

Jetki portreti s preljevom od meda. Proces prepoznavanja u djelu Jeana-Philippea Toussainta

U opusu Jeana-Philippea Toussainta identitet likova temelji se na problematičnom odnosu s drugim. Dok su pripovjedači vrlo često predstavljani kao samotnjaci kojima je blago nelagodno u prisutnosti drugih – pod uvjetom da im ti drugi nisu previše dragi, kao sin ili voljena žena – njihova izolacija je većinu vremena ometana. Na isti je način i identitet stalno ometan, između nemogućnosti razlikovanja vlastitih osobina na reflektirajućoj površini i teškoće definiranja volje ili želje koje ga animiraju. U Toussaintovu djelu opis nikada nije zaista objektivn – ili radije, od početka se prihvaća kao neobjektivan. Formalna fleksibilnost i piščev humor uvelike doprinose tomu da se tekstovi razvijaju ne iz izvjesnosti u izvjesnost, nego iz neizvjesnosti u neizvjesnost. Lik Gospodina za to nam daje razlog, posve znanstven, na početku djela: “Prema Prigogineu, zapravo, kvantna teorija pobija uvjerenje da je fizički opis realističan i da njegov jezik može predstavljati svojstva nekog sustava neovisno o uvjetima promatranja” (Toussaint 1986, str. 109-110).

Nicolas Xanthos u belgijskog pisca uočava dvije supostojeće, ali različite deskriptivne poetike, prvu, koju naziva “geometrijskom i svijetlećom”, i drugu, “koja odiše očajničkom melankolijom” (Xanthos 2009, str. 93). Međutim, ja bih se želio pozabaviti trećim oblikom opisa, o kojemu Xanthos ne govori (jer se zadržava samo na opisima predmeta i mjesta), i koji se više tiče figura etopeje i prozopografije.¹ Kao načini shvaćanja drugog (i sebe), tim više ako je pripovjedač homodijegetski, etopeja i prozopografija povezane su s problematikom prepoznavanja koja prema nekoliko suvremenih mislioca predstavlja promjenjivu datost u našem suvremenom društvu, ako ne i jedno od njegovih glavnih pitanja. “Prepoznavanje se izvodi kroz činove imenovanja, izbora, simbolizacije, praćenja, svjedočenja, razmjene [...], koji nam to manje pripadaju sada kad se vidljivost svih svima pojavila u obliku krajnjih globalnih konformizama” (Bident 2003, str. 19).

¹ Da se jezgrovit izrazimo, etopeja i prozopografija su dva lica književnog portreta: prva je opis karaktera, a druga tjelesni opis lika.

Svaki Toussaintov čitatelj doživio je – često na komičan način – da nekonformizam prema kulturnim tradicijama na kraju počiva na jednom od tih “globalnih konformizama”: gdje god na svijetu bili, susrećemo iste neonske reklame, s Japankom na Korzici razgovaramo na španjolskom, pjevamo sa Jane Birkin na susretu pisaca u Vijetnamu, jednako raspravljamo o medu s korzičkim stručnjakom u četvrti Shinjuku kao i s “njemačkim Francuzom iz Cevenesa [koji dolazi] s otoka Hokkaida” (Toussaint 2013).

Mogli bismo čak reći da se kroz uporabu portreta u Toussainta otkriva neka istina, istina kojoj teže četiri sveska što tvore ciklus nazvan *Marie Madeleine Marguerite de Montalte: Faire l'amour (Marija Magdalena Margareta od Montalta: Voditi ljubav)*, *Fuir (Pobjeći)*, *La Vérité sur Marie (Istina o Marie)* i *Nue (Gola)*. Kroz umjetnost portreta koja se ondje razvija, moguće je osvjetliti crtu svojstvenu tusanovskom djelu: figuru prepoznavanja kao okosnicu identitetske dinamike. Tetralogija gradi dvoranu jeke gdje si identifikacija, uzajamnost i zahvalnost – tri glavna značenja koja podrazumijevaju figuru prepoznavanja – dobacuju odgovore.

* * *

“TKO VOLI, KAŽNJAVA”

Identitetska definicija, bila tjelesna ili duševna, uvijek totalizira. Prema Paulu Ricoëuru, prepoznavanje uključuje suprotstavljivo isključivanje svakog drugog subjekta ili objekta: “Prepoznati nešto kao isto, kao identično sebi, a ne kao drugačije od sebe samoga, podrazumijeva da se to nešto razlikuje od svega drugog” (Ricoeur 2004, str. 42). Umjetnost portreta (duševnog i/ili tjelesnog) počiva na sličnom principu: lik jedinstvenim čine njegove karakterne crte kao i crte njegova lica. On dakle postaje objekt prepoznavanja čitatelja kao i drugih likova. Različita značenja pojma funkcioniraju sinkronizirano: Ricoeur zapravo uočava dinamiku prijelaza s prepoznavanja kao identifikacije na prepoznavanje-zahvalnost i na uzajamno prepoznavanje, što je pokret koji uključuje istost, drugost i nepoznavanje (kroz koje nužno treba proći).

Toussaintov opus daje težinu Ricœurovoj hipotezi koja kvalitetu procesa tijekom kojeg se ispituju identitet i odnos prema drugome pripisuje njegovu denotativnom dosegu. Tako se krucijalno pitanje zajednice vrijednosti, koje prema Ricoeuru utemeljuje horizont uzajamnog prepoznavanja, u Toussaintovu djelu nužno postavlja na neodlučan način. U portretima, bilo da se radi o prozopografskom ili etopijskom gledištu, neizbježna manjka mogućnosti da se prepoznamo kao subjekt ili da prepoznamo drugoga zbog onoga što jest.

Na početku tusanovskog stvaranja, prepoznavanje više straši: "Katkada bi me uplašio neki profil kojega bih zapazio krajikom oka i spustio bih glavu jer mi se činilo da nekoga prepoznajem, ali čim bi mi se osoba okrenula, pogled na njezino nepoznato lice ispunio bi me olakšanjem i dobronamjerno bih je pratio pogledom dok ne bi sjela" (Toussaint 1985, str. 49–50). Ništa više ni Gospodin ne voli da ga uoči njegov direktor, koji ga ionako, izgleda, ne prepoznaje; jednako tako, "Gospodin baš i ne voli ništa što mu, izbliza ili izdaleka, nalikuje" (Toussaint 1986, str. 15). Treba reći i da se Gospodin, po uzoru na sve tusanovske pripovjedače, pokušava utopiti u masi, postati neprimjetan, nerazlučiv – a pritom zadržati jedinstvenu i neotuđivu individualnost. Izbjeći prepoznavanje, drugim riječima, a taj bijeg ostavlja tragove sve do *Nue*: "silazio sam putem u smjeru muzeja, pognute glave, bojeći se pogleda drugih gostiju, iako nisam nikoga poznavao i nitko se, izgleda, nije za mene zanimao" (Toussaint 2013, str. 47–48).

Sve do djela *La Télévision*, etopija i prozopografija i dalje su svejedno poprilično rijetke (štoviše odsutne). John Lambert (cf. 2003, str. 77–86) upućuje na promjenu koja se odvija u tom razdoblju (1997), dok lik poput Johna Doryja pronalazi, s pomoću portreta dostojnog tog imena, put utjelovljenja koji pokazuje više nego u prethodnim tekstovima, premda dvosmislenost prvenstveno obilježava lik, koji otkriva izgled "neuropata" (Toussaint 1997, str. 133). Utjelovljenje kroz portret naglašava se zatim u autobiografskim tekstovima iz *Autoportrait (à l'étranger)* (*Autoportret [u inozemstvu]*), da bi kulminiralo u ciklusu *Marie Madeleine Marguerite de Montalte*, premda je odmah primjetno u njemu uvijek udvostručeno naličjem neprimjetnog kojemu pripovjedač nestajno prokazuje varljivost, kako metanarativnim namigivanjem na prezime belgijskog pisca, tako i opisom homodijegetskog pripovjedača koji je *a priori* odsutan iz opisanog prizora, a ipak širi sve znanje sposobno istjerati na čistac čak i ono što mora ostati skriveno:

[...] Marie se našla na ručku u restoranu s panoramskim pogledom [...] s izvjesnim g. Tristianijem, ili Cristianijem (čije ime nije bilo ništa drugo nego Toussaint), simpatičnim, dobroćudnim čovječuljkom odjevenim u tvid, s uzorkom riblje kosti, bež i bordo. G. Tristani imao je zglobove u gipsu i ruku u povezu, nosio je debele žute naočale zadimljenih stakala koje su skrivale oštar, lukav i nepovjerljiv pogled. (Toussaint 2013, str. 14)

Kad je riječ o Marie, čini se da etopeja na trenutke izbija iz prozopografije: obris je tvrdoglav, glas je sanjarski i očaravajući, pogled je lud itd. Međutim, etopeja i dalje nije ništa manje neizvediva, jer se pokazuje manjkavom u odnosu na sveukupan lik, koji kao da je uvijek na drugoj valnoj duljini od sebe samog i od ostalih. Marie živi svojim ritmom i odbija bilo kakvu vanjsku naznaku pritiska na svoje postupke. Kao predmet zabavnih, ironičnih, oštrih, možda jetkih opisa, ona je uglavnom tvrdoglava, neposlušna (sve do otmice aviona, dvaput spomenute u *La Vérité sur Marie*) i uplakana, sa svojim "držanjem zagonetne zvijezde, pobijeđene i ofelijske figure" (Toussaint 2002, str. 27). Njezine kreacije uostalom "simboliziraju" (Toussaint 2005, str. 160) njenu osobnost; sve njezine "bestjelesne haljine" (Toussaint 2002, str. 23) prenose na Marie tijelo na granici nepostojanja: ujedno prolazno, kao što su ona sačinjena od jestivih tvari (sladoloda, meda²...), i nepropusno čak i za najnapadniju stvarnost, kao što su zahodi od kevlar ili titana. Metonimijska kontaminacija koja upotpunjuje Mariein portret tijekom romana naglašava jetkost pripovjedne ironije. Ipak, ta je ironija prelivena beskrajno i razoružavajuće nježnim medom. Tko zaista voli kažnjava.

Vrlo dobro sam znao, kao i njeni kritičari, koji nisu znali ni četvrtinu toga, da je nemarna (i da nikad ne zatvara ladice), ali tek što sam mentalno okrnio tu litaniju podcjenjujućih atributa, istog trena ugledah suprotno lice tih zamjerki, njihovo tajno naličje, skriveno pogledu, poput dragocjene podstave previše prozirne toalete, skrivene pogledu. (Toussaint 2013, str. 35–36)

Radije nego da se koristi pretencioznim opisima, Toussaint se drži nekoliko istaknutih obilježja, nekoliko detalja, izloženih u malo riječi. Odnos među bićima koji se oslobađa iz čitanja *tusanovskih* portreta diskretno se razlaže na više oblika, odlučujući se za sitnicu radije nego za ukidanje lika. "Drugim riječima, ovdje nije važna figura, već pokret, ili pak metamorfoza", što navodi Jeana-Louisa Hippolytea da doda da su ti likovi "ljudski, čak previše ljudski" (Hippolyte 2003, str. 121). Marie može biti svoja samo na kratke trenutke, to jest: "nemoguća, jedinstvena, neodoljiva" (Toussaint 2005, str. 159). Bit lika koja se pojavljuje u toj kratkoj niski pridjeva nadaje se kao duboko neshvatljiva i iracionalna. Drugim riječima, njegova su etopeja i njegova prozografija sasvim jednostavne neostvarive. Ono što je vidljivo izmiče opisu kad nevidljivo napasno obilježava pripovjedačev pogled.³

² "S haljinom od meda, Marie je izumila haljinu bez spona, koja sama stoji na tijelu modela, haljinu koja lebdi, laganu, fluidnu, topivu, polako tekuću i sirupnu, bestežinsku u prostoru i što bližu tijelu modela, jer je tijelo modela bilo haljina sama" (Toussaint 2013, str. 11–12)..

³ Registru vidljivog i nevidljivog valja dodati registar čujnog i nečujnog, kao kad pripovjedač, u *Nue*, pronalazi "najednom, kao čarolijom, samu bit njezine osobnosti", kroz bezopasnu i smiješnu

U *La Vérité sur Marie*, nakon pripovjedačeva dolaska svojoj nekadašnjoj partnerici, bespomoćnoj zbog nesvijesti Jeana-Christophea de G. s kojim je u vezi u tom trenutku priče i hitne pomoći koja ga je odvela, ženski lik se, po običaju, odaje neobuzdanom i iracionalnom bijesu. Tada se uzastopce pojavljuju ekspresija (nevidljivo, gotovo neizrecivo), koju pripovjedač poznaje i prepoznaje, i ekspresivne bore (vidljiv trag bijesa), koje ne prepoznaje. Manjak upitnika koji slijedi za tvrdnjom u tom je pogledu znakovit, simptomatičan za igru vidljivog i nevidljivog; vidljivo je formulacija pitanja, nevidljivo je povezano s činjenicom da manjak interpunkcije koja bi označavala pitanje identificira razlog poznat pripovjedaču: “Zašto se svaki put kad smo zajedno dogodi trenutak kad me ona odjednom, uvijek, vrlo brzo, strastveno mrzi” (Toussaint 2009, str. 51). Istina se dakle javlja kroz manjak eksplicitnog znaka.

Bestjelesnost dolazi do vrhunca u četvrtom svesku, kad pripovjedač ne uspijeva pronaći Marie u gomili okupljenoj na otvaraju izložbe u *Contemporary Art Space* u Shinagawi, dok stoji iznad svih i profitira od panoramskog pogleda na dvoranu, čime se pronicljivo preispituje nemogućnost prepoznavanja: “Kako je, večeras, izgledala ona – Marie? Kakav joj je bio izraz lica? Kako je bila odjevena? Marie, bez lica. Marie, bez izgleda. Marie, toliko odsutna večeras” (Toussaint 2013, str. 51).

SAMOTNA PRISUTNOST, LJEKOVITA DISTANCA

U prvim svescima ciklusa Marie na sve moguće načine pokušava postići da je pripovjedač prepozna, pokušava privući njegovu isključivu pažnju. Njeno seksualno ponašanje, naročito napadno, govori mnogo toga, ali pripovjedač ne želi jednostavno nasjesti tom jednostranom zahtjevu za prepoznavanjem. “Prepoznavanje njuši potrebu pod potrebom, temeljnu potrebu za prepoznavanjem ispod vitalne potrebe za prilikom”, zaključuje Christophe Bident (2003, str. 157). To znači da se hitnost prepoznavanja odigrava na simboličkoj razini koja ni u kojem slučaju ne može pristati na proizvoljnost jezika, već zahtijeva dinamiku: pokretni simbol koji bi kontinuirano prekidao simboličnu bazu.⁴ Kao i stalni prekid.

Na početku romana *Fuir* pripovjedač si postavlja pitanje koje ima smisla samo ako roman, drugi u tetralogiji, ali prvi u kronološkom poretku fikcijske priče, pokuša na njega odgovoriti: “Je li to s Marie unaprijed bilo izgubljeno? I što sam o tome onda

rečenicu, koju ne čuje, ali je sastavlja po Marieinom pokretu usnama: “Ja si, kad sam u depresiji, napravim kuhano jaje” (Toussaint 2013, str. 83).

⁴ “Prepoznavanje nikada nije konačan prizor, osim kako bi se diskreditiralo, delegitimiziralo svaki riskantan pokret kakav je njegov” (Bident 2004, str. 36; kurziv je autorov).

mogao znati?” (Toussaint 2005, str. 20). Spoznaju o kojoj je riječ proganjat će bez odmora, od Šangaja do otoka Elbe, kroz proročanske oglase koji se smještaju unutar portreta i koji, čini se, osuđuju na propast samu mogućnost dinamike prepoznavanja (posebno zato što je Marie tvrdoglava i neuhvatljiva). Protagonisti se ne mogu prepoznati, jer su podvrgnuti “izobličanim perspektivama” koje “prijete [...] zamalo trenutnom procesu identifikacije” (Ricoeur 2004, str. 108). I također posredstvom te osude iskrsava mogućnost nade.

U *La Vérité sur Marie*, glagol “prepoznati”, povezan s Marieinim glasom preko telefona tijekom nesvjestice Jeana-Christophea de G.-a, ponovljen je čak triput u dva ulomka, dok pripovjedač naglašava “iracionalnu, silovitu emociju” (Toussaint 2009, str. 37) koja slijedi za identificiranjem glasa.⁵ Glas, ponutarnjen slušanjem, kao da materijalizira ulogu drugoga unutar sebe sama. Ipak, imaginarno ukidanje udaljenosti telefonom jednako tako podrazumijeva znatnu fizičku udaljenost među uključenim likovima. U slučaju Marie i pripovjedača, ta se udaljenost doima sasvim korisnom u procesu prepoznavanja.

U Toussainta, što je blizina veća, to se likovi pokazuju nesposobnijima prepoznati se. Štoviše, sebe se uvijek najteže prepoznaje, i to čak i kad pripovjedač, u *Nue*, pronađe lice koje mu je uvijek manjkalo u prethodnim svescima:

Para je prekrivala zrcalo i jedva sam nazirao svoje lice u magli. Kako sam micao pravokutnike pjene sa svojih obraza, sa svoga vrata, imao sam osjećaj da se malo-pomalo pronalazim, da opet izbijam na površinu nakon duge odsutnosti, bolne zgrade moga života, a taj dojam je dodatno pojačavala činjenica da, kako se para raspršivala [...] i lice se postupno ponovno pojavljivalo u zrcalu, sastavljajući se od fragmenata, kao slagalica koja se spajala pred mojim očima, prvo oslobađajući pogled – plavosivi nemir mojih očiju – pa nos, zatim usta, usnice, bradu. Kad je moje lice iznova bilo čitavo [...], počeo sam ga proučavati. (Toussaint 2013, str. 45)

Pa ustvrđuje:

Spokojno sam promatrao svoje crte lica u zrcalu, znatiželjan, pozoran, pokušavajući uhvatiti što osjećam sada, nekoliko sati otkad sam ponovno vidio Marie nakon što sam nestao na nekoliko dana [...] ne upozorivši je. Ne znam – zabrinutost, tu rasutu tjeskobu koja me nije napuštala otkako smo se rastali. (Toussaint 2013, str. 45)

Suprotno tomu, fizička udaljenost proizvodi obrnut fenomen. U *Faire l'amour Marie*, koja stoji pred hotelom, pokazuje se sposobnom sa sigurnošću identificirati svoga ljubavnika, dok se on nalazi gotovo tridesetak katova više, kao da je udaljenost preduvjet za

⁵ Tako, svaki put kad pripovjedač telefonira Marie (ili ona njemu), uho “odmah prepoznaje” glas (Toussaint 2002, str. 161; Toussaint 2009, str. 37–38).

prepoznavanje. Zbog toga bi se daljinu moglo okvalificirati kao kritički odmak od kojega ljudski odnos počinje poprimati novi oblik. Zaista, u tetralogiji višestruke geografske odvojenosti nalažu nevjerojatno sjedinjavanje Marie i pripovjedača. Mišljenje, izraženo u *Faire l'amour* u kondicionalu prošlom,⁶ prema kojemu "koliko nas je blizina dijelila, toliko nas je udaljenost mogla približiti" (Toussaint 2002, str. 25), konkretizira se tijekom ciklusa, dajući mu sveobuhvatnu logiku koja uključuje njegov očiti prezir prema klasičnoj kronologiji.

Pripovjedač se pokazuje sposobnim maštom rekonstruirati i najmanje radnje i geste svoje partnerice. "Dočepa se [...] intimnih ispovijesti" i "indiskrecija", "da bi ih nastavio u mašti" (Toussaint 2009, str. 72). Neprimjetno, zamišljene radnje i geste svejedno uvijek na kraju poprime osobine nimalo neupitne konkretne stvarnosti, preciznošću detalja, toliko da uspijevaju duboko ganuti pripovjedača. U tom smislu, kad Marie "zamišljeno veže komadić pohabane uzice koju je zacijelo rabio njen otac kako bi privezao papperjastu stabljicu mladice rajčice za kolac", taj pokret u njena partnera izaziva "nalet nježnosti prema Marie, ne samo iz sućuti, nego jednostavno iz ljubavi" (Toussaint 2005, str. 138).

Pripovjedač osim toga između redaka priznaje da zamišljena rekonstrukcija utemeljena na Marieinoj odsutnosti predstavlja jedinu moguću istinu. Premda se pokazuje nesposobnim opisati Marie, poznaje je u njezinoj istini.

Nikada se nisam prevario oko Marie, u svim sam okolnostima znao kako se Marie ponaša, znao sam kako Marie reagira, poznao sam Marie instinktivno, imao sam urođenu spoznaju o njoj, prirodno znanje, apsolutno shvaćanje: znao sam istinu o Marie. (Toussaint 2009, str. 74)

Pripovjedač ciklusa na taj način nadilazi apsolutni relativizam prvih Toussaintovih romana da bi se raspitao o istini drugih koja mu izmiče. Istina dakle proizlazi iz svojevrstne zamišljene montaže obojene stvarnim iskustvom. Spoznaja koju pripovjedač navodno posjeduje u tom slučaju ne nudi nikakvu poveznicu s objektivnim znanjem. Znanje kojim se ponosi još više ovisi o procesu prepoznavanja, u stalnom, iracionalnom, instinktivnom pokretu. Prepoznavanje je neusporedivo sa spoznajom i neotuđivo od nje; objektivna spoznaja je očito, u Toussainta, poravnavanje kojemu se pristup prepoznavanja uskraćuje. Ako je vjerovati Ricœur, "razmak između prepoznavanja i spoznaje ne treba tražiti prvo u temi mišljenja [...] nego kod 'samih stvari'" (Ricœur 2004, str. 105–106). Dok likovi osciliraju između jasnog i nejasnog, između nepredvidivog i prepoznatljivog, prodiranje u

⁶ Tijekom cijelog ciklusa *Marie Madeleine Marguerite de Montalte*, kondicional prošli poprima vrijednost proročanstva. Vidi, po tom pitanju, Christophe Meurée, "Notes entre aujourd'hui et demain", u: *Les Lettres romanes*, "Le souci de l'avenir chez les écrivains francophones", ur. Christophe Meurée, svezak 66, br. 3–4, 2012, str. 485–499.

njihovu istinu slično je pretvaranju kruga u kvadrat. "Poznavati [...] uvijek prvo znači prepoznati: prepoznavanje obilježava izmještanje iz središta svake spoznaje" (Bident 2003, str. 78). Na kraju tetralogije, dapače, kad se vremenski ciklus zaokružuje prizorom otvaranja izložbe u *Contemporary Art Space* u Shinagawi, pripovjedač ističe prednost prepoznavanja nad identifikacijom:

Istog trena bio sam uvjeren [da me čuvar] *prepoznao*, i čak *identificirao*, jer me već bio vidio u tom velikom sivo-crnom kaputu koji sam nosio nekoliko dana ranije, one večeri kad sam se vratio [...] da bih po noći prodro u muzej, s bočicom klorovodične kiseline skrivenom u džepu [...]. (Toussaint 2013, str. 52)

I nastavlja, dajući da čitatelj prepozna aluziju na cvijet koji pripovjedač zalijeva kiselinom na kraju romana *Faire l'amour*:

Prepoznao me, bio sam u to uvjeren, i odmah sam se okrenuo, pobjegao u noć [...] da izađem iz muzeja, dok su plamčici svijeća treperili pod mojim nogama kao nježni cvjetići mučeni na vjetru. (Toussaint 2013, str. 52–53, kurziv je moj)

Pripovjedač se potom sklanja na krov muzeja i otkriva da može promatrati otvaranje izložbe kroz okno. Dok pokušava "prepoznati Marie" (Toussaint 2013, str. 58), prvo ga u zabludu dovode deluzije zbog kojih se propituje o "prirodi stvarnosti" (Toussaint 2013, str. 59) i na kraju doslovce izmišlja jednu epizodu te večeri u kojoj nastupa Jean-Christophe de G., odmah pošto je izjavio da ju nije sposoban identificirati, jer je još nikada nije upoznao. Nakon te očite izmišljotine pripovjedač se najedanput pokazuje sposobnim razaznati Marie usred prisutne gomile i uputiti joj nijeme ljubavne riječi na koje posljednje Marieine riječi, koje su ujedno i posljednje riječi teksta, odgovaraju: "Ali, dakle, ti me voliš?" (Toussaint 2013, str. 170).

Slaganje putem prepoznavanja događa se na udaljenosti, bilo prostornoj, vremenskoj (Meurée 2010, str. 83–98) ili fikcijskoj udaljenosti, jer se drugi može prepoznati samo dok se podudara sa slikom koju o njemu nosimo u sebi. Stoga se pripovjedaču i Marie, koja je izašla iz taksija na Trgu Saint-Sulpice namjeravajući mu obznani da nosi njegovo dijete, doima istodobno identičnom samoj sebi i različitom, prepoznatljivom i neprepoznatljivom:

Uzalud sam pokušavao razaznati njezino lice kroz mračna stakla automobila dok je vozaču plaćala vožnju, ali nisam uspijeva, i *nisam je prepoznao odmah* kad su se otvorila vrata, čak sam imao trenutak sumnje kad sam je vidio kako izlazi iz taksija. *Dakako, prepoznao sam njezinu siluetu, znao sam da je to ona*, ali nije imala ništa od svoje uobičajene raskoši [...], to što je dolazilo bila je prikriivena Marie, kao ublažena verzija same sebe. (Toussaint 2013, str. 90, kurziv je moj)

Za dolaska pripovjedača na otok Elbu nakon njegova beskonačnog puta iz Pekinga, dok brod još nije privezan za obalu (Toussaint 2005, str. 151), Marie ne samo da prepoznaje njegovu siluetu, nego i on

sam zamišlja to kako je ona upravo prepoznaje. Jednako tako, Marie će prepoznati pripovjedača (kao što će i on prepoznati nju) po silueti dok on prolazi tokijskim hipodromom (Toussaint 2009, str. 146–147). Silueta ispunjava glavnu ulogu u procesu tusanovskog prepoznavanja. Njezina nepreciznost, koja briše najistaknutija identitetska obilježja, dozvoljava duhovno i onirično slaganje u kojemu drugi postaje idealni produžetak ja.

Marie je prešla piazzu Citti [...], vjerojatno u istom trenu kad je moj brod stizao u Portoferraio, i zacijelo me onda spazila na mostu, mene koji sam, kao i ona, išao u Portoferraio na pogreb njezina oca, i *naše duše koje su se na trenutak ujedinile u počasti i boli, susrele su se i zagrlile u plavetnilu*. (Toussaint 2005, str. 151, kurziv je moj)

Zamišljeni opis odmah prati jedna od onih bijelih grafika koje Toussaint sam smatra rječitijima od svoje ipak virtuozne proze. Opis može samo zanimjeti i tekst se povući pred veličanstvenom istinom koja izbija iz prepoznavanja u koje nas vodi mašta, “u neprekidnom pokretu koji se ne boji obratiti neprepoznatljivo” (Bident 2003, str. 34).

ZAHVALNOST I IMAGINARNI IDENTITETI

Nakon što je oponašao cvrkut ptice kako bi na nju privukao pozornost svoga sina, pripovjedač romana *La Réticence* doživljava prepoznavanje-zahvalnost koja mijenja njegov identitet, kroz zabavnu promjenu koja ga ipak – najvjerojatnije – dovodi do ozbiljnog otkrića o sebi samome.

Ciju-ciju, rekao sam, a moj sin je naglo okrenuo glavu u zanosu iznenađenja. Gledao me zbunjeno zahvalan, opčaranih okica [...], i bilo je kao da je tamo najednom otkrio moju istinsku prirodu, nakon što se osam mjeseci varao o meni. Što se mene tiče, sada se već trideset tri godine nisam obmanjivao o svojoj prirodi, jer sam upravo napunio trideset tri godine, da, one godine kad završava mladost. (Toussaint 1991, str. 101)

Tako prelazimo, jednim potezom i s pomoću zahvalnosti, s krivo shvaćenog identiteta na identifikaciju drugačije prirode. Riječ je zacijelo o igri, ali proces na djelu pokazuje se kod našega pisca temeljnim; njegov pripovjedač nije ptica, no on nikada i ne kaže da ga sin prepoznaje kao pticu (natruha te mogućnosti humoristična je snaga prizora; prizor ipak nije jednostrano komičan). Pomak identitarnog zastoja u prvi plan prizora gura nešto neizrečeno (možda neizrecivo) u prirodi pripovjedača, etopeju koja zrači svojom odsutnošću, kao i imaginarnim mogućnostima.

Znakovi zahvalnosti upotpunjuju proces prepoznavanja u dva ključna trenutka⁷ ciklusa. Identifika-

cija je i dalje nemoguća sve dok gesta zahvalnosti ponovno ne iščupa drugoga iz nejasnog, kao i iz okamenjene spoznaje. Zasljepljeni zanos dječaćića iz *La Réticence* sasvim je usporediv sa zahvalnošću koja pokreće Marie. Na kraju *La Vérité sur Marie* eponimski lik pripovjedaču nudi “stidljivi osmijeh zahvalnosti” (Toussaint 2009, str. 198), jer joj on pokloni bokserice kako bi pokrio njezinu nagost i omogućio joj da povрати privid dostojanstva. Njihova se veza nanovo rađa iz tog pepela u eksplicitnom koje slijedi.

U romanu *Faire l'amour*, dok pod snijegom prelaze Tokio, Marie nazdravlja s pripovjedačem pod tendom zanatske radnje, “sa zahvalnošću” (Toussaint 2002, str. 74). Gesta je jednostavna i kao da odgovara na činjenicu da se, s toplim pićem koje dijele i zajedno piju, njihov žestoki prekid doima odgođenim. Gesta priznanja pomučuje okamenjeni identitet, daje mu na fluidnosti i izaziva prijelaz iz zahvalnosti u uzajamno priznanje.

Odgovorio sam na njezin smiješak i oprezno pružio svoju limenku prema njenoj da bismo nazdravili i, kad je prošlo njeno prvotno iznenađenje – na tren je ostala zapanjena, kao *pred neobjašnjivom gestom, nekom nepriličnošću, neočekivanom ponudom nježnosti i milosti – pogledala me ozbiljno, snažno me proučila pogledom, da bi potom spustila glavu na moje rame i nazdravila mi*, veoma ženstveno i bezbrižno, *kucnuvši moju limenku pažljivo, zahvalno*, mnogo ozbiljnije no što je trebalo, *nježno, zaljubljeno*. (Toussaint 2002, str. 73–74, kurziv je moj)

Zahvalnost stvara zonu nejasnosti između ja i drugoga, u kojoj su okamenjene identitetske granice i nepovjerenje prema drugome ukinuti u uzajamnom priznavanju. Na isti način, u jednoj krajnje kratkoj sceni koja se odvija na kolodvoru u Nagoyi, pripovjedač, kojemu je mlada japanska srednjoškolka upravo dala znak, tada sa svoje strane poželi izvući se iz beskrajne udaljenosti koju suprotstavlja svojoj bliskoj okolini, iz udaljenosti obilježene grubim crtama njezova lica.

Naglo sam izašao iz svoje apatije, zatečen nespreman, i spremao sam se dignuti ruku da joj odgovorim, ali ona nije više bila ondje, ona je nestala, i *tračak smiješka ostao je lebdjeti na mojim usnama, spreman razviti se da bi joj posvjedočio o mojoj zahvalnosti*, ali više nije bilo nikoga na obali, i *moje lice ponovno je postalo grubo i ravnodušno, daleko, umorno*. (Toussaint 2002, str. 136–137, kurziv je moj)

Taj kratki prizor odaje tenziju koja obilježava čak i pripovjedačeve crte lica. Jaz između zahvalnog lica i zatvorenog lica mijenja očekivanja drugoga. Zajedničke vrijednosti neophodne na obzoru uzajamnog

⁷ Treći znak prepoznavanja-zahvalnosti pojavljuje se u *Nue*, unutar fikcije koju pripovjedač oblikuje oko lika Jeana-Christophea de G.: taj si postavlja izazov da zavede Marie, a na kraju prilazi ženi istog imena, koja mu ponudi “zjenice koje sjaje od prepozna-

vanja” (Toussaint 2013, str. 71) čim on izvadi iz džepa i pokaže osušenog morskog konjica. Kao smiješan ili parodijski simulakrum nespozazuma koji su u temelju veze pripovjedača s Marie de Montalte, lik u neočekivanoj (i blago neprikladnoj) gesti prepoznaje u drugome ljubavni objekt.

priznanja nalaze svoje mjesto izbora samo u ljekovitoj distanci između lica koje očekujemo i onoga koje ne očekujemo. Te trenutke kad se portret naglo mijenja Toussaint doživljava u obliku “*stanja krajnje dinamične obustave vremena, ništa, praznine* potencijalno nabijene *nevidljivom* energijom koja kao da bi u svakom trenu mogla eksplodirati, *ništa* stalno hranjeno novim elementima, rasutim, *minijaturnim, bezopasnim*, koji se pojavljuju u *pravilnim intervalima* da bi ponovno pokrenuli tenziju” (Toussaint 2009, str. 41–42, kurziv je moj). Suptilnost te fantastične energije, te sitnice koja sve mijenja, emanira iz mogućnosti da te drugi prepozna (dakle, trostruke: identifikacijom, zahvalnošću i uzajamnošću), “tog tako posebnog užitka kad znamo da postojimo u nečijem umu, da se u njemu krećemo i vodimo nezamislive egzistencije” (Toussaint 2005, str. 82).

Metafizika traga za istinom kao apsolutom. A opet, ako postoji samo u senzacijama, postoji samo za subjekt, a ne za nekog drugog. Ako postoji izvan senzacija, ne postoji za sebe nego u udaljenosti sebe od drugoga, u mogućnosti da doznam drugoga kroz sebe, izmišljajući ga opet iznova *ad infinitum*. U neizvjesnosti časka, kad portret više nije onaj koji smo mogli očekivati i gubi na okamenjenosti, može se rascvasti istina koja daje svoje ime trećem romanu iz ciklusa *Marie Madeleine Marguerite de Montalte*.

Marie je imala taj dar, tu jedinstvenu sposobnost, to čarobno umijeće da uspije u jednom trenu činiti samo jedno sa svijetom, da upozna sklad između sebe i svemira, u apsolutnoj raspršenosti vlastite svijesti. Ostatak njezine osobnosti [...] jednako ju je obilježavao, ali samo površinski, obuhvaćao ju je ne definirajući je, okruživao ne shvaćajući je, i konačno bio je samo magla i prah prema tom temeljnom raspoloženju koje ju je jedino u potpunosti obilježavalo, *oceanskom raspoloženju*. (Toussaint 2013, str. 36–37)

Kao u Fernanda Pessoa,⁸ istina ne odgovara sigurnosti – štoviše, može čak zauzeti mjesto njene suprotnosti. Ona eventualno može postojati samo izvan senzacija i približiti se dakle dodatno nesigurnosti i nebitku. Zato nezgoda s haljinom od meda, na modnoj reviji, kad manekenku napadne roj pčela – epizoda koja je uostalom odvojena od cjelokupne kronologije koja otvara zadnji svezak tetralogije – uzrokuje promišljanje o onome što obilježava i umjetnost i život, podjednako.

I tada se zastor podigao i Marie se, polako, ukazala na pozornici kako bi pozdravila publiku, kao da je sve to ona upriličila, kao da je ona zaslužna za tu živu sliku [...]. No vrlo važno je li scena bila unaprijed smišljena ili ne, slika je iskrsnula, u stvarnosti ili u Marieinoj mašti, i ona si ju je prisvojila: predstavljajući se na

pozornici, potpisala je sliku, položila je svoj potpis na sam život, njegove nezgode, njegove slučajeve i njegove nesavršenosti. (Toussaint 2013, str. 23–24)

Ono što jamči jedinstvenost nikada nije fiksna crta identiteta, koliko god se neospornom i nepromjenjivom doimala:

Jer savršenstvo je dosadno, dok nepredviđeno daje na živosti. Neočekivani zaključak modne revije u *Spiralu* osvještava joj [Marie] da je, u toj dvojnosti svojstvenoj kreaciji – onome što kontroliramo i onome što izmiče – jednako tako moguće djelovati na ono što izmiče, i da u umjetničkom stvaranju ima mjesta za primanje slučaja, nenamjernog, nesvjesnog, kobnog i sretnog. (Toussaint 2013, str. 25)

* * *

Marieini portreti (baš kao autoportreti pripovjedača, najčešće u zgradama) iscrtani su kiselinom i zaslađeni medom, čineći prirodnom nemogućnost jasne i konačne identifikacije. Međutim, suprotno onome što tvrdi Xanthos, ne postoji “anestezija” (Xanthos 2009, str. 101) bića u Toussaintovu djelu. Činjenica da opisu neizbježno manjka objekt nije razlog što on potvrđuje nedosljednost bitka lika. Ne. Njegov se neuspjeh smješta na stranu spoznaje (pozitivne, apsolutne), ali taj isti neuspjeh sinonim je za uspjeh na razini procesa prepoznavanja.

Ako je točno da “uvijek ublažavamo okrutnost neke tvrdnje zadovoljstvom što joj sami utvrđujemo važnost” (Toussaint 2002, str. 163), tomu je tako jer barem za nju preuzimamo odgovornost, postajemo autori “infinitesimalne katastrofe” koju izazivamo unutar stvarnosti.⁹ Etopeja i prozopografija ne razvijaju se tijekom Toussaintova opusa kako bi bile samo objekti osporavanja; one također pokreću proces prepoznavanja.

Stoga mutacija koja se događa u djelu između *La Télévision* i *Autoportrait (à l'étranger)* može itekako naći objašnjenje počevši od iskustva duše u suzama koje osjeća pripovjedač-pisac na kraju te zbirke kratkih priča:

Sve dosad, taj osjećaj da me nosi vrijeme uvijek je bio ublažen činjenicom da pišem, pisanje je bio svojevrsan način otpora struji koja me nosila, način da se upišem u vrijeme, da postavim orijentire u nematerijalnosti njegova tijeka, zareze, ogrebotine. (Toussaint 2001, str. 119–120)

Pisanje nije dovoljno za ogrepsti vrijeme; još se treba suočiti sa stvarnošću, s istinom. Svaka je istina relativna, dakako, ali relativnost ne dopušta istini da se pojavi i bude prepoznata. Istina drugoga može se

⁸ Referiram se na dugu bilješku otisnutu u aneksu *Livre de l'intranquillité* (Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité*, prevela s portugalskog Françoise Laye, Pariz, Bourgois, 1999, str. 555–558).

⁹ Vidi po tom pitanju Christophe Meurée, “Le temps à l'épreuve du ‘désastre infinitésimal’” u: Stéphane Chaudier, ur., *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2016, str. 201–210.

pronaći samo u sebi, s obzirom na “organizaciju stvarnosti” (Toussaint 2005, str. 76), koja se uvijek mijenja prema prepoznavanju drugoga.

Dok prva dva romana ciklusa o Marie uprizoruju propadanje para koji čine pripovjedač i modna kreatorka, sljedeća dva nastoje krenuti ususret smirenju i renesansi ljubavi (koja nikad nije umrla). Marie i pripovjedač nesposobni su voljeti se drugačije “no u kostriješenju i naglosti” (Toussaint 2005, str. 174). Međutim, opisani ustroj njihove veze ujedno je taj koji ih sprečava da se prepoznaju kao i taj koji im to omogućava. Goleme udaljenosti postavljene između dva lika služe kao nositelj njihovu susretu, jer obogaćuju maštu.

Savez duše i tijela, njihova apsolutna prikladnost, iluzorna metafora ljubavi u suvremenom svijetu, u Toussainta se razrješava u slozi duše i tijela na udaljenosti imaginarnog. Glagol *voljeti*, u svojem svojstvu francuskog glagola u koji upadaju raznorazna značenja, pokazuje se dakle ujedno najgorim i najboljim sredstvom prepoznavanja melodije koja se odvija pod varljivim prividom najavljenog neuspjeha: “Voljela sam ga, da. Možda je vrlo neprecizno reći da sam ga voljela, no ništa ne bi moglo biti preciznije” (Toussaint 2009, str. 57).

S francuskog prevela
Mirna ŠIMAT

BIBLIOGRAFIJA

Bident, Christophe, 2003. *Reconnaisances*. Pariz: Calmann-Lévy, biblioteka Petite bibliothèque des idées.

Hippolyte, Jean-Louis, 2003. “À Tokyo comme à Bastia: le ‘non-lieu’ chez Jean-Philippe Toussaint”. U: *Entre parenthèses. Beitrage zum Werk von Jean-Philippe Toussaint*. Ur. Mirko F. Schmidt. Paderborn: Vigilia, str. 117–125.

Lambert, John, 2003. “A portrait of John Dory”. U: *Entre parenthèses. Beitrage zum Werk von Jean-Philippe Toussaint*. Ur. Mirko F. Schmidt. Paderborn: Vigilia, str. 77–86.

Meurée, Christophe, 2010. “Temps de la résistance: résistance au temps”. U: *Entre symptôme et pharmakon: penser ‘aujourd’hui’ en France*. Ur. Anne-Marie Picard. *L’Esprit Créateur*, vol. 50, br. 3, str. 83–98.

Meurée, Christophe, 2012. “Notes entre aujourd’hui et demain” U: *Le souci de l’avenir chez les écrivains francophones*. Ur. Christophe Meurée. *Les Lettres romanes*: 66, br. 3-4, str. 485–499.

Meurée, Christophe, 2016. “Le temps à l’épreuve du ‘désastre infinitésimal’”. U: *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Ur. Stéphane Chaudier. Saint-Étienne: Presses universitaires de Saint-Étienne, str. 201–210.

Ricœur, Paul, 2004. *Parcours de la reconnaissance*. Pariz: Stock, biblioteka Folio essais.

Toussaint, Jean-Philippe, 1985. *La Salle de bain*. Pariz: Minuit.

Toussaint, Jean-Philippe, 1986. *Monsieur*. Pariz: Minuit.

Toussaint, Jean-Philippe, 1991. *La Réticence*. Pariz: Minuit.

Toussaint, Jean-Philippe, 1997. *La Télévision*. Pariz: Minuit.

Toussaint, Jean-Philippe, 2001. *Autoportrait (à l’étranger)*. Pariz: Minuit.

Toussaint, Jean-Philippe, 2002. *Faire l’amour*. Pariz: Minuit.

Toussaint, Jean-Philippe, 2005. *Fuir*. Pariz: Minuit.

Toussaint, Jean-Philippe, 2009. *La Vérité sur Marie*. Pariz: Minuit.

Toussaint, Jean-Philippe, 2013. *Nue*. Pariz: Minuit.

Xanthos, Nicolas, 2009. “La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint: le réel comme oublié de soi”. U: *revue-analyses.org*, vol. 4, br. 2, str. 93, URL: <http://www.revues-analyses.org/docannexe.php?id=1384>.

SUMMARY

ACID PORTRAYS COATED WITH HONEY: THE PROCESS OF RECOGNITION IN JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT’S WRITINGS

In Jean-Philippe Toussaint’s novels, description is never objective – or, more accurately, it presents itself at the outset as subjective. The formal plasticity and the writer’s sense of humor play a large part in the phenomenon: the narration moves forward by shifting from an uncertainty to another. The phenomenon also affects the characters’ identity as well as their relationships. If we take a closer look at how Toussaint uses the art of portraying his characters, a truth seems to emerge, the same truth to which the “Cycle of Marie” (*Making Love, Running Away, The Truth about Marie, Naked*) points out: the dynamic truth where identification, mutual acknowledgment and gratitude are the key notions.

Key words: Toussaint, description, identification, mutual acknowledgment, gratitude