

DOI: 10.15290/bsl.2015.06.03

Clara Zgoła

Centre National de la Recherche Scientifique
École des Hautes Études en Sciences Sociales-Paris
Uniwersytet Warszawski
e-mail: clara.n.zgola@gmail.com

O miejskiej przestrzeni autobiograficznej i literackim praktykowaniu Paryża w twórczości Patricka Modiano

I. Wstęp

Bohater tego szkicu urodził się w Boulogne-Billancourt, na obrzeżach Paryża, jako pierwsze dziecko flamandzkiej artystki kabaretowej (pół Węgierki, pół Belgijki, która zamieszkała w Paryżu podczas drugiej wojny światowej) Louise Colpijn i drobnego handlarza Alberta Modiano. Pochodzący z Toskanii, urodzony w Salonikach, posiadający hiszpańskie obywatelstwo i żydowskie korzenie dziadek pisarza od strony ojca mieszkał kolejno w Aleksandrii, następnie w Caracas, aż w końcu osiadł na stałe w stolicy Francji. To właśnie tu wychował się Albert Modiano, pozostający z bratem pod opieką matki, pół Angielki, pół Pikardyjki, w tym samym mieście dorastał też jego syn, Patrick, który na świat przyszedł tuż po wojnie, w 1945 roku, zadebiutował natomiast dwadzieścia trzy lata później kontrowersyjną, utrzymaną w stylu burleski powieścią *Plac Gwiazdy* (*La Place de l'Étoile*). Już cztery lata później otrzymał nagrodę Akademii Francuskiej (*Grand prix du roman de l'Académie française*) za powieść *Podmiejskie bulwary* (*Les Boulevards de ceinture*). W roku 1978 *Ulica Ciemnych Sklepików* (*Rue des Boutiques Obscures*) uhonorowana została Nagrodą Goncourtów, zaś w roku 2014 dotychczasowy dorobek słabo znanego poza rodzimym kontekstem kulturowym Francuza nagrodzono literacką Nagrodą Nobla.

Celem tego artykułu nie jest przedstawienie polskiemu odbiorcy całościowego obrazu literackiej twórczości noblisty¹. Tego ambitnego zadania podjęli się monografiści, do prac których odsyłam czytelnika². Nie jest nim także odmalowanie kompletnej mapy wyobrażonego, częściowo umietycznionego miasta czy też stworzenie wykazu jego literackich transpozycji, prace tego rodzaju już zresztą powstały³. Bardziej od symbolicznego wymiaru interesować mnie będzie materialny, kulturowy i społeczno-historyczny kontekst pisarstwa Modiano.

Przedmiotem moich dociekań pragnę zatem uczynić wybrane praktyki zarazem miejskie i literackie, chciałabym także zbadać niektóre relacje zachodzące między topograficzną wyobraźnią tego pisarza, przyjętymi przez niego strategiami narracyjnymi oraz francuską polityką pamięci na przestrzeni ostatnich dekad. Czy możliwe jest zrozumienie jego pisarstwa bez znajomości historii miasta? Dlaczego „Paryż Modiano” stał się skrzydlatym wyrażeniem? Czy bohaterki/bohaterowie i narratorki/narratorzy utworów tego pisarza faktycznie są *flâneurami*, czy jest nim sam autor i jakie znaczenie ma sposób praktykowania miasta dla jego opisanie/przepisania? O jakich zmianach w kulturze świadczy fakt, że recepcja jego książek przebyła pełną drogę, od niezrozumienia, przez popularność, aż po najwyższe uznanie? Które ze stereotypowych opozycji zostają w tej twórczości przewyciężone, a które, wręcz przeciwnie, utrwalone? Jakie punkty zbieżne możemy dostrzec

¹ Dotychczasowy dorobek Modiano składa się z ponad trzydziestu powieści, z których siedem ukazało się w polskim przekładzie: *Nawroty nocy*, 1983 i 2014 (*La Ronde de nuit*, 1969); *Willa „Triste”*, 1997 i 2014 (*Villa Triste*, 1975); *Ulica Ciemnych Sklepików*, 1981 i 2014 (*Rue des Boutiques Obscures*, 1978); *Zagubiona dzielnica*, 1993 i 2014 (*Quartier perdu*, 1984); *Katarzynka*, 2008 (*Catherine*, 1988); *Przejechał cyrk*, 1996 i 2014 (*Un cirque passe*, 1992); *Perełka*, 2014 (*La Petite Bijou*, 2001). Tytułem uzupełnienia wspomnieć można o sztuce teatralnej zatytułowanej *Polka*, scenariuszach do filmów będących adaptacją prozy jego autorstwa.

² Niewyczerpująca bibliografia opracowań twórczości tego autora przedstawia się w sposób następujący: C.W. Nettelbeck, P.A. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité: écrire l'entretemps*, Paris 1986; D. Parrochia, *Ontologie fantôme. Essai sur l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris 1996; T. Laurent, *L'Oeuvre de Patrick Modiano: une autofiction*, Lyon 1997; O. Barrot, *Pages pour Modiano*, Monaco 1999; D. Cooke, *Present Past: Patrick Modiano's (auto)biographical fictions*, New York 2005; J.E. Flowers, *Patrick Modiano*, New York 2007; N. Butaud, *Patrick Modiano*, Paris 2008; R.-Y. Roche, *Lectures de Modiano*, Paris 2009; B. Blanckeman, *Lire Modiano*, Paris 2009; *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, dir. A.-Y. Julien Hermann, Paris 2010; D. Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris 2011; *Cahier Modiano*, dir. M. Heck, R. Guidée, Paris 2012.

³ Szczegółowych informacji na temat symbolicznego wymiaru Modianowskiej topografii Paryża dostarcza książka B. Commenge, *Paris de Modiano*, Paris 2015, a także praca P. Gellinga, *Les lieux de Modiano*, w: *Le Fardeau du nomade. Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris 2000.

między taktykami narracyjnymi Modiano a praktykami artystycznymi z pola współczesnych sztuk wizualnych? Do powyższych kwestii odniosę się w moich rozpoznaniach, sygnalizując pewne problemy i skorelowane z nimi odniesienia krytyczne.

II. Wprowadzenie w kontekst twórczości

Warto w tym miejscu nadmienić, że podczas wojny matka autora, Louise Colpijn, obracała się w artystowskim, kosmopolitycznym, paryskim półświatku, zaś jego ojciec, Albert Modiano, trudnił się handlem z okupantami. To właśnie owe szemrane układy towarzyskie pozwoliły mu uniknąć skutków ustaw rasowych. Ze swojej strony pisarz problematyzuje paradoksalne konsekwencje rodzinnych doświadczeń przekazanych w formie uciążliwego bagażu. Jak można pogodzić ze sobą fakt bycia mieszańcem (autor przyjmuje wyrażenie *mischling*, którym naziści określali dzieci z małżeństw mieszanych) i synem kolaboranta? W jakim trybie można odtworzyć własną historię, która swe źródło czerpie z przemilczeń? Jak należy ją zrekonstruować, skoro składa się wyłącznie z okrucich, plotek, niedopowiedzeń, strzępów zasłyszanych przypadkiem opowieści? Nadać jej spójność, linearność, koherentność, której jest pozbawiona, a może raczej zachować białe plamy, ukazać sam proces trudnej rekonstrukcji? Z tych i podobnych pytań narodziła się większość rozwiązań formalnych sygnowanych nazwiskiem Modiano, który przetestował różne możliwości, stąd – jak sądzę – wywodzi się złożoność i wariantywność jego dorobku.

Noblista należy do grupy pisarzy tworzących po Zagładzie, którzy jednak nie doświadczyli wojny bezpośrednio. Zaliczany jest także do grona pisarzy „miejskich” oraz tych, którzy w centrum swoich zainteresowań umieścili sam proces pisania historii (tej z wielkiej i małej litery)⁴. W tym wypadku trudno zatem pominąć termin „postpamięć”, zaproponowany przez Marianne Hirsch, a oznaczający pamięć odziedziczoną⁵. Co więcej, gdybyśmy szukali dłań literackich koligacji i powinowactw, moglibyśmy przywołać pisarzy takich jak, z jednej strony Raymond Queneau i Georges Perec (w wypadku tych autorów w grę wchodzi osobista znajomość z Modiano), z drugiej

⁴ Zob. Ph. Lejeune, *La Mémoire et l'Oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris 1991; A. Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow, La génération d'après et la mémoire de la Shoah*, New York 2008.

⁵ Zob. M. Hirsch, *Żaloba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, Poznań 2010.

natomiast Winfried Georg Sebald – ich nazwiska pojawiają się zresztą w obrębie prowadzonej narracji:

Niekiedy zamawiałem taksówkę późno w nocy. [...] Podobnie jak Queneau, czułem się naprawdę sobą jedynie przemierzając samotnie ulice miasta. [...] W Paryżu szukam kryjówek. Sierpień. Wieczorem idę do kina *Fontainebleau* przy avenue d'Italie, do restauracji la Cascade, która znajduje się przy avenue Reille... [...] Jesień w Paryżu. Kontynuuję pracę nad moją powieścią, piszę ją nocami, w pokoju budynku należącego do konglomeratu blokowisk przy bulwarze Kellermanna, i dwu kawiarniach na końcu ulicy noszącej nazwę Admirała Mouchez⁶.

W powieściach Modiano, podobnie jak u wspomnianych pisarzy, znajdziemy w zmiennych proporcjach najważniejsze elementy tworzące ich literackie *universa*: idiomatyczną antropologię miasta, eksplorację pamięci indywidualnej i zbiorowej, metarefleksję na temat sposobu prowadzenia narracji, strategię uwierzytelniania części zmyślonych lub sfabularyzowanych w oparciu o pracę dokumentalną czy wreszcie nieoczywisty użytek czyniony z materiałów archiwalnych – fotografii, list, spisów, książek teledresowych⁷.

Warto powołać się na jeszcze jedną, przydatną w tym kontekście, kategorię analityczną, jaką jest autofikcja, czyli gatunek z pogranicza autobiografistyki i prozy fabularnej. Jedną z badaczek tematu, Régine Robin, zaproponowała, aby dopatrywać się jego specyfiki właśnie w wyrwie, szczelinie, zerwaniu (*fracture autobiographique*)⁸. Chodzić by miało o nieredukowalną resztkę, kombinatoryczny splot tożsamości, który domaga się innej, mniej oczywistej taktyki figuracyjnej niż w wypadku klasycznych realizacji, przestrzegających reguł gatunku autobiograficznego. Dodajmy zatem, że pisarz nieomal w wszystkich swoich utworach sięga po swobodnie przetransponowany materiał źródłowy: na rodzicach wzorowane są sylwetki Modianowskich postaci, kobiet i mężczyzn o niejasnym statusie narodowym i socjologicznym, pragnących umknąć własnej przeszłości.

Z kolei konstrukcja narratora – nierzadko sobowtóra autora, obdarzonego pokrewnym życiorysem – przywodzi na myśl rozterki członków straconego pokolenia, melancholijnych pogrobowców awangardy, refleksyjnych, miejskich włóczęgów. Jeśli bowiem Modris Eksteins wskazywał na stolicę

⁶ P. Modiano, *Un Pedigree*, Paris 2005, s. 882, 887–89 [przekład – C. Z.].

⁷ Zob. L. Ruffel, *Un réalisme contemporain, les narrations documentaires*, „Littérature” 2012, nr 166, s. 13–25.

⁸ Zob. R. Robin, *Le Golem de l'écriture: de l'autofiction au cybersoi*, Montréal 1997, Paris 2003.

Francji jako na *locus* kultury kryzysu⁹, to Modiano zdaje się podzielać stawianą przez niego diagnozę, odmalowując pejzaż kultury schyłku. Paryż na kartach jego powieści jawi się pod postacią zbioru luźno powiązanych ze sobą miejsc, przeważnie szemranych hotelików lub pozbawionych blasku kawiarni, w których niegdyś toczyła swe barwne życie artystyczna cyganeria lub (post)awangarda. Modianowscy bohaterowie trafiają tam zwykle poniewczasie, gdy z miejsc tych wyparował już wszelki duch rewolty, pozostawiając po sobie jednak ową śladową obecność wymuszającą ekstrawagancki sposób zachowania bywalców. Autorska technika kreacji miejsc wyobrażonych (w tym autobiograficznych) w oparciu o miejsca realne współbrzmi z nomadyczno-hybrydową charakterystyką tożsamości postaci, zaś upoetyczniona toponimia buduje polisemantyczną gęstość znaczeń: Modianowskie praktyki miejsko-literackie mają wymiar przede wszystkim mnemotechniczny.

III. Zapętlenie

Aby skupić się na literackich praktykach miejskich tego pisarza należy najpierw zadać sobie pytanie o to, w jaki sposób objąć szerszym spojrzeniem tak rozległy dorobek. Zdaje się, że czytelnik powieści Modiano dokonać może dwojakiego wyboru. Z jednej strony może on – chodzi tu o czytelników zawodowych, literaturoznawców, monografów – poddać wnikliwej analizie całe dzieło, a zatem wszystkie utwory tego pisarza. Zabieg ten wymaga dużego nakładu pracy i wnikliwości, pozwala wszak prześledzić wszelkie powtórzenia, a zarazem związane z nimi modyfikacje – nawiązania do wcześniej przywoływanych nazw miejsc, kin, restauracji, moteli, ulic, dzielnic, zakątków miasta, powrót określonych postaci, a nawet konkretnych scen – niektóre wydarzenia przywoływane są bowiem w co najmniej kilku wariantach, na kartach różnych książek tego autora. Dzięki tej strategii odbioru powstają szczegółowe mapy Paryża Modiano, wraz z dokładnym wykazem toponimii, a także rekonstrukcje przestrzeni autobiograficznej pisarza¹⁰.

Z drugiej natomiast strony odbiorca może skupić się na wybranych pozycjach pozwalających rozpoznać ewolucję twórczą pisarza. Jest to strategia czytelnicza, a zarazem krytyczno-interpretacyjna, którą uprzywilejowuję

⁹ Zob. M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. K. Rabińska, Warszawa 1996.

¹⁰ Tego typu mapy odnaleźć można także na licznych stronach internetowych dedykowanych twórczości pisarza, np. *Le Paris de Modiano, version Google Map*, „BiblioObs”, <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans> [dostęp 15.04.2015].

w niniejszym tekście z uwagi na jego ograniczoną objętość. W tym kontekście warto przywołać po pierwsze debiutancki tryptyk powieściowy z przełomu lat 60. i 70. (tytułem przypomnienia: *Plac Gwiazdy*, *Nawroty nocy* i *Podmiejskie Bulwary*), w którym wyartykułowane zostały nurtujące pisarza pytania na temat niewygodnej, okupacyjnej przeszłości, a także (nie)właściwych sposobów pisania o niej. Kontrowersyjny odbiór jego najwcześniejszych książek wynikał z naruszenia przezeń zasady *decorum*, powszechnie akceptowanego rejestru pisania o Zagładzie. Z tego powodu budziły one początkowo nie mniejsze opory niż *Krew nieba* Piotra Rawicza czy *Malowany ptak* Jerzego Kosińskiego. Odwracanie (auto)stereotypów na nice, gra z konwencją i nakłuwanie czytelniczej wrażliwości, to tylko niektóre z charakterystycznych cech stylu młodego Modiano. Co znamienne, autor usunął dotkliwie parodystyczne, skandalizujące fragmenty z późniejszych wydań swoich pierwszych powieści. Najwidoczniej uzyskany stopniowo status „pisarza środka” budzącego zainteresowanie szerokiej publiczności, uznanie krytyków, a nawet akademików skłonił go do wykonania gestu autokorekty. Dodajmy, że jego styl uległ w tym czasie uproszczeniu, stał się znacznie bardziej przezroczysty, a także przystępny: Modianowski idiom rozpoznać można po domieszce stylizacji na język mówiony, przy równoczesnej eliminacji wszelkich ozdobników, dążeniu do zwięzłości i precyzji.

Po drugie, trzeba uwzględnić uznawaną za jedną z najlepszych książek tego pisarza powieść *Dora Bruder* z połowy lat 90. Poruszony temat z pozoru nie wykracza poza krąg tradycyjnych zainteresowań pisarza. Warto jednak zwrócić uwagę na zmianę, jaka zaszła w obszarze narracji; tym razem Modiano skupia się na jednej postaci, dziewczynce żydowskiego pochodzenia, która podczas wojny uciekła z domu. Narrator utworu, posiłkując się szczegółową dokumentacją – krótkim ogłoszeniem prasowym i załączonym zdjęciem – przemierza Paryż w poszukiwaniu śladów po nieobecnej. Utrzymana w duchu włoskiej szkoły mikrohistorii opowieść dostarcza szczegółowych informacji na temat warsztatu pisarza, pozwala także lepiej uchwycić związki praktyk miejskich i literackich. Poza tym procedury, do który ucieka się autor, przywodzą na myśl strategie z obszaru sztuk plastycznych, na uwagę zasługuje zwłaszcza szczególne zainteresowanie historią materialną, losem rzeczy¹¹. Podobnie jak Christian Bolański czy w rodzimym kontekście Robert Kuśmirowski, Modiano wybiera pewne przedmioty i tworzy z nich metonimie samych zaginionych¹². Z drugiej strony, manipuluje dostępnym materiałem, wykonuje pracę fałszerza, jak ma to miejsce w wypadku toponi-

¹¹ Zob. B. Schallcross, *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2010.

¹² Zob. C. Grenier, *La vie possible de Christian Bolański*, Paris 2007.

mii. W jego powieściach występują bowiem autentyczne adresy, drobiazgowo opisy miejsc i obiektów, czasem jednie drobny, trudno uchwytny szczegół, taki jak podwojony numer (bis), sprawia, że dana informacja traci na wiarygodności, sygnalizując zmyślenie.

Po trzecie wreszcie, sięgnąć należy do jedyne go utworu pisarza o jednoznacznie autobiograficznym charakterze – do wydanej dziesięć lat temu książki *Pedigree* (tytuł stanowi nawiązanie do autobiografii Georgesa Simeona), która zasadniczo zmieniała tryb lektury wcześniejszych, a także późniejszych utworów tego autora. Modiano przedstawił w niej bowiem poszczególne wydarzenia z okresu własnego dzieciństwa i młodości, ale również hipotezy dotyczące życia rodziców i krewnych. Tym samym ujawnił, jak wiele z motywów obecnych w jego twórczości ma podłoże autobiograficzne. Jako przykład podać można scenę zatrzymania w policyjnej furgonetce. Czytelnik Modiano zapoznaje się z nią wielokrotnie, dotyczy ona incydentu z lat sześćdziesiątych, podczas którego w rezultacie burzliwej kłótni, zwaśniony ojciec i syn zostają przewiezieni na komisariat. Zdarzenie to stanowi powtórzenie zajścia z okresu okupacji, kiedy to ojciec pisarza zdołał wykupić swoją wolność, uniknąć przewiezienia do obozu tymczasowego w Drancy i deportacji.

Wspomniana scena z furgonetką pojawia się w większości utworów noblisty, sygnalizuje niepokojące zdarzenia i wywołuje w czytelniku wrażenie dyskomfortu. Doprecyzujmy zatem, twórczość Modiano stanowi swoiste kontinuum, gdyż te same wydarzenia, miejsca i postaci pojawiają się w różnych książkach z siłą różnicującego powtórzenia, są niczym widma przeszłości, wzmacniają także wrażenia *dejà vu*, niepokojącego powidoku¹³. Co ważne, dotyczy to również zmysłu słuchu: Modiano wyzyskuje eufoniczną zawartość słów, ich akustyczny podźwięk, tworzy zbitki pojęciowe lub kamufluje pseudopowtórzenia. Toponimia odgrywa tu kluczowe znaczenie, nie jest neutralna aksjologicznie ani afektywnie.

Podobna strategia narracyjna wywołuje celowy efekt niesamowitości, ma ona także związek z nielinearną, cykliczną koncepcją czasu. Dzieło, czyli całość dorobku literackiego, ma tu strukturę niemal muzyczną, podobną to fugi (do tego wątku jeszcze powrócę), a kompozycja jednego z utworów znajduje swe odbicie i rozwinięcie w następnym. Dlatego właśnie, choć odnosić się będę w pierwszej kolejności do tytułów, które uznałam za kluczowe, w tekście pojawiać się będą także nawiązania do pozostających

¹³ To właśnie cykliczność i autotematyczność twórczości noblisty, jak również eksplorowany przez niego temat pamięci ujmowanej przez pryzmat historii miasta, skłoniły niektórych krytyków do użycia niezbyt fortunnego, jak sądzę, porównania z Marcellem Proustem.

stałych książek tego autora. Wyrażenia w stylu „typowy Modianowski bohater” znajduje swoje uzasadnienie w specyficznej poetyce jego pisarstwa, „nowy Modiano” (kolejna publikacja sygnowana jego nazwiskiem), to zarazem „typowy Modiano”, w którym czytelnik rozpozna większość znanych mu z wcześniejszych powieści elementów. Mowa tu zatem o polityce autor-skiej, a zarazem wydawniczej, uprzywilejowującej aspekt repetytywny i auto-referencyjny.

IV. Paryska noc

W wystąpieniu z okazji odbioru literackiej Nagrody Nobla Modiano obszernie opisuje związki swojego pisarstwa z przestrzenią miejską. Co ciekawe, na pierwszy plan wysuwa się tu opis Paryża z czasów drugiej wojny światowej:

Dziwne miasto, ten Paryż czasów okupacji. Życie z pozoru toczyło się „niczym dawniej”: teatry, kina, dancingi i restauracje były otwarte. Można było usłyszeć piosenki puszczone w radio. W restauracjach i kinach było nawet bardziej tłoczno niż przed wojną, to tak jakby miejsca te służyły za schronienie, ludzie spotykali się w nich i przytulali się do siebie, aby dodać sobie nawzajem otuchy. Ale niecodzienne szczegóły zdradzały, że Paryż nie był już taki jak wcześniej. Z powodu braku ruchu samochodowego było to miasto pogrążone w ciszy tak dogłębnej, że na jej tle dołyszeć można było szum liści poruszanych wiatrem, stukot końskich kopyt, kroki tłumu zaludniającego bulwary i jego zgiełk. Ulice pogrążone były w ciszy i mroku godziny policyjnej, który zimną zapadał o godzinie piątej po południu, podczas przymusowego zaciemnienia najmniejszego światła w oknie było rzeczą zakazaną, miasto wydawało się nieobecne, jak mawiali naziści, „pozbawione spojrzeń”. [...] To właśnie powody, dla których Paryż tego okresu jawi mi się pod postacią pierwotnej ciemności, która panowała u zarania dziejów. [...] W początkach nastoletniości starałem się przezwyciężyć strach, wybierałem się więc metrem do jeszcze bardziej odległych dzielnic miasta. To dzięki tym doświadczeniom poznaje się miasto. [...] W wielkim mieście można się zgubić lub zniknąć. Można nawet zmienić tożsamość i rozpocząć nowe życie. Aby odnaleźć pozostawione przez kogoś ślady trzeba prowadzić wieloletnie śledztwo¹⁴.

Autor książki *Poétique de la ville*, Pierre Sansot, analizuje ten sam fenomen pod kątem socjologiczno-antropologicznym. Zdaniem tego badacza, ulice

¹⁴ P. Modiano, Przemówienie wygłoszone z okazji wręczenia pisarzowi literackiej Nagrody Nobla wygłoszone przed Królewską Akademią w Sztokholmie 6 grudnia 2014 roku, całość opublikowana na stronie BibliObs [dostęp 10.05.2015], przekład własny – C.Z.

okupowanej stolicy przestały wówczas należeć do jej faktycznych mieszkańców, gdyż reżim wzmożonego nadzoru wywołał paradoksalny efekt. Miasto straciło swój nowoczesny charakter, zamarł w nim ruch, quasi-nieвозмова stała się anonimowość, utraciło ono coś ze swojej istoty¹⁵. Powojenny Paryż nie podniósł się z tego upadku, roztrwonił status centrum kulturowej awangardy, sprowincjonalizował się i nieco skarłał, stawiając wszystkie karty na turystyczną atrakcyjność¹⁶. Problem jest tu znacznie szerszy i raczej przedstawia się następująco: dlaczego zachodnie miasto źle znosi porządek totalitarny? Dzieje się tak, gdyż sama jego idea jest silnie związana z tradycją demokratyczną – *ville-refuge* (miasto-bezpieczny przyczółek), o którym pisali także współcześni filozofowie, a wśród nich Jacques Derrida, było miejscem schronienia dla uciekinierów i wygnańców, symbolem wolności i sprawiedliwego prawa¹⁷. Tym samym, młodzieńcze praktykowanie Paryża przez pisarza, tworzenie własnych, De Certeau'owskich opowieści przestrzennych można by zatem porównać do odzyskiwania miasta¹⁸. W przeciwieństwie jednak do sytuacionistów i zbuntowanych studentów, Modiano wcale nie usiłował go „przejąć” (*détournement*) czy też wymyślić na nowo związanych z nim form życia. Ważniejsze dlań zdają się te aspekty przedwojennej kultury miejskiej, które uległy zapomnieniu. Interesują go bowiem treści wyparte z pamięci indywidualnej i zbiorowej, nagle usunięte z pejzażu, wyrugowane. Modiano tropi ślady i ukryte znaczenia, angażując w ten projekt literaturę. W pewnym momencie narrator *Dory Bruder* ujmuje tę właśnie kwestię w następujące słowa: „Narzucono żółtą gwiazdę dzieciom o polsko, rosyjsko, rumuńsko brzmiących nazwiskach, dzieciom które były tak paryskie, że aż wtapiały się w fasady budynków, ulice, istniejące wyłącznie w Paryżu niezmiernie odcienie szarości¹⁹”. Odnajdywanie owych nie-miejsz pamięci nosi zatem cechy pracy quasi-archeologicznej, stanowi także próbę przywrócenia miastu historii o tych mieszkańcach, którzy bezpowrotnie zniknęli w tragicznych okolicznościach²⁰.

¹⁵ P. Sansot, *Poétique de la ville*, Paris 2004, s. 150.

¹⁶ Zob. R. Robin, *Le mal de Paris*, Paris 2014.

¹⁷ Zob. O. Mongin, *La condition urbaine: la ville à l'heure de la mondialisation*, Paris 2007, s. 65.

¹⁸ Zob. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.

¹⁹ P. Modiano, *Dora Bruder*, Paris 1997, s. 139. Wszystkie cytaty występujące w tekście podane w przekładzie własnym autorki.

²⁰ Zob. E. Rybicka, *Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3, s. 206, a także R. Sendyka, *Przyna – zrozumieć nie-miejsze pamięci (non-lieux de memoire)*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1/2, s. 323–344.

Warto wszak mieć na uwadze jedną zasadniczą kwestię, a mianowicie fakt, że Paryż w okresie, który zdaje się tak bardzo fascynować Modiano, nigdy nie był przez niego doświadczany. Miasto światła pograżyło się w mroku jeszcze zanim pisarz przyszedł na świat, a wszelkie próby jego ewokacji noszą znamiona prób rekonstrukcji bądź odnalezienia adekwatnej analogii. W tym sensie jednego z przyczynków do porównań dostarcza okres młodości autora, czyli lata dekolonizacji, a zwłaszcza wojny w Algierii. Chodzi tu zatem o określony plan czasowy, który – obok współczesnego wobec narracji oraz wojennego – stanowi jedną z temporalnych osi pisarstwa Modiano. Brutalnie tłumiona wszelkimi środkami powstańcza walka Algierczyków o niepodległość znalazła swe rozwinięcie w aktach przemocy, popełnianych także w objętej wojną metropolii. Paryskie gazety donosiły wówczas o kolejnych zamachach bombowych, wzmożono inwigilację, wprowadzono godzinę policyjną (dotyczącą jedynie wskazanej grupy obywateli, czyli *Français musulmans d'Algérie* (Francuzów-Muzułmanów z Algierii)), pokojowe demonstracje zostały krwawo stłumione²¹. Miasto objęte stanem wyjątkowym wzbudziło w swoich mieszkańcach stan wzajemnej podejrzliwości. To właśnie tę gęstą, niejasną atmosferę reinscenizują utwory noblisty²².

Wyzyskiwana przez Modiano analogia budowana jest na jeszcze jednym poziomie, a mianowicie w odniesieniu do nieomal nieobecnego dyskursu pamięci na temat wyżej wspomnianych zdarzeń²³. Historia francuskiego kolonializmu nadal wymaga napisania – podejmowane w tym kierunku działania są ograniczone dominującym w danym okresie paradygmatem politycznym, wojna zaś, o której mówiono przez dziesięciolecia określana była mianem „wypadków w Algierii” (*les événements d'Algérie*), a termin „wojna” uzyskał legitymizację dopiero piętnaście lat temu. Warto zwrócić uwagę na to, że litota, epifraza, eufemizm jako kamienie probiercze stosunku do przeszłości wskazują na rozdźwięk między kulturami pamięci a dyskursem instytucjonalnym, zwłaszcza historycznym.

Dlatego też sądzę, że podejmując się interpretacji miejsca twórczości tego pisarza w kulturze francuskiej ostatnich dziesięcioleci nie należy zapominać, że jego pierwsze książki napisane zostały w okresie poprzedzającym moment, który historycy tacy, jak choćby Pierre Nora, Henry Russo,

²¹ Chodzi o masakrę, która miała miejsce siedemnastego października 1961 roku.

²² Zob. T. Fuchs, *Pamięć ciała i historia życia*, w: *Pamięć w filozofii XX wieku*, pod red. Z. Rosińskiej, przeł. U. Schrade, Warszawa 2006, s. 160.

²³ Zob. A. Dayan-Rosenman, *La guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire*, Paris 2004.

czy Jan i Adeida Assmannowie, nazwali „zwrotem pamięciowym”²⁴. Ściśle zaś rzecz ujmując, publikacje Modiano, obok na przykład filmów Claude’a Lanzmanna, można uznać za część tego procesu. Jeśli bowiem zgodzimy się z Ivanem Jablonką, wskazującym na szczególne znaczenie literatury współczesnej w konstytuowaniu nie tylko kultury pamięci, ale i obszarów poznania wypchniętych poza nawias akademii²⁵, zrozumiemy dłaczego szwedzka kapituła odniosła się do tego aspektu twórczości Francuza w uzasadnieniu przyznania mu nagrody.

Wydaje się, że spojrzenie współczesnego czytelnika, zwłaszcza nieobezanego z dotychczasowym dorobkiem Modiano, narażone jest na ryzyko anachronizmu, bowiem pamięć o Zagładzie, czyli jeden z poruszanych pośrednio przez autora tematów, doczekała się późnego uznania ze strony władz publicznych – zwieńczeniem tego procesu było przemówienie Jacquesa Chiraca o współodpowiedzialności państwa Vichy w eksterminacji własnych obywateli²⁶. Rok 1995 jest tu zatem datą przełomową (dla porównania: sześć lata później prezydent Polski wygłosił przemówienie o Jedwabnem), a Paryż pod wieloma względami miastem szczególnym – obława w Vel d’Hiv²⁷ przyczyniła się do zatrzymania i wywiezienia ponad 13 000 osób pochodzenia żydowskiego, które poniosły śmierć w obozach zagłady.

V. Białe plamy i strefy neutralne²⁸

Poetyka utworów Modianowskich – opierająca się na wygrywaniu niejednoznaczności, wzbudzaniu raczej stanu zaniepokojenia niżli moralnego potępienia, mogącego prowadzić do jakiejś formy *katharsis* – powstała jako odpowiedź na etyczno-estetyczne dylematy, z którymi zmuszeni byli zmierzyć się powojenni twórcy chcący pisać o niedalekiej przeszłości. Wybór paryskich doświadczeń przestrzennych, związanych z jednej strony ze zbio-

²⁴ Zob. m.in. *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009; M. Saryusz-Wolska, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Warszawa 2011.

²⁵ Zob. P. Nora, *Czas pamięci*, przeł. W. Dłuski, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7; I. Jablonka, *L’histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, 2014.

²⁶ Zob. H. Russo, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, avec Éric Conan, Paris 1996.

²⁷ *Vélodrome d’hiver*, łapanka z 16 i 17 lipca 1942 roku, nazwa wydarzenia pochodzi od krytego toru kolarskiego, istniejącego w pobliżu wieży Eiffla w latach 1909–1959, to na jego terenie policja francuska przetrzymywała ofiary obławy.

²⁸ Zob. H. Briscoe, *Paris contre Paris*, Paris 2013.

rem, często słabo jeszcze rozpoznanych, miejsc pamięci, z drugiej natomiast z miejscami autobiograficznymi był tu zresztą znamienny²⁹. Po pierwsze dlatego, że historia rodzinna przypisała Modiano pozycję kogoś, kto wobec nomenklatury papierów urzędowych sytuuje się zwykle w dosłownie, jak i metaforycznie, rozumianym pomiędzy. Forma legitymizacji polegająca na powoływaniu się na związek z pejzażem kulturowym danego regionu (*le roman du terroir*) czy wielowiekową tradycję nie wchodziła zatem w rachubę. Po drugie zaś, z powodu historycznoliterackich – kluczową rolę w rozwoju francuskiej, ale i światowej powieści odegrał dziewiętnastowieczny wariant tego gatunku. Twórcy tacy jak Honoriusz Balzac, Gustaw Flaubert, Stendhal, Emil Zola, a nieco później Marcel Proust – by wymienić jedynie najistotniejszych – uczynili ze stolicy Francji pełnoprawnego bohatera swoich opowieści. Na przełomie wieków Paryż stał się centrum nowoczesnego świata, a jego opisy awansowały do rangi metafor procesów modernizacyjnych³⁰. Jeśli zatem powieściopisarz przechadzał się ze zwierciadłem po gościńcu, był to zwykle gościniec paryski. Także w okresie międzywojennym, zwłaszcza wśród surrealistów oraz późniejszych członków eksperymentalnej grupy OuLiPo, tkanka oraz żywioł tego miasta stanowiły niepoślednie źródło inspiracji. To właśnie paryskiego slangu miejskiego (*argot*) nasłuchiwał Queneau, by stworzyć swą nową francuszczyznę, tak płodnie rozwiniętą później chociażby w utworze *Zazie w metrze*. Na wyjątkowy związek zachodzący pomiędzy miastem, jego architekturą oraz aurą, a twórczością prozatorską – odnotowywany zresztą wielokrotnie – zwracał uwagę Jean-Christophe Bailly w zbiorze esejów zatytułowanych *La ville à l'œuvre*³¹. Przy czym wspomniane inspiracje środowiskiem miejskim znajdują swój rewers, kontynuację oraz dopełnienie w fenomenie innego rodzaju – percepcji miasta przez pryzmat niezwykle bogatego repertuaru jego literackich obrazów.

W świetle faktu, że historia nowoczesności, a zarazem Paryża, wraz z jej tragiczną radykalizacją w połowie ubiegłego wieku, domagała się krytycznego przepisania, dokonany przez Modiano wybór strategii pisarskiej wydaje się uzasadniony. Odnajdziemy w tym punkcie zbieżność z charakterystycznym dla późno dwudziestowiecznej literatury procesem uprzestrzennienia metafor dotyczących czasu, jak również z ducha Benjaminowski projekt re-

²⁹ Zob. M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drukie” 2011, nr 5.

³⁰ Zob. D. Harvey, *Paris, capitale de la modernité*, Paris 2012.

³¹ J.-Ch. Bailly, *La ville à l'œuvre*, Paris 2001.

stytucji pamięci o dziejowych przegranych³². Wątek ten wiąże się oczywiście z przywoływanym już pojęciem śladu. Co więcej, jest to również niezwykle istotny wymiar dialektycznych prób historiozoficznych dokonywanych w warunkach świata poauratycznego, które tak oto interpretuje Barbara Frydryczak:

w grę wchodzi poszukiwanie i odkrywanie „śladów” w celu ich zachowania, a poprzez to odzyskania aury, choćby w szczątkowej lub „śladowej” postaci. Tu pojęcie śladu przyjmuje wieloaspektowy charakter: jest formą odesłania do wspomnienia, rodzajem „kroczenia po śladach” w celu zrekonstruowania określonej całości na podstawie tego, co pozostało, formą poznania świata³³.

Podkreślmy zatem: kroczenie po śladach może przybrać formę poznania świata, ściśle zresztą splecioną z praktykami miejskimi i zabiegami narracyjnymi, do których odwołuje się Modiano. Warto wszak zauważyć, że zaczerpnięta nierzadko z literatury popularnej struktura fabularna ma tu wyraźnie pretekstowy charakter. Najważniejsza okazuje się bowiem trajektoria związana z odkrywaniem pewnych aspektów własnej bądź cudzej tożsamości³⁴. Narrator nie ufa archiwom, szuka niuansów zgubionych pomiędzy linijkami czytanego tekstu. Jego uwagę przekuwają puste miejsca, czyli białe plamy w życiorysie, okresy, w których jego postaci znikają gdzieś w przestrzeni miejskiej:

Są to osoby, które pozostawiają po sobie niewiele śladów. Nieomal anonimowe. Nie odcinają się od niektórych ulic Paryża, niektórych podmiejskich pejzaży, które jak przypadkowo odkryłem, stanowiły niegdyś miejsce ich zamieszkania. To, co o nich wiemy sprowadza się często do zwykłego adresu. I ta topograficzna dokładność kontrastuje z całą naszą niewiedzą dotyczącą ich życia – pustką, stężeniem nieznanego i ciszy³⁵.

³² Zob. m.in. E. Rybicka, *Od poetyki przestrzeni do poetyki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4 oraz *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoezyki)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1/2; S. Kaprański, *Pamięć, przestrzeń, tożsamość. Próba refleksji teoretycznej*, w: *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*, red. S. Kaprański, Warszawa 2010; K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009; A. Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4.

³³ B. Frydryczak, *O zacieraniu śladów: Walter Benjamin i Fryderyk Nietzsche*, „Nowa Krytyka” 2003, nr 15, s. 135. Zob. też te same, *Miasto jako krajobraz*, „Format” nr 47, 3/2005 i *Pamięć śladów*, w: A.P. Bator, *Anamnesis*, Wrocław 2005, s. 64–67.

³⁴ Zob. *Space and Place: Theories of Identity and Location*, ed. C.E. Donald, London 1993.

³⁵ P. Modiano, *Dora Bruder*, s. 28.

Dlaczego narrator wspomina o podmiejskich pejzażach i skąd bierze się jego zainteresowanie miejscami, wydawać by się mogło, pozbawionymi znaczenia, a przynajmniej odartymi z wszelkiej atrakcyjności – nudnymi osiedlami, pustostanami, nieużytkami? Aby uchwycić Modianowską antropologię przestrzeni, powinniśmy przyjrzeć się z bliska dwudziestowiecznej historii Paryża, a zwłaszcza zmianom, jakie zachodziły w jego strukturze w ostatnich dekadach. Choć bowiem dominujący wydaje się pogląd, zgodnie z którym rewolucję architektoniczną wiązać należy z okresem wielkiej przebudowy miasta, zaprojektowanej przez Georgesa Haussmanna na polecenie cesarza Napoleona III w trakcie trwania II Cesarstwa, to w rzeczywistości stolica Francji z połowy dwudziestego wieku znacznie odbiegała od tej, którą znamy współcześnie.

Jeśli jako przykład weźmiemy tzw. wysypki mieszkalnictwa niespełniającego norm sanitarnych (*îlots insalubres*, czyli siedemnaście stref specjalnych wyodrębnionych przez władze publiczne na początku dwudziestego wieku), dostrzeżemy modyfikacje miasta wprowadzone zgodnie z zamysłem ideologicznym. Zakorzeniony w ideach higienicznych projekt w okresie reżimu państwa Vichy stał się narzędziem przekształcania tkanki społecznej zgodnie z obowiązującymi wytycznymi politycznymi. Choć obszary uporządkowane zostały w kolejności odpowiadającej stopniowi ich degradacji, to w latach 1941–1943 podjęto likwidację owych stref według innego klucza. Naruszone wówczas połączenie miasta pokrywają się z przestrzennym rozmieszczeniem skupisk mieszkańców przybyłych z Europy Wschodniej³⁶.

„Uzdrowianie” miasta przebiegało etapami. Najpierw wywłaszczano lokatorów (względnie przesiedlano), następnie wyburzano zabudowy, na koniec wdrażano realizację nowego planu zagospodarowania przestrzeni. Proces ten miał charakter nieciągły i mógł, w niektórych wypadkach, obejmować nawet cztery dekady (do końca lat 80., kiedy część wysepek, na przykład dzielnicę Marais, przekształcono w strefy chronione, wówczas przekształcenia architektoniczne przebiegały równoległe do gentryfikacji). Jeśli po wyprowadzce mieszkańców budynki pozostawały opuszczone, ich widmowy charakter przyciągał spojrzenie – stały niczym ślady minionej przeszłości. Auto/bio/topo/graficzny projekt Pereca zatytułowany *Miejsca (Lieux)* obejmował zresztą wspomniane zakątki, choćby adres z okresu wczesnego dzieciństwa pisarza – mam na myśli zwłaszcza fragment dzielnicy Belle-

³⁶ Zob. I. Backouche, *L'invention des secteurs sauvegardés entre îlots insalubres et rénovation urbaine (1958–1980)*, „Présence d'André Malraux” 2013, nr 5, s. 40–59; *Histoire et oubli*, „Genèses” 2005, nr 4, s. 2–4; *Rénover un quartier parisien sous Vichy*. „Un Paris expérimental plus qu'une rêverie sur Paris”, „Genèses” 2008, nr 73, s. 115–143.

ville (ulica Vilin, na której, w ramach projektu, pozował wówczas do zdjęć, została wkrótce zrównana z powierzchnią ziemi, na jej miejscu zaś powstał park)³⁷.

Neutralność owych przestrzeni, zamienionych na parkingi, bloki, zhomogenizowane osiedla identycznych domków jednorodzinnych, kontrastuje z ich przedwojennym obrazem, a także barwnym życiem zasiedlającej je wieloetnicznej społeczności. W tym wypadku zmianie uległo w zasadzie wszystko: formy życia społecznego, profil mieszkańców, a także pejzaż kulturowy. Z kolei inne fragmenty Paryża przez lata zionęły pustką, stanowiły znamienne wyrwę w krajobrazie – tam, gdzie od lat 70. mieści się centrum sztuki Pompidou (nieprzypadkowo noszące imię prezydenta, którego reformy przyczyniły do najszerzej zakrojonej modernizacji) przez ponad trzy dekady znajdował się niezagospodarowany plac powstały po likwidacji poprzedniej zabudowy. Nadmienmy, że dzisiejsza linia graniczna miasta, wytyczona przez zewnętrzne bulwary (*Boulevard périphérique de Paris*) zastąpiła starsze fortyfikacje otoczone tzw. zoną (*zone non aedificandi*), czyli strefą slamsów – to właśnie ten obszar tworzą podmiejskie dzielnice: blokowiska, rezydencje lub szeregówki (*banlieue, zones pavillonnaires, lotissements*).

Ta nieco przydługa dygresja prowadzi do konkluzji związanej ze sposobem praktykowania miasta przez Modiano, a pośrednio także jego narratorki/narratorów i bohaterki/bohaterów. Pisarz jest uznawany za niezrównanego piechura, łazika, niespiesznego przechodnia, włóczęgę i *flâneura*. Nie sądzę jednak, aby to ostatnie określenie odpowiadało doświadczeniu Paryża, jakie stało się jego udziałem. Klasyczny, Baudelairovsko-Benjaminowski *flâneur* jest co prawda widzem, uważnym obserwatorem, ale interesuje go zwłaszcza żywioł miasta, teatr życia codziennego, a także spektakl konsumpcji, w którym nie bierze on bezpośrednio udziału, ale który z oddali kontemplanuje. *Flâneur* szuka zatem atrakcji estetycznych, preferuje centrum zdarzeń, a zarazem miasta. Jaki związek zachodzi między tak rozumianą wielkomiejskością a „pustką i stężeniem ciszy” doświadczanymi w drugiej połowie dwudziestego wieku?

Zdaje się, że w tym wypadku literacki projekt auto/bio/topo/graficzny prowadzić ma przede wszystkim do anamnezy, a zarazem rekonstrukcji umożliwiającej opowiedzenie czyjejś nieoczywistej, eliptycznej biografii. Odwiedzane nie-miejsca stymulują pamięć, wywołują niechciane reminiscencje, uruchamiają wielowarstwowość obrazu. Z tych melancholijnie chłodnych za-

³⁷ Zob. D. Schilling, *Mémoires du quotidien: Les lieux de Pérec*, Villeneuve-d'Ascq, 2006.

kątków (polisensoryczna charakterystyka miejsc obejmuje bowiem całą skalę wywoływanych przezeń wrażeń oraz doznań zmysłowych), powiewających nudą niedzielnego popołudnia, pisarz wydobywa ukryte pokłady znaczeń, pokazuje także, że normalizujący werniks nowości nie zdołał wymazać związanych z nimi wspomnień. Co więcej, owe miejsca pozornie wydrążone z pamięci, owładnięte ontologiczną nieomal pustką, wywołują w bohaterach określone stany emocjonalne i reakcje afektywne. Pisarstwo Modiano sprawia, że nawet nie-miejsca pamięci okazują się być depozytariuszami przemilczanych historii.

VI. Tytułem zakończenia: wszystkie odcienie szarości

Nie mniej ważną rolę w twórczości noblisty przypisać należy strategii przekształcania wybranych stereotypów kulturowych, zwłaszcza tych dotyczących żydowskiej tożsamości. W jego prozie odnajdziemy bowiem igranie z motywami niezakorzenia, tułactwa, podszywania się pod kogoś innego, zmyślonej biografii. Warto w tym kontekście odnotować, że zachodnioeuropejską wielkowiejskość łączono z żydowskością na zasadzie zlepkę pojęciowego. Jak argumentuje Eli Barnavi:

Stereotypy są niekiedy ugruntowane w rzeczywistości. Słowo „Żyd”, niezależnie od tego, czy jego użycie ma charakter pejoratywny, czy też nie, przywołuje natychmiastowo skojarzenie z *mobilnością*, skłonnością do wędrówki, przemieszczania się z miejsca na miejsce. Żydowska percepcja przestrzeni naznaczona jest unikatową cechą: pojęcie to zawiera w sobie nie jedno, a wielość miejsc, pomiędzy nimi zaś pustkę. Innymi słowy, żydowskie doświadczenie przestrzeni jest zasadniczo różnicujące i nieciągłe. Mimo że stwierdzenie to odnosi się do całego ludzkiego gatunku (człowiek jednego wymiaru nie istnieje i nigdy nie istniał), żydowska historia przydała owemu doświadczeniu egzystencjalnemu stereotypowych wymiarów³⁸.

A zatem, pewne cechy żydowskiego doświadczenia przestrzeni oraz habitusu nowoczesnego mieszkańca wielkiego miasta nie tylko by się ze sobą spotykały, lecz wręcz na siebie zachodziły. Nie bez znaczenia są tu prace konstytutywne dla wczesno dwudziestowiecznej filozofii kultury, choćby *Mentalność mieszkańców wielkich miast* autorstwa Georga Simmla czy *Pasaże* Waltera

³⁸ E. Barnavi, *Historical Atlas of the Jewish People: From the Times of the Patriarchs to the Presents*, New York 1992. Cyt. za: J. Schlör, *Jews and the Big City, Explorations of an Urban State of Mind*, w: *Jewish Topographies. Visions of Space, Traditions of Places*, ed. J. Brauch, A. Lipphardt, A. Nocke, Aldershot 2008 [przekład – C. Z.].

Benjamin. Warto podkreślić, że przyczyniły się one do modyfikacji sposobów ujmowania przestrzeni w obrębie zsekularyzowanej tradycji żydowskiej – pojęcie to ustępowało bowiem wcześniej miejsca nadrzędnym wobec niego kategoriom tekstualności i czasu.

O tym ostatnim zaś André Neher wypowiadał się w książce *Wizja czasu i historii w kulturze żydowskiej*: „W judaizmie, rzecz można, pogląd na czas i człowieka ma strukturę muzyczną. Ujmuje się go w stylu fugi, której główny motyw stanowi, «to, co może być [...]»³⁹”. Ten aspekt twórczości pisarza nazwałabym wręcz hauntologicznym. Specyficzny chronotop utworów Modia-nowskich spleta bowiem ze sobą nieciągle doświadczenie przestrzeni z nieoczywistym doświadczeniem czasu, przy czym te komplementarne wymiary, nierozdzielnie związane z paryską miejskością, otwierają przed bohaterami zupełnie dla nich nowe możliwości egzystencjalne.

Warto wspomnieć, że taktyka zamazywania śladów – ich usuwania lub czynienia niejednoznacznymi – wynika nie tylko z konkretnych okoliczności historycznych, takich jak prześladowania mniejszości religijnych bądź działania represyjne wobec rewolucjonistów lub działaczy niepodległościowych, znacznie częściej wpływa ona wprost z wewnętrznej potrzeby, jest efektem wyboru czy wręcz dojmującego pragnienia rozmycia konturów narzuconej tożsamości. Protagonisci uciekają nie tyle przed realnym zagrożeniem, ile przed społecznymi determinizmami: nieuchwytni i migotliwi chcieliby być kimś innym. Ucieczka przed tożsamością rozumianą jako zgodność z samym sobą jest nadto potęgowana przez wielkomiejskość, gdyż – jak pisze Tadeusz Sławek – „[w] wielkim mieście człowiek bytuje bezkreśnie, to znaczy jest otoczony tym, co pozornie obdarzone wyrazistą formą, jednak zdaje się jej nie posiadać, a przez to wywołuje poczucie utraty formy u mieszkańca miejskiej przestrzeni”⁴⁰. Podążając tym tropem, natrafiamy na miejską *par excellence* figurę melancholika przywoływaną przez Marka Bieńczyka w zbiorze esejów poświęconych przezroczyści:

Melancholia wiąże się dziś się przede wszystkim z miastem, bo ono tworzy od półtora wieku jej prawdziwy pejzaż. [...] Melancholia nie osiada raz na zawsze w poczuciu pełnej nieobecności ani nie wybija się na poczucie pełnej obecności, zawiesza się między nimi niczym szklana ściana. W mieście ma te wszystkie potrzebne jej zakamarki, przejścia, ukrycia, niewyrazistości, nieregularności, całą zapętloną marszrutę [...]⁴¹.

³⁹ A. Neher, *Wizja czasu i historii w kulturze żydowskiej*, przeł. B. Chwedeńczuk, w: *Czas w kulturze*, wybrał, opracował, wstępem opatrzył A. Zajączkowski, Warszawa 1988.

⁴⁰ T. Sławek, *Miasto i bezkres*, „Autoportret” 2009, nr 3, s. 17.

⁴¹ M. Bieńczyk, *Przezroczyść*, Kraków 2007, s. 132.

Przestrzeń metropolii sprzyja poczuciu wyobcowania na tle toczącego się życia, pozwala kluczyć, chować się, ale też przemykać obok⁴². Co ciekawe, bohaterami późnych powieści Modiano są często kobiety – to właśnie one, nastoletnia Dora, Jacqueline-Louki, Thérèse-Petite Bijou, by wymienić tylko niektóre z najbardziej rozpoznawalnych postaci – niejako na przekór dominującym stereotypom w zakresie upłciowionego podziału przestrzeni na strefę publiczną i prywatną, szwendają się po dziwnych zakątkach, przesiadują w kawiarniach lub zapuszczają na przedmieścia⁴³. Choć wciąż związana z czyhającym zewsząd niebezpieczeństwem, narażająca na utratę zdrowia lub wręcz życia, ulica reprezentuje tu żywioł wolności, pod piórem pisarza opozycja bezpiecznego wnętrza i wyobcowującego zewnątrz traci na swojej pozornej oczywistości, zostaje zakwestionowana. Po to, by choć przez krótki czas swobodnie dryfować, dać się unieść rytmowi kroków lub dynamice tłumy, bohaterki gotowe są zapłacić nawet najwyższą cenę. Ich marszruty nakładają się na sieć przemieszczeń samego Modiano, który za pośrednictwem kolejnych powieści rozrysowuje afektywną topografię Paryża. Przestrzeń jest tu wyraźnie różnowartościowa, zaś linię graniczną wyznacza Sekwana dzieląca miasto na dwie odrębne strefy, jak wyczytać możemy w poniższym fragmencie *Accident nocturne* [Nocnego wypadku]:

Usiłuję przypomnieć sobie, co takiego przywiodło mnie na Plac Piramid w noc wypadku i to o tak późnej porze. Powinienem doprecyzować, że w tamtym okresie, ilekroć opuszczałem dzielnicę lewego brzegu, przepelniała mnie uczucie szczęścia, zupełnie jakby sam fakt przekroczenia Sekwany wystarczył do tego, aby wyrwać mnie z otępienia [...]. Wyznaczał mi spotkania w kawiarni *Corona*, około dziewiątej wieczór. Lokal nieomal już zamykano. Byliśmy jedyne klientami, siedzieliśmy w głębi sali. Ruch samochodowy na nabrzeżach zmalał, a zegar Saint-Germain-l'Auxerrois wybijał każdy kwadrans. [...] Niewiele później przejdę się na wolnym powietrzu, wzdłuż arkad, aż do placu Zgody. Ta noc będzie jasna i cicha⁴⁴.

⁴² Melancholię i paryskość połączył w materii języka Baudelaire, używając pojęcia spleenu, ale też wyrażenia *avoir le cafard* (chodzi o robaka melancholii, konkretnie karalucha). Taki stan ducha stanowi element habitusu mieszkańców francuskiej stolicy. Ma on charakter utrwalonego stereotypu kulturowego także z uwagi na pozostawiającą sporo do życzenia jakość życia i charakterystyczny pejzaż miejski utrzymany w odcieniach szarości.

⁴³ Zob. m.in. *The invisible flâneuse? Gender, public space and visual culture in nineteenth century Paris*, ed. A. D'Souza, T. McDonough, Manchester 2008; *Parsian fields*, ed. M. Sheringham, Chicago 1997.

⁴⁴ P. Modiano, *Accident nocturne*, Paris 2003, s. 754, 760–761 [przekład – C.Z.].

Wspomniany podział miasta ma zakotwiczenie autobiograficzne: lewy brzeg rzeki, a konkretnie 15 quai de Conti, to adres pod którym pisarz spędził większą część swojego dzieciństwa. Wiąże się on się z poczuciem społecznego ucisku: Dzielnica Łacińska, obejmująca elitarne uniwersytety i instytucje edukacyjne prowadzone przez kler, oznacza tu konieczność konformizmu oraz podporządkowania, przemoc symboliczną, poczucie przynależności i określony ład społeczny, z którym Modiano i bohaterowie, uciekinierzy i outsiderzy, są zwykle na bakier. Z kolei prawy brzeg Sekwany nieodmiennie ewokuje epizody związane z okresem okupacji: nazwy miejsc i ulic takich jak na przykład rue Lauriston (siedziba francuskiego Gestapo), quai des Orfèvres (główny urząd policji kolaborującej z okupantami) wywołują w narratorach nieprzyjemny rezonans. Ponadto, Modiano celowo przywołuje obszary związane z tragiczną historią miasta, łapankami, obławami, egzekucjami, zamachami, krwawo tłumionymi manifestacjami. Jeśli zatem przekroczenie Sekwany wywołuje uczucie szczęścia czy euforii, to dzieje się tak głównie z powodu odśrodkowego kierunku tego przemieszczenia, prowadzącego zwykle aż po miejskie obrzeża: tytułowe graniczne bulwary umożliwiają ruch cyrkularny, odpowiadający cyklicznej koncepcji czasu tego pisarza. Gdybyśmy mieli pokusić się o wyodrębnienie typowo Modianoowskiej praktyki motorycznej, zapewne byłoby to właśnie zataczanie kręgów, a właściwie kluczenie wokół pustki, (nie)miejsca, związanego z nim zdarzenia, umykającego wspomnienia, konkretnej dzielnicy.

Twórczość pisarza rozwija paryską „mitologię kawiarnianą”, podkreśla związek określonych praktyk miejskich, form uspołecznienia i pisarstwa⁴⁵. Modiano i bohaterowie nie tyle piją kawę czy mocniejsze trunki, co poszukują w tych miejscach schronienia, opowiadają nieznajomym częściowo zmyślane historie, a także piszą: raporty, wspomnienia i powieści. Przypomnijmy w tym momencie gest Pereca, który podjął próbę rejestracji dynamiki życia miejskiego, obrawszy za przedmiot eksperymentu plac przed kościołem św. Sulpicjusza, za punkt widokowy zaś nieistniejącą już kawiarnię⁴⁶. Wybór charakterystycznych miejsc wiąże się tu jednak nie tylko z chęcią zanurzenia się, wejścia w interakcję z bezpośrednim otoczeniem (*immersion*), równie ważny wydaje się trop odniesień kulturowych, zwłaszcza literackich i filmowych. Szlak ostatnich moteli przywodzi na myśl twórczość wspomnianego już Georges Simenona, zaś ten dotyczący maleńkich, niezależnych

⁴⁵ Zob. m.in. Ch. Thomas, *Les cafés de la mémoire*, Paris 2008.

⁴⁶ G. Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris 1982.

sal kinowych – filmowe reprezentacje miasta z okresu Nowej Fali. Na koniec wypada stwierdzić, że pisarstwo Modiano utrwała „fotogeniczność” Paryża – mityzuje miasto, powiela niekiedy romantyczne klisze stworzone przez klasycznych powieściopisarzy i twórców (filmowców, fotografów), u których autor się zapożycza. Warto jednak podkreślić fakt, że bohaterowie noblisty noszą zwykle nieprawdziwe nazwiska, nieprawdopodobne imiona, obco brzmiące przezwiska lub pseudonimy. Czytelnik poznaje zatem tylko strzępy ich biografii, które są niczym plamy na prześwietlonej fotografii, a czasami pozostawiają po sobie nieledwie drobny ślad, rzucony mimochodem po zapadnięciu mroku cień. To właśnie ten obszar – zanurzonego we wszystkich odcieniach szarości krajobrazu miasta – stanowi uprzywilejowany teren Modianowskich dociekań.

*
* *

Topografia miasta, do której Zygmunt Freud porównywał strukturę ludzkiej pamięci, nosi w sobie piętno tego, co zostało usunięte z oficjalnej opowieści, zepchnięte w cień lub wyparte na wstydlive obrzeża. Twórczość Patricka Modiano stanowi rozwinięcie tej analogii, pisarz przemieszcza jednak akcenty w kierunku auto/bio/geo/grafii. Korzystając z tropów literatury popularnej i własnych doświadczeń przestrzennych, nakłada na siebie nieciągłe, heterogeniczne trajektorie swoich bohaterów i losy miasta. Użytkuje tym samym efekt powidoku, przestrzennego splotu, w którym symbolika miejsc, ich toponimia oraz emocjonalna konotacja współtworzą gęstą sieć nieujednoznaczonych odniesień. Miejsko-literackie praktyki noblisty mają wymiar mnemotechniczny: służą anamnezie, wywołaniu reminiscencji. Właściwszą od figury *flâneura* wydaje się zatem sylwetka melancholijnego włóczęgi, śledczego odkrywającego nie-miejsca pamięci: plomby, ślepe zaułki, niepozorne zakątki, pustki, nudne przedmieścia, czyli „strefy neutralne”. Są one w istocie obszarami stymulującymi pamięć sensomotoryczną, wydobywają zatarte ślady nieodległej przeszłości. Przywoływanie kontekstu czasów okupacji i dwudziestowiecznych wojen kolonialnych służy krytycznej reinscenizacji tych zdarzeń. Z kolei powracające na kartach powieści nazwy kawiarni, starych kin, czy szemranych hotelików współtworzą charakterystyczną imagologię spacialną, współkonstruuując zarazem krajobraz kulturowy współczesnego Paryża.

On Urban Autobiographic Space and Literary Practice in Paris in the Works of Patrick Modiano

Summary

The article interprets the urban and, at the same time, literary techniques of Patrick Modiano, a contemporary writer who explores the theme of individual and collective memory. On the one hand, by invoking the writer's material, cultural and socio-historical context as well as his topographic imagery the text recognizes the position of Modiano poetry in the recent cultural landscape of France, and especially Paris. On the other hand, however, it confronts his narrative tactics with selected strategies of contemporary urban literature and visual arts in order to distinguish the writer's auto/bio/geo/graphical characteristics.

Keywords: urban space, autobiographic space, topographic imagery, Patrick Modiano, Paris