedači motivisani situacijom [...] a nepouzdanost raspoloženjem” (2003: 102). Socijalna i psihološka karakterizacija pripovjedača predstavlja važno obilježje razumijevanja nepouzdanosti, kao i čitačeva recepcija ovih tekstualnih znakova. Svijest pripovjedača oblikuju okruženje i iskustvo, što znači da se njegova percepcija fiktivnog svijeta rađa iz ličnog referentnog okvira.

Uprkos brojnim pristupima i teorijama, nepouzdan pripovjedač ostaje jedna od najdinamičnijih kategorija savremene naratologije. Nepouzdanost nije isključi-

vo rezultat ograničenih znanja ili sjećanja, već može biti povezana i sa načinom na koji pripovjedači predstavljaju vlastite postupke, odgovornost i odnos prema prošlosti. Takvo shvatanje naročito je relevantno za Ishigurove romane, u kojima se nepouzdanost oblikuje kroz različite strategije selekcije sjećanja, naknadnog opravdavanja postupaka i moralnog prećutkivanja.

Slikar prolaznog svijeta

Masuji Ono, ostarjeli pripovjedač Ishigurovog drugog romana, iznova preispituje svoj život u pokušaju da se pomiri sa sopstvenim propagandnim aktivnostima koje su doprinijele nacionalističkim i imperijalističkim idealima Japana. Već na početku romana uočavaju se elementi koji dovode u pitanje pouzdanost Onovog prikaza vlastite prošlosti. Kako navodi Rob Burton: “Ono se odmah u romanu postavlja kao ljubazan i autoritativan pripovjedač koji u početku djeluje formalno, a ipak ljubazno, skromno, a ipak samouvjereno” (2007: 44). Naglašavajući nedostatak usredsređenosti koji se može pripisati njegovoj životnoj dobi, Ono kaže: “Moje poodmakle godine se možda ispoljavaju u tome što se prepuštam besciljnom tumananju po sobama” (Ishiguro 2018: 39). Način na koji se Ono kreće kroz prostor kuće odražava i strukturu njegovog pripovijedanja. Naime, on luta kroz razne priče bez očigledne namjere, skrećući s jedne na drugu temu bez ikakvog redosljeda. Onov prikaz događaja u vrijeme pripovijedanja, tačnije u četiri različita vremenska perioda, stoga je često prekinut izletima u njegovu prošlost.

Jedan od najupečatljivijih aspekata načina na koji Ono pripovijeda svoju priču tiče se diskursa i direktnog govora. Nepouzdanost Onovog narativnog glasa upućena je kroz njegova sjećanja na nepoznatu osobu, a njegov “[...] pokušaj da se opravda pred neidentifikovanim slušaocem je jasan pokazatelj da nešto krije” (D’hoker 2008: 158). Ono se obraća neodređenom “slušaocu” koji nije upoznat ni s njegovom prošlošću ni sa istorijskim okolnostima koje opisuje, zbog čega naracija često poprima oblik objašnjavanja i naknadnog obrazlaganja vlastitih postupaka. Kroz obrasce direktnog govora oblikuje se slika pripovjedača kao društveno ugledne i refleksivne osobe, pri čemu način na koji Ono predstavlja sebe ostaje važan predmet čitalačke procjene. Budući da osoba kojoj se protagonista obraća ostaje neodređena, granica između zamišljenog slušaoca i stvarnog čitaoca postaje nejasna, što dodatno usmjerava pažnju na način na koji Ono oblikuje vlastitu verziju prošlosti. Monika Fludernik navodi da su “[...] oblasti manipulacije u direktnom diskursu identične onima u slobodnom indirektnom diskursu koji takođe tipizira ili namjerno ‘pogrešno predstavlja’ jezik ‘originalnog’ govornika” (1993: 406). Direktni govor u *Slikaru prolaznog svijeta* se vezuje za hipotetički govor odnosno za citiranje govora koji se možda uopšte nije dogodio, već ga je izmislio onaj ko prenosi priču. Na osnovu primjera iz različitih književnih djela, Fludernikova ističe da govornici u stvarnom životu često koriste hipotetički govor

da bi opisali nečije ponašanje. Osim što se na ovaj način konvertuju postupci i emocije drugih ljudi u dijalog, pripovjedač može da predstavi emocije i događaje iz sopstvene prošlosti tako što će izmisliti dijalog (cf. Fludernik 1993: 401–416). Hipotetički govor ukazuje na poentu priče odnosno na njen emocionalni značaj za pripovjedača i razloge zbog kojih smatra da je vrijedi ispričati. David Herman definiše hipotetičku fokalizaciju kao “[...] formalno obilježje osobenog epistemičkog modaliteta u kome [...] opisani svijet kontrafaktualizuje ili virtuelizuje referentni svijet teksta” (2004: 310). Umjesto eksplicitnog komentarisanja vlastitih emocija, Ono često poseže za zamišljenim reakcijama sagovornika, čime se pažnja usmjerava na njegovu interpretaciju događaja, što se vidi u odnosu između Onoa i njegovog učitelja Mori-sana kada Ono iznosi sopstvenu perspektivu situacije između njih dvojice. Ono objašnjava postupke Mori-sana koji su doveli do njihovog razlaza kao opravdane, ali odmah potom daje kontradiktornu izjavu navodeći da je Mori-sanovo ponašanje prema njemu bilo više nego grubo:

Ali ipak, kad neki majstor slikar posveti toliko mnogo vremena i sredstava jednom učeniku, kada čak dozvoli da se ime tog učenika poveže s njegovim u javnosti, možda je razumljivo, mada ne sasvim oprostivo, da učitelj za časak izgubi smisao za mjeru i reaguje na način zbog kojeg će možda kasnije zažaliti. I mada će smicalice oko vlasništva slika svakako djelovati sitno, sasvim je razumljivo ako učitelj, koji je u stvari obezbijedio najveći dio boja i materijala, u takvom jednom trenutku zaboravi da njegov učenik ima ma kakva prava na sopstveni rad. Uprkos tome, očito da su takva drskost i vlasnički odnos učitelja za žaljenje, ma koliko on bio slavan. (Ishiguro 2018: 162)

Kroz hipotetički govor Ono oblikuje naraciju na način koji često ublažava ili preusmjerava pažnju sa spornih aspekata njegove prošlosti, dodatno uslođnjavajući procjenu njegove pouzdanosti.

Hipotetička fokalizacija je usko povezana sa odabirom perspektive i ograničenjem informacija u *Slikaru prolaznog svijeta*. Ono ne oblikuje svoju naraciju samo onim što saopštava, već i onim što izostavlja, pa praznine i nedorečenosti postaju važan element čitalačke interpretacije. Iako Ono do najsitnijih detalja priča o pojedinim događajima, u njegovom pričanju postoje i brojne nedosljednosti. Upravo se u prećutanim ili nedovoljno razrađenim segmentima naracije nalaze događaji koji imaju važnu ulogu u razumijevanju Onove prošlosti i njegove odgovornosti za određene postupke. Kroz manje nagovještaje unutar naracije čitaoci su prinuđeni da koriste praznine da bi sami protumačili šta se zaista dogodilo između Onoa i njegovog učenika Kurode. Nakon rastanka sa svojim štićenikom, Ono je odao Kurodino ime Komitetu za nepatriotske aktivnosti, zbog čega je Kuroda proveo neko vrijeme u zatvoru i mučili su ga. Obrazlažući policiji svoj postupak, Ono se pravda sljedećim riječima: “Samo sam predložio Odboru da pošalje nekoga ovamo i malo porazgovara sa gospodinom Kurodom za njegovo dobro” (*ibid.*: 164). Onov čin izdaje postaje očigledan na posredan način, putem njegovog direkt-

nog govora jednom od službenika policije i on se veoma kratko zadržava u opasnoj zoni ovih sjećanja: "Ali sve ovo je ovdje djelimično važno" (*ibid.*). Odnos prema Kurodi predstavlja jedan od ključnih primjera načina na koji Ono pripovijeda o vlastitoj prošlosti i procjenjuje svoje ranije postupke. Njegovu naraciju karakteriše selektivno predstavljanje događaja, pri čemu se pojedini postupci opisuju detaljno, dok drugi ostaju tek djelimično osvijetljeni ili nedovoljno objašnjeni. Posljedice njegovih postupaka po druge likove često ostaju u pozadini naracije ili se spominju samo usputno. Takve praznine zahtijevaju aktivnu interpretaciju i podstiču različita čitalačka tumačenja Onovih postupaka. Ishigurov pripovjedač pristupa mnogim temama, ali se zaustavlja prije nego što se upusti u detalje o određenim djelovima svoje prošlosti, stalno pominjući greške koje je napravio, ali nikada ne izvještavajući o konkretnim postupcima. Onovo izbjegavanje opisa događaja koji bacaju negativno svjetlo na njegovu prošlost je posebno izraženo u komentaru na njegov odnos prema bivšem kolegi: "Svakako da je ono što smo radili sa Sasakijem poslije njegove prepirke s našim učiteljem bilo sasvim neopravdano, a izgleda da je malo vaje od mog podsjećanja na to ovom prilikom" (*ibid.*: 128). Međutim, pojedine nedorečenosti nijesu eksplicitno označene, već ostaju rasute kroz naraciju i postaju vidljive tek povezivanjem različitih segmenata teksta. Ipak, čitaoci primjećuju odsustvo nekih osjećanja i informacija i dobijaju priliku da popune ove praznine onako kako oni razumiju poruku pripovjedača. Kada se različite praznine i nedosljednosti sagledaju u cjelini, otvara se mogućnost interpretacije koja prevazilazi Onov eksplicitni prikaz događaja. Barry Lewis sugerije da je *Slikar prolaznog svijeta* predstavljen kroz Onovu nepotpunu naraciju: "Zaista, narativ, koji se odvija kroz nasumični lavirint Onovih nepouzdatih sjećanja, nepotpun je i podlozan velikoj količini selekcije i iskrivljenja" (2000: 60).

Osim direktnog govora, Barbara Korte pridaje veliki značaj neverbalnoj komunikaciji u nepouzdanom pripovijedanju. Govor i govor tijela ostalih likova u romanu često funkcionišu kao korektiv pripovjedačevoj interpretaciji događaja. Korte ističe da se zabrinutost Onovih kćeri zbog mogućeg uticaja njegove ratne prošlosti na bračne pregovore za Noriko ne izražava otvoreno, već se nagovještava kroz njihove gestove, poglede i ponašanje: "U skladu sa tradicionalnom učtivošću, njegove dvije kćerke takođe nikada otvoreno ne izgovaraju ovu vezu sa svojim ocem, ipak, njihove misli se mogu pročitati iz njihovog govora tijela, o čemu Ono kao narator izvještava" (1997: 120). Neverbalna komunikacija tako postaje važan izvor informacija koji nadopunjuje ili relativizuje Onov prikaz situacije. Neverbalni aspekti komunikacije Ishigurovih likova istovremeno doprinose oblikovanju kulturnog konteksta romana. Naklon kao znak učtivosti često se pojavljuje u *Slikaru prolaznog svijeta* zajedno sa drugim oblicima govora tijela, koje Ono detaljno registruje i komentariše: "Podigao sam pogled sa svoje činije i opazio kako su moje kćerke ponovo zastale s jelom. Jasno bješe da su upravo razmijenile poglede, pa se i to uklapalo u jedan od onih slučajeva prošlog mjeseca kad sam nedvosmisleno stekao utisak da su one u nekom trenutku raspravljale pojedine

stvari o meni” (Ishiguro 2018: 77). U tom smislu, interpretacija neverbalnih znakova ima važnu ulogu u procesu pripovijedanja, jer pojedine informacije ostaju dostupne upravo kroz ono što nije izrečeno eksplicitno. Dorrit Cohn posebno naglašava značaj predstavljanja unutrašnjih stanja likova i problematičan odnos između misli i govora, pridajući važnost “[...] neverbalnom području svijesti kao i cjelokupnom problematičnom odnosu između misli i govora” (1978: 11). Neverbalni znakovi stoga predstavljaju važan element karakterizacije i doprinose složenijem razumijevanju odnosa među likovima.

Metanarativni komentari predstavljaju još jedan važan element Onove pripovjedačke nepouzdanosti. Oni se naročito ispoljavaju u njegovim osvrtima na vlastito sjećanje i u čestim napomenama o ograničenoj pouzdanosti njegovih iskaza. Gérard Genette određuje metatekstualnost kao “[...] odnos [koji] se najčešće označava kao ‘komentar’” (1997: 4). U *Slikaru prolaznog svijeta* Ono povremeno skreće pažnju na nesigurnost vlastitih sjećanja i mogućnost pogrešne rekonstrukcije prošlih događaja: “Stoga sam ponovo morao da mislim na susret s Mijakeom, da ga razmatram iz još jednog ugla. Ali kao što rekoh, jedva da sam se mogao prisjetiti šta se dogodilo samo nedjelju dana kasnije, a sada bješe prošlo već više od godinu dana” (Ishiguro 2018: 51). Takvi komentari dodatno problematizuju vjerodostojnost njegove naracije jer ukazuju na nesklad između potrebe da rekonstruiše prošlost i ograničenja vlastitog pamćenja. Ono se često vraća ranije ispričanim događajima i naknadno ih preispituje, nudeći nove interpretacije ili dopune koje mijenjaju način na koji čitalac razumije prethodno iznesene informacije:

Vjerovatno nisam upotrijebio baš tačno te riječi kod hrama Tamagave tog popodneva; jer bilo je povoda da ovaj poseban prizor prepričavam mnogo puta, te je neminovno da ponavljanjem takvo pripovijedanje počne da živi svojim životom. Ali čak i da se nisam tako sažeto izjasnio Kornjači toga dana, mislim da se može pouzdano uzeti da riječi koje sam maločas sebi pripisao dosta tačno izražavaju moj stav i odlučnost u tom trenutku mog života. (*ibid.*: 67)

Pripovjedačevo priznanje da njegova sjećanja i raniji iskazi možda nijesu sasvim tačni dovodi u pitanje vjerodostojnost pojedinih segmenata naracije i podstiče kritičko čitanje njegovog iskaza. Čitaocima, zapravo, ovakvi metanarativni komentari pomažu da “[...] objasne nejasnoće i tekstualne nedosljednosti pripisujući ih pripovjedačevoj “nepouzdanosti”” (Nünning 1999: 54). Štaviše, sâm pripovjedač povremeno problematizuje vlastito sjećanje i tačnost svojih iskaza, čime skreće pažnju na mogućnost različitih tumačenja njegove priče.

Onovi metanarativni komentari su prisutni i kada se protagonista sjeća sopstvene prošlosti. Naime, kroz dijegetičko i mimetičko poređenje u Onovom nepouzdanom pripovijedanju Ishiguro otkriva važnost i varljivost pamćenja suočavajući nas sa našom percepcijom ličnih iskustava. Takvi metanarativni komentari ukazuju na složen odnos između sjećanja, identiteta i samopredstavljanja. Onovo

stalno vraćanje prošlosti pokazuje da iskustva iz perioda njegovog angažmana kao propagandnog umjetnika ostaju važna tačka interpretacije vlastitog života: “I zaista, ni u jednom trenutku svog života nisam bio sasvim svjestan svog društvenog položaja, pa ni sada, jer me često iznova iznenadi neki događaj ili nešto što bi neko rekao, podsjećajući me na dosta visok ugled koji mi se pripisuje” (Ishiguro 2018: 20). Ovakvi iskazi dodatno problematizuju vjerodostojnost Onove samoprezentacije i u suprotnosti su sa njegovim postupcima u cjelokupnoj naraciji, što vidimo u sljedećem komentaru: “Iskustvo kod Takede me je naučilo da se nikada slijepo ne povodim za gomilom, već da pažljivo osmotrim u kom pravcu me guraju” (*ibid.*: 67). Iako Ono sebe predstavlja kao osobu koja donosi samostalne i promišljene odluke, on se u kasnijem toku romana udaljava od svojih patriotskih stavova kako bi izbjegao da bude manjina. Kako navodi Ansgar Nünning, metanarativni komentari u *Slikaru prolaznog svijeta* “[...] u okviru kojih pripovjedačevo kontinuirano razmišljanje o pripovijedanju postaje dio pokušaja da se pomiri sa prošlošću i da se opravda, iznova imaju posve različite funkcije” (2004: 47). Glavna funkcija ovih komentara jeste da dodatno naglase nepouzdanost naracije, budući da Ono pojedine događaje opisuje detaljno, dok druge tek usputno pominje ili ostavlja nedovoljno razjašnjenim. Njegova sjećanja organizovana su asocijativno i fragmentarno, pri čemu se značenje pojedinih događaja postepeno oblikuje kroz naknadne dopune, korekcije i reinterpretacije.

Onov način pripovijedanja, obilježen direktnim obraćanjem “slušaocu”, hipotetičkom fokalizacijom, prazninama u naraciji i metanarativnim komentarima, predstavlja važan izvor njegove pripovjedačke nepouzdanosti. Ovi postupci posebno dolaze do izražaja u načinu na koji Ono govori o vlastitoj ulozi u predratnom i ratnom periodu, kao i u njegovim naknadnim procjenama tadašnjih odluka. Naracija često selektivno organizuje prošle događaje, pri čemu pojedini aspekti njegove odgovornosti ostaju ublaženi, odgođeni ili tek djelimično razjašnjeni. Takvo pripovijedanje upućuje na proces naknadnog preispitivanja i reinterpretacije prošlosti, naročito u kontekstu promijenjenih društvenih okolnosti nakon rata. Pred kraj romana dodatno se problematizuje Onova samoprezentacija kada Setsuko dovodi u pitanje značaj njegove političke i umjetničke uloge, sugerišući da njegov uticaj možda nije bio onoliko presudan koliko je ranije izgledalo:

Otac je naslikao neke sjajne slike i svakako bio veoma uticajan među ostalim takvim slikarima. Ali, očevo djelo jedva se može povezati s ovim značajnim stvarima o kojima govorimo. Otac je jednostavno bio slikar. On mora prestati da misli o tome da je učinio neku veliku nepravdu. [...] Zaista, za mene je zagonetno zašto bi očeva karijera imala ma kakav značaj za bračne pregovore. [...] Ali pritom ipak treba naglasiti da niko nikada nije uzimao u razmatranje očevu prošlost kao nešto što bi trebalo optužiti. (Ishiguro 2018: 172–173)

Time se otvara mogućnost drugačijeg tumačenja događaja koje je Ono prethodno iznio, a njegova verzija prošlosti dobija još izraženiji karakter subjektivne rekon-

strukcije. Riječi Onove starije kćerke dodatno problematizuju njegovu verziju prošlosti jer nude drugačiju procjenu značaja njegove umjetničke i političke uloge. Setsukin iskaz sugerira da Onov društveni uticaj možda nije bio toliko presudan koliko ga sâm pripovjedač povremeno predstavlja, čime se otvara prostor za alternativno tumačenje njegove samoprezentacije. Istovremeno, Ono prenosi iskaze drugih likova koji ne potvrđuju uvijek njegovu interpretaciju događaja, već je ponekad dovode u pitanje. Na taj način Ishiguro pokazuje da funkcija direktnog govora u nepouzdanom pripovijedanju nije jednoznačna: on ne služi isključivo učvršćivanju pripovjedačeve perspektive, već može djelovati i kao sredstvo njenog relativizovanja.

Ostaci dana

Ostaci dana prikazuju Stevensovo preispitivanje prošlosti tokom putovanja kroz zapadnu Englesku. Njegova naracija organizovana je oko niza sjećanja koja usmjeravaju tok pripovijedanja i oblikuju način na koji predstavlja vlastiti život i profesionalnu karijeru u službi lorda Darlingtona. Međutim, kako roman odmiče, sve je uočljiviji nesklad između Stevensovih tumačenja prošlih događaja i informacija koje proizilaze iz samog narativa. Stevens oscilira između idealizovane predstave o profesionalnoj dužnosti i postepenog suočavanja s promijenjenim društvenim i historijskim okolnostima. Poput Masujia Onoa, i ovaj Ishigurov pripovjedač naraciju gradi kroz praznine, propuste, nedosljednosti i nejasnoće koje problematizuju njenu pouzdanost. Upravo je zbog nepouzdanog pripovijedanja ovaj roman izuzetan, jer da je Stevens “[...] bio pouzdan, efekat bi, naravno, bio nevjerovatno dosadan” (Lodge 1993: 157).

Ograničenja pamćenja, retrospektivno preispitivanje prošlosti i naknadno tumačenje događaja dovode u pitanje vjerodostojnost Stevensovog pripovjedačkog iskaza. Nakon odlaska iz Darlington Halla, Stevens se vraća uspomenama na svog oca, lorda Darlingtona i gospođicu Kenton, pri čemu prošlost postaje osnovni okvir za razumijevanje sadašnjosti. Britanski psiholog Frederic Bartlett je isticao da sjećanja nijesu puka imitacija prošlosti: “Sjećanje nije ponovno pobuđivanje mnogobrojnih fiksiranih, beživotnih i fragmentarnih tragova. To je maštovita rekonstrukcija ili konstrukcija, izgrađena iz odnosa našeg stava prema cjelokupnoj aktivnoj masi organizovanih prošlih reakcija ili iskustava i prema malom izrazitom detalju koji se obično pojavljuje u formi slike ili jezika” (1961: 213). U toku romana on više puta ukazuje na nesigurnost vlastitog pamćenja i mogućnost da pojedine događaje ne rekonstruiše precizno: “Sasvim je moguće da su se događale i druge slične stvari, kojih se ja više ne sjećam” (Ishiguro 2017: 58). Kao i u *Slikaru prolaznog svijeta*, takvi metanarativni komentari dodatno problematizuju vjerodostojnost pripovjedačkog iskaza i skreću pažnju na ograničenja retrospektivnog pripovijedanja. Stevensova svijest o ograničenosti sopstvenog pamćenja i “[...]”

sporadični nedostaci u njegovom sjećanju zaista imaju efekat bacanja sjenke na ono čega se, kako on tvrdi, dobro sjeća” (Furst 2007: 536). Batlerove sumnje u sopstvenu memoriju, a samim tim i u njegov narativ ukazuju na nemogućnost da se događaj zapamti tačno i koherentno budući da neko može izabrati da pamti određena sjećanja na određeni način ukoliko ona imaju značajan doprinos razumijevanju sadašnjih događaja, ciljeva ili ličnosti pojedinca ili ukoliko sama sjećanja ukazuju na nepotpunost i proizvoljnost. Ove igre sjećanja dovode u pitanje konvencionalne predstave o nepouzdanosti naracije, a mi kao čitaoci “[...] treba u potpunosti da preispitamo našu ideju da nepouzdati pripovjedači daju netačnu verziju događaja i [...] naš zadatak je da otkrijemo ‘šta se zaista dogodilo’” (Wall 1994: 37). Činjenica da je većina Stevensovog preispitivanja usredsređena na njegova sjećanja, koja su fragmentarna i promjenljiva, onemogućava da otkrijemo pouzdanu verziju onoga što se zaista dogodilo, što vidimo kada on ima poteškoće da se prisjeti zbog čega je gospođica Kenton plakala:

Cijelog jutra zaokupljala me je jedna određena uspomena – ili, tačnije, jedan njen djelić, trenutak koji je iz nekog razloga ostao da živi u meni sve ove godine. Pamtim kako stojim sâm u sporednom hodniku ispred zatvorenih vrata odaje gospođice Kenton; nisam, u stvari, sučeljen s vratima, nego stojim njima poluokrenut, prikovan nedoumicom da li da na ta vrata zakucam ili ne, jer sam u tom trenutku, dobro se sjećam, duboko uvjeren da iza tih vrata, samo nekoliko metara dalje, gospođica Kenton gorko plače. [...] Sada, međutim, nisam više siguran koje su me okolnosti u stvari natjerale da stojim tu u sporednom hodniku. Možda sam u nekoj drugoj prilici, u kojoj sam takođe pokušavao da prikupim uspomene, ubijedio sebe da je ova uspomena vezana za trenutke koji su proticali neposredno pošto je gospođica Kenton primila vijest o smrti svoje tetke; a to znači za onu priliku kad sam, pošto sam je ostavio samu s njenim bolom, tek napolju u hodniku shvatio da joj nisam izjavio saučešće. Sad mi se opet, poslije dužeg razmišljanja, čini da sam i ja bio pomalo smušen zbog svega toga; da je, u stvari, ovaj djelić uspomene vezan za događaje koji su se zbili jedne večeri, dva-tri mjeseca poslije smrti tetke gospođice Kenton – one večeri, u stvari, kada se u Darlington holu potpuno neočekivano pojavio mladi gospodin Kardinal. (Ishiguro 2017: 197)

Ovaj primjer pokazuje koliko je Stevensovo pripovijedanje zavisno od fragmentarnih i promjenljivih sjećanja. Pripovjedač najprije povezuje uspomenu s jednim događajem, da bi potom ponudio drugačije objašnjenje njenog porijekla, čime otvoreno ukazuje na nesigurnost vlastite rekonstrukcije prošlosti. Takva kolebanja dodatno problematizuju pouzdanost njegove naracije i upućuju na činjenicu da se prošli događaji ne pojavljuju kao stabilan skup činjenica, već kao predmet naknadnog tumačenja i reorganizacije. Mieke Bal opisuje pamćenje kao poseban tip fokalizacije koji je inherentno nepouzdan: “Sjećanje je čin vizije prošlosti, ali je kao čin smješten u sadašnjosti sjećanja. Često je to narativni čin: labavi elementi se spajaju i vezuju u priču tako da se mogu zapamtiti i na kraju ispričati. Ali, kao što je poznato, sjećanja koja se odnose na fabulu su nepouzdana [...]” (2001:

47–48). Stevensovo pripovijedanje u velikoj mjeri počiva upravo na takvim pokušajima povezivanja fragmenata prošlosti u koherentnu priču. Njegova sjećanja istovremeno otvaraju pitanja o odnosu prema gospođici Kenton i o procjeni vlastite profesionalne odanosti lordu Darlingtonu, pri čemu se razlike između nekadašnjih uvjerenja i naknadnih interpretacija postepeno sve jasnije uočavaju. U tom smislu, Stevensov kredibilitet pripovjedača ne može se svesti samo na ograničenja pamćenja, već i na način na koji retrospektivno organizuje i vrednuje vlastito iskustvo. Kathleen Wall smatra da Stevens “[...] pokušava da se uhvati u koštac sa svojim nepouzdanim sjećanjima i tumačenjima i haosom koji je njegova neiskrenost izazvala u njegovom životu” (1994: 23).

Pripovijedanju ovog događaja prethodi Stevensov opširan komentar kojim nastoji da ospori tvrdnje o antisemitizmu u Darlington Hallu i da relativizuje odgovornost lorda Darlingtona za otpuštanje jevrejskih služavki. Već način na koji uvodi epizodu pokazuje da ovo sjećanje zauzima posebno mjesto u njegovoj rekonstrukciji prošlosti:

Da razjasnim, prije svega, stvar oko navodne odluke po kojoj je Jevrejima bilo zabranjeno da služe u Darlington holu. Kako ovo tvrđenje zadire neposredno u moju nadležnost, u stanju sam da ga pobijem s punom odgovornošću. Mnogo je Jevreja bilo u mom osoblju tokom godina provedenih s njegovim gospodstvom, i niko nikad s njima nije postupao drugačije nego s ostalima zbog toga što su bili jevrejske rase. Čovjek stvarno ne može da pogodi na osnovu čega su izvedeni tako besmisleni zaključci [...] (Ishiguro 2017: 137)

Stevensov kategoričan ton stoji u napetom odnosu sa događajima koje potom iznosi. Iako odlučno negira optužbe protiv lorda Darlingtona, sama epizoda otpuštanja služavki pokazuje da njegova interpretacija nije u potpunosti usklađena sa činjenicama koje prenosi. Nepouzdanost se ovdje ne javlja prvenstveno kao posljedica pogrešnog pamćenja, već kao rezultat selektivnog vrednovanja događaja i nastojanja da se očuva pozitivna slika o gospodaru kojem je bio odan. U suprotnosti sa događajima koje potom iznosi, Stevens nastoji da ublaži značaj odluke lorda Darlingtona o otpuštanju jevrejskih služavki i da je predstavi kao izuzetak, a ne kao izraz šireg sistema uvjerenja. Time se otvara raskorak između njegovog tumačenja događaja i informacija koje sam prenosi, što dodatno problematizuje njegovu pouzdanost kao pripovjedača. Iako priznaje da su obje djevojke “[...] svoj posao obavljale na savršeno zadovoljavajući način [...] i [da su se] svi instinkti u [njemu] opirali ovom otpuštanju” (*ibid.*: 139), on ipak insistira “[...] da se u obavljanju profesionalnih dužnosti ne rukovodimo svojim slabostima i svojim osjećanjima, nego željama našeg poslodavca” (*ibid.*: 140). Na taj način, profesionalna lojalnost postaje okvir kroz koji vrednuje moralno problematične postupke. Ovakva perspektiva posebno je značajna za razumijevanje etičke dimenzije Stevensove nepouzdanosti. Problem ne nastaje prvenstveno iz netačnog prikazivanja događaja, već iz načina na koji ih pripovjedač tumači i vrednuje.

Stevens uglavnom ne prikriva činjenice o lordu Darlingtonu; naprotiv, on ih iznosi pred čitaoca, ali ih istovremeno nastoji uklopiti u narativ koji umanjuje njihovu moralnu problematičnost. Upravo u tom neskladu između iznesenih činjenica i njihove interpretacije postaje vidljiva etička nepouzdanost pripovjedača. Pred kraj romana Stevens djelimično preispituje vlastitu odanost lordu Darlingtonu i posljedice koje je takva odanost imala po njegov život. Međutim, čak i tada nastavlja da razlikuje pogrešne političke procjene od moralnog karaktera svog gospodara, nastojeći da njegove postupke objasni kao posljedicu pogrešnog izbora, a ne lične pokvarenosti:

Lord Darlington nije bio rđav čovjek. Nikako nije bio rđav čovjek. I pred kraj života je bar mogao da kaže da je griješio. Lord Darlington je bio odvažan čovjek. Odabrao je u životu jednu stazu i išao njome, a ona ga je, ispostavilo se, zavela na pogrešan put. Samo, vidite, tu stazu je on odabrao, bar to je mogao da kaže. A ja, ja ni to ne mogu da kažem. Ja sam, vidite, imao povjerenja. Imao sam povjerenja u mudrost njegovog gospodstva. Sve vrijeme dok sam mu služio vjerovao sam da činim nešto vrijedno. A ne mogu čak ni da kažem da sam griješio. (*ibid.*: 225–226)

Zbog toga Stevensova završna refleksija ne predstavlja potpuno odricanje od ranijih uvjerenja, već dodatno potvrđuje složenost njegove samoprezentacije i načina na koji retrospektivno vrednuje vlastitu prošlost. Nejasna i nepotpuna sjećanja, koja služe kao sredstvo oblikovanja ličnog narativa, predstavljaju jedan od ključnih izvora Stevensove nepouzdanosti. Njegova rekonstrukcija prošlosti zasniva se na fragmentarnim uspomjenama koje su često praćene kolebanjima, propustima i naknadnim preispitivanjima. Kao rezultat toga, prošli događaji ne pojavljuju se kao stabilne činjenice, već kao subjektivne interpretacije koje odražavaju način na koji pripovjedač razumije i vrednuje vlastito iskustvo. Stevens tako rekonstruiše uspomene kroz niz ograničenja, racionalizacija i samoopravdanja, potvrđujući zapazanje da “[...] kaže istinu, ali njegovo gledište deformiše nepouzdana memorija koja je izbrisala ona sjećanja koja se ne uklapaju u sliku koju želi da prikaže o sebi i sopstvenom životu” (Fonioková 2006: 93). Pri tome, nepouzdanost se ne može objasniti samo na osnovu manjkavosti pamćenja, nego i načina na koji naknadno procjenjuje vlastite postupke i postupke lorda Darlingtona.

Jedan od pripovjednih postupaka koji je usko povezan sa sjećanjem jeste analepsa, odnosno naknadna rekonstrukcija događaja. Gérard Genette definiše analepsu kao “[...] svako evociranje događaja koji se odigrao ranije u odnosu na trenutak u priči u kojoj se nalazimo [...]” (1980: 40). U romanu *Ostaci dana* analeptički segmenti ne služe samo za rekonstrukciju prošlih događaja, nego i za oblikovanje Stevensove perspektive vlastitog života. Posebno je uočljivo da se pripovjedač često zadržava na profesionalnim pitanjima upravo u trenucima kada se naracija približava emocionalno ili moralno osjetljivim temama. Nemoćan da prizna ljubav prema gospođici Kenton i svoje žaljenje što ju je izgubio, batlera često zaokupljaju misli o njoj: “I dok u ovim trenucima spokojsva čekam da se

svijet oko mene probudi, ponovo razmišljam o pojedinim dijelovima pisma gospođice Kenton” (Ishiguro 2017: 49). Međutim, Stevens se veoma brzo udaljava od takvih misli i govori o članovima osoblja Darlington Halla, koji, na njegovu žalost, dozvoljavaju da im se romantični život umiješa u posao: “Oduvijek sam smatrao da takve ljubavne veze ozbiljno ugrožavaju valjano vođenje svake kuće, ali sam od tada mnoge podređene izgubio iz istih razloga. [...] Osobe takvog soja zadaju smrtni udarac istinskom profesionalizmu” (*ibid.*: 52). Odbijajući da prihvati činjenicu da je lord Darlington, kome je Stevens posvetio toliko godina odane službe, u stvari bio simpatizer nacista, Stevens brzo luta od ove prvobitne misli i priča anegdotu o značaju finog srebrnog posuđa i kako su u jednoj važnoj prilici njegove vještine poliranja srebra imale “[...] mali, ali važan doprinos u uspostavljanju opuštenog razgovora [...]” (*ibid.*: 128). Ovakvi prijelazi ukazuju na selektivnu organizaciju pripovijedanja, pri čemu određene teme ostaju nedovoljno razrađene, dok se druge detaljno elaboriraju. Mark Currie ukazuje da pripovjedačev doživljaj vremena utiče na nesklad između redosljeda priče i redosljeda teksta: “[...] kada analepsa funkcioniše kao sjećanje, ne treba je uopšte posmatrati kao anahroniju budući da je samo sjećanje događaj u fiktivnoj sadašnjosti” (2007: 77). U tom smislu, Stevensova sjećanja ne predstavljaju samo pristup prošlosti, nego i način njenog naknadnog tumačenja. Njegovo pripovijedanje oblikovano je izborom događaja kojih se prisjeća, načinom na koji ih povezuje i vrijednosnim sudovima koje im naknadno pridaje. Upravo zato retrospekcija u romanu ne funkcioniše samo kao tehnika organizacije vremena, već i kao važan mehanizam pripovjedačke nepouzdanosti. Butler se osvrće i na neke ključne trenutke u proteklim vremenima:

Kad, gledajući prošlost pomoću današnjeg iskustva, počnemo da rijemo po njoj tražeći takve “prekretnice”, onda smo, valjda, skloniji da ih vidimo svuda i na svakom mjestu. Pa ako smo već tome skloni, onda se u takve “prekretnice” može ubrojiti ne samo moja odluka u vezi s našim večernjim sastancima nego i epizoda koja se zbila u mojoj odaji. Šta bi se desilo, pitam se, da sam drukčije reagovao one večeri kad je ona ušla sa svojom vazom punom cvijeća? A možda bi se i moj susret s gospođicom Kenton u trpezariji onog popodneva kad je primila vijest o smrti svoje tetke mogao svrstati u te “prekretnice”? (Ishiguro 2017: 164)

Stevensovo naknadno označavanje pojedinih događaja kao mogućih “prekretnica” pokazuje da se prošlost ne rekonstruiše kao skup stabilnih činjenica, već kao niz iskustava čije značenje nastaje tek kroz kasnije preispitivanje. Time se pažnja preusmjerava sa pitanja šta se dogodilo na pitanje kako pripovjedač danas vrednuje ono što se dogodilo. Ansgar Nünning ističe da “prekretnice” o kojima Stevens govori zapravo proističu iz retrospektivne konstrukcije neke okolnosti budući da “[...] obično postoji vremenska distanca između stvarnog iskustva i spoznaje da je određeni trenutak napravio prekretnicu u nečijem životu” (2012: 33–34). Butler vjeruje da kroz retrospektivu može identifikovati ključne trenutke od kojih je

zavisio kasniji tok njegovog života. Međutim, postepeno i sâm uviđa stepen neizvjesnosti i subjektivnosti koji prati takve pokušaje rekonstrukcije prošlosti. Stevensova naracija pokazuje da sjećanje nije neutralno sredstvo pristupa prošlim događajima, već proces njihovog naknadnog tumačenja i vrednovanja. Nastojeći da objasni vlastite izbore i postupke, pripovjedač često reinterpreтира događaje iz perspektive sadašnjosti, pri čemu se njegova nepouzdanost ispoljava ne toliko u netačnosti iznesenih činjenica koliko u njihovom selektivnom predstavljanju i moralnoj racionalizaciji.

Stevensova nepouzdanost ne proističe samo iz njegove sklonosti da selektivno prenosi informacije kroz retrospektivno i subjektivno pripovijedanje, već i iz načina na koji naknadno tumači vlastite postupke i odluke. Iza diskursa profesionalizma često se prepoznaje nastojanje da određene aspekte prošlosti predstavi u skladu sa idealom kojem je težio tokom života. Njegovo pripovijedanje obilježeno je težnjom da očuva sliku o sebi kao uzornom batleru koji lične interese podređuje dužnosti i profesionalnoj odgovornosti. Kako navodi Amit Marcus, Stevens je “[...] samoobmanjujući autodijegetički pripovjedač: njegovo pripovijedanje u prvom licu daje čitaocu bolju mogućnost da prati diskurzivne aspekte samoobmane nego da je priču ispričao spoljašnji (ekstradijegetički i heterodijegetički) pripovjedač” (2006: 131). Marcus smatra da Stevensova naracija predstavlja oblik naknadne rekonstrukcije prošlosti u kojoj pripovjedač pojedinim događajima i iskustvima pridaje značenja koja doprinose očuvanju koherentne slike o vlastitom identitetu. Stevensov stav o svojoj profesiji, kojim pokušava da potisne određena osjećanja iz prošlosti, takođe se zasniva na iluzijama. Vjerni i odani sluga, i on se pribojava, poput Ishigurovih ranijih pripovjedača, da njegov život i postojanje neće imati značajnog uticaja. Kao što Masuji Ono nastoji da svoje neuspjehe opravda i prikaže u pozitivnom svijetlu, Stevens se u nedostatku lične slave vraća na put sopstvene istorije gdje pokušava da pronađe svoje dostojanstvo i profesionalizam uzornog batlera. Vođen nepokolebljivom posvećenošću savršenstvu, Stevens izbjegava svaki privid greške ili ranjivosti. Kada gospođica Kenton uđe u Stevensove odaje i otkrije da je zadubljen u čitanje ljubavnog romana, on se pravda riječima da je njegova namjera da unaprijedi svoje lingvističko znanje u službi batlera:

A najneposredniji način da to postignem bio je da u rijetkim slobodnim trenucima koje bih uspijevao da ugrabim pročitam nekoliko stranica neke dobro napisane knjige. Tom lukavstvu pribjegavao sam godinama i najčešće birao onu vrstu knjiga u koju je spadala i knjiga s kojom me je zatekla gospođica Kenton: takva djela pisana su na dobrom engleskom jeziku i njihovi elegantni dijalozi su za mene od velike praktične vrijednosti. (Ishiguro 2017: 157)

Međutim, odmah nakon ove izjave, Stevens nam se povjerava da su mu takvi romani ipak pružali zadovoljstvo, a ne samo praktičnu korist i time pobija ono što je prethodno izričito tvrdio:

Danas sam čak spreman da priznam – i ne vidim zašto bih se toga stidio – da su mi te priče pružale katkada i izvjesno uživanje. To nekad sebi možda ne bih priznao, ali, kao što rekoh – šta je sramno u tome? Zašto čovjek ne bi uživao u ljupkim pričama o damama i gospodi koji se zaljubljuju jedni u druge i koji ta svoja uzbudljiva osjećanja izražavaju elegantnim rečenicama i neobičnim frazama? (*ibid.*)

Ovaj, kao i brojni drugi primjeri u romanu, navodi čitaoca da preispita Stevensove iskaze i procijeni u kojoj mjeri njegovo predstavljanje vlastitih postupaka odgovara onome što proizilazi iz samog narativa. Uzimajući u obzir batlerovu nostalgiju za bivšim gospodarom i idealima služenja kojima ostaje privržen, postaje vidljivo da njegovo pripovijedanje karakterišu selektivnost, naknadne racionalizacije i povremene kontradikcije. Kako se Stevensova priča bliži kraju, te napetosti postaju sve izraženije, a čitalac postupno uočava praznine i nedosljednosti u njegovom prikazu prošlosti. Kroz suptilno nagomilavanje detalja i kontrast između Stevensovih interpretacija i samih događaja Ishiguro postepeno otkriva oblik etičke nepouzdanosti zasnovan na racionalizaciji vlastitih izbora i ublažavanju moralne odgovornosti za njihove posljedice.

U romanu *Ostaci dana* Ishiguro je “[...] upotrijebio tehniku nepouzdanog pripovijedanja na najsavršeniji i najtradicionalniji način” (D’hoker 2008:152). Stevensova nepouzdanost ogleda se u stalnom vraćanju prošlosti i u subjektivnom tumačenju događaja koji se tiču ne samo njegovog privatnog života već i pojedinih istorijskih okolnosti. Pored fragmentarnih i selektivnih sjećanja, Stevens prolazi kroz proces retrospektivne samorefleksije tokom kojeg postepeno uviđa posljedice vlastitih odluka, profesionalne odanosti i idealizovane slike lorda Darlingtona, kao i propuštenu mogućnost bliskosti s gospođicom Kenton. Međutim, ni na kraju romana njegova perspektiva ne postaje u potpunosti pouzdana. Stevens samo djelimično preispituje vlastite postupke i njihove moralne implikacije, zbog čega njegova naracija i dalje ostaje obilježena racionalizacijama i selektivnim predstavljanjem prošlosti. Nevjerodostojnost njegovog pripovijedanja stoga ne proizilazi samo iz ograničenja pamćenja, već i iz nastojanja da pojedine odluke i postupke naknadno opravda, što njegovom narativu daje obilježja etičke nepouzdanosti.

Zaključna razmatranja

Nepouzdanost pripovijedanja, prepoznatljivo sredstvo Ishigurovog stila, pokazatelj je narativne dvosmislenosti i protivrječnosti njegovih djela. Iako određeni individualni glas može zvučati ubjedljivo, on ne može pobjeći od granica vizije i izobličenja činjenica i sjećanja kroz subjektivnu interpretaciju. Snaga Ishigurovog narativa počiva na njegovom strateškom korišćenju nedostatka objektivnosti. Nesigurnost pripovijedanja zauzima centralno mjesto u Ishigurovim romanima *Slikar prolaznog svijeta* i *Ostaci dana*.

I jedan i drugi roman imaju pripovjedače u prvom licu koji biraju da se ponovo osvrnu na svoju prošlost ili je procijene iz perspektive starosti. Njihovo vraćanje prošlosti predstavlja pokušaj da naknadno protumače vlastite životne izbore i očuvaju koherentnu sliku o sebi u trenutku kada su suočeni s posljedicama svojih ranijih odluka. Masuji Ono, slikar koji je svoju umjetnost koristio kao instrument za promovisanje japanskog nacionalizma u deceniji koja je prethodila Drugom svjetskom ratu, i Stevens, batler koji je proveo život služeći lordu Darlingtonu, jednom od najposvećenijih britanskih zagovornika nacističke Njemačke, suočeni su sa neprijatnim posljedicama svojih nekadašnjih odluka i angažovanja. Oba romana prikazuju načine na koje pripovjedači kroz selekciju, prećutkivanje i naknadno vrednovanje događaja nastoje da svojim odlukama i postupcima pripišu smisao i opravdanje. Ishiguro u ovim romanima primjenjuje narativne praznine i nedosljednosti s tim što su one mnogo očiglednije u *Slikaru prolaznog svijeta* nego u *Ostaci dana*. I Ono i Stevens ne izgovaraju i zanemaruju neke od najvažnijih segmenata svoje prošlosti. Nepouzdanosti Ishigurovog pripovijedanja doprinose diskurs i jezik, kao i metanarativni komentari o granicama naracije. Masuji Ono se direktno obraća čitaocu i predočava mu kroz hipotetički govor sopstvenu perspektivu događaja koje opisuje, a Stevens koristi formalni i emocionalno suzdržan jezik koji odaje utisak potiskivanja emocija kako bi pokazao svoju profesionalnu veličinu. U *Slikaru prolaznog svijeta* Ishiguro otkriva da je njegov pripovjedač varljiv, nesiguran i nepouzdan i kroz neverbalni govor ostalih likova. I jedan i drugi narator odstupaju od glavne teme i često se osvrću na prošlost pokušavajući da utvrde poteškoće svojeg sadašnjeg položaja. Onova sjećanja nam ne otkrivaju činjenice o smrti njegove supruge i sina, dok su Stevensove reminiscencije oblikovane procesom retrospektivne reinterpretacije, pri čemu se pojedini događaji predstavljaju na način koji ublažava ili preusmjerava njihovu moralnu problematičnost.

Ishigurovi pripovjedači ne prenose prošlost kao skup objektivnih činjenica, već je iznova oblikuju u skladu sa svojim potrebama, strahovima i samopercepcijom. Sâm autor je u jednom intervjuu istakao da je sjećanje ključni element nepouzdanog pripovijedanja: "Zainteresovan sam za sjećanje jer je ono filter kroz koji vidimo naše živote, a budući da je maglovito i nejasno, postoje mogućnosti za samozavaravanje. Na kraju krajeva, mene kao pisca više zanima ono što ljudi govore da se dogodilo nego ono što se zapravo dogodilo" (King 2012: 261–262). Analiza romana *Slikar prolaznog svijeta* i *Ostaci dana* pokazuje da Ishigurova pripovjedačka nepouzdanost ne proizilazi prvenstveno iz nemogućnosti tačne rekonstrukcije prošlosti, već iz načina na koji protagonisti naknadno vrednuju vlastite postupke i odgovornosti. Vjerodostojnost naracije se stoga ispoljava kao oblik etičke samocenzure i racionalizacije, pri čemu pripovjedači ne prikrivaju činjenice u potpunosti, već ih predstavljaju kroz perspektivu koja ublažava njihovu moralnu odgovornost. Upravo iz napetosti između njihovih samointerpretacija i značenja koja čitalac prepoznaje iz njihovih iskaza oblikuje se jedan od ključnih efekata Ishigurove proze.

LITERATURA

- Bal, Mieke. 2001. *Looking in: the Art of Viewing*. Amsterdam: G+B Arts International.
- Bartlett, Frederic C. 1961. *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge: The Cambridge University Press.
- Booth, Wayne C. 1983. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago – London: The University of Chicago Press.
- Burton, Rob. 2007. *Artists of the Floating World: Contemporary Writers Between Cultures*. Lanham: University Press of America. Dostupno na: Artists of the floating world : contemporary writers between cultures : Burton, Rob : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive. <https://archive.org/details/artistsoffloatin0000burt/page/n3/mode/2up>. Pristupljeno 13. 2. 2025.
- Chang, Elysha. 2015. *A Language that Conceals: an Interview with Kazuo Ishiguro, author of The Buried Giant*. Electric Literature. Dostupno na: <https://electricliterature.com/a-language-that-conceals-an-interview-with-kazuo-ishiguro-author-of-the-buried-giant/>. Pristupljeno 29. 9. 2024.
- Cohn, Dorrit. 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Currie, Mark. 2007. *About Time: Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- D'hoker, Elke. 2008. Unreliability between Mimesis and Metaphor: The works of Kazuo Ishiguro. U: *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*: 147–170. Ur. Elke D'hoker i Gunther Martens. Berlin: De Gruyter.
- Fludernik, Monika. 1993. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London: Routledge.
- Fludernik, Monika. 1999. Defining (In)Sanity: The Narrator of *The Yellow Wallpaper* and the Question of Unreliability. U: *Transcending Boundaries: Narratology in Context*: 75–95. Ur. Walter Grünzweig i Andreas Solbach. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Fonioková, Zuzana. 2006. The Butler's Suspicious Dignity: Unreliable Narration in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day*. U: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity, Řada anglistická: Brno Studies in English* 32, S12 (1): 87–98. Dostupno na: (PDF) The Butler's Suspicious Dignity: Unreliable Narration in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day*. https://www.researchgate.net/publication/338612615_The_Butler's_Suspicious_Dignity_Unreliable_Narration_in_Kazuo_Ishiguro's_The_Remains_of_the_Day. Pristupljeno 10. 3. 2025.
- Furst, Lilian R. 2007. Memory's Fragile Power in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day* and W. G. Sebald's *Max Ferber*. *Contemporary Literature* 48, 4: 530–553. Dostupno na: Memory's Fragile Power in Kazuo Ishiguro's "Remains of the Day" and W. G. Sebald's "Max Ferber" on JSTOR. <https://www.jstor.org/stable/27563769?seq=7>. Pristupljeno 17. 3. 2025.
- Genette, Gérard. 1997. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Prev. Channa Newman i Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Genette, Gérard. 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Prev. Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Herman, David. 2004. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Ishiguro, Kazuo. 2017. *Ostaci dana*. Prev. s engleskog Gordana Velmar-Janković. Podgorica: Nova knjiga.

- Ishiguro, Kazuo. 2018. *Slikar prolaznog svijeta*. Prev. s engleskog Gordana B. Todorović. Podgorica: Nova knjiga.
- Jerić, Ante. 2022. Glas koji čuva slutnju: pripovjedač u romanu *Nikad me ne ostavlja* i njegovoj filmskoj adaptaciji. *Književna smotra, časopis za svjetsku književnost* 205, 3: 39–51.
- King, Richard. 2012. “But Perhaps I Did Not Understand Enough”: Kazuo Ishiguro and Dreams of Republican Shanghai. U: *Sino-Japanese Transculturation: From the Late Nineteenth Century to the End of the Pacific War*: 261–274. Ur. Richard King, Cody Poulton i Katsuhiko Endo. Lanham, Maryland: Lexington Books.
- Korte, Barbara. 1997. *Body Language in Literature*. Toronto: University of Toronto Press.
- Lewis, Barry. 2000. *Kazuo Ishiguro*. Manchester: Manchester University Press.
- Lodge, David. 1993. *The Art of Fiction: Illustrated from Classic and Modern Texts*. New York: Viking Penguin Group.
- Marcus, Amit. 2006. Kazuo Ishiguro’s *The Remains of the Day*: The Discourse of Self-Deception. *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* 4, 1: 129–150.
- Nünning, Ansgar. 1999. Unreliable, compared to what? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses. U: *Transcending Boundaries: Narratology in Context*: 53–73. Ur. Walter Grünzweig i Andreas Solbach. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Nünning, Ansgar. 2004. On Metanarrative: Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary. U: *The Dynamics of Narrative Form*: 11–58. Ur. John Pier. Berlin: De Gruyter.
- Nünning, Ansgar. 2008. Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches. U: *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*: 29–76. Ur. Elke D’hoker i Gunther Martens. Berlin: De Gruyter.
- Nünning, Ansgar. 2012. “With the Benefit of Hindsight”: Features and Functions of Turning Points as a Narratological Concept and as a Way of Self-Making. U: *Turning Points: Concepts and Narratives of Change in Literature and Other Media*: 31–58. Ur. Ansgar Nünning i Kai Marcel Sicks. Berlin: De Gruyter.
- Nünning, Vera. 2015. Conceptualising (Un)reliable Narration and (Un)trustworthiness. U: *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*: 1–28. Ur. Vera Nünning. Berlin: De Gruyter.
- Olson, Greta. 2003. Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators. *Narrative* 11, 1: 93–109.
- Phelan, James. 2005. *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca – London: Cornell University Press.
- Phelan, James. 2008. Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*. U: *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*: 7–28. Ur. Elke D’hoker i Gunther Martens. Berlin: De Gruyter.
- Solar, Milivoj. 1974. *Ideja i priča: aspekti teorije proze*. Zagreb: Liber.
- Solar, Milivoj. 1984. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Wall, Kathleen. 1994. *The Remains of the Day* and Its Challenges to Theories of Unreliable Narration. *Journal of Narrative Theory* 24, 1: 18–42.
- Yacobi, Tamar. 2005. Authorial Rhetoric, Narratorial (Un)Reliability, Divergent Readings: Tolstoy’s *Kreutzer Sonata*. U: *A Companion to Narrative Theory*: 108–123. Ur. James Phelan i Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell Publishing.
- Zerweck, Bruno. 2001. Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction. *Style* 35, 1: 151–176.

SUMMARY

ILLUSION AND REALITY: THE UNRELIABILITY OF NARRATION IN ISHIGURO'S NOVELS *AN ARTIST OF THE FLOATING WORLD* AND *THE REMAINS OF THE DAY*

The concept of unreliable narration has long occupied a central place in narratological theory, attracting sustained scholarly attention over the past several decades. This study examines narrative unreliability in Kazuo Ishiguro's novels *An Artist of the Floating World* and *The Remains of the Day* through the lens of contemporary narratological approaches. Drawing primarily on the theoretical frameworks of Gérard Genette, James Phelan, Ansgar Nünning, Monika Fludernik, and Mieke Bal, the paper analyzes the narrative strategies through which Ishiguro constructs Masuji Ono and Stevens as unreliable narrators. Their accounts are characterized by omissions, inconsistencies, selective presentation of events, reflections on the act of remembering, rationalizations, and various forms of self-deception that undermine the credibility of their narratives. Both protagonists retrospectively reconstruct the past in an effort to justify earlier decisions and preserve a coherent sense of personal identity. Particular attention is devoted to the ways in which selective memory and ethical self-censorship shape their understanding of the past and influence readers' interpretations. The analysis demonstrates that Ishiguro employs unreliable narration to explore the complex relationship between memory, identity, and moral responsibility, with narrative meaning emerging from the tension between what is revealed and what remains unspoken. The study ultimately argues that narrative unreliability functions not merely as a narratological device but as a fundamental mechanism in the construction of literary meaning.

Keywords: unreliable narration, Kazuo Ishiguro, *An Artist of the Floating World*, *The Remains of the Day*, narratology, memory, ethical self-censorship