

Justyna Tuszyńska\*

# Jak kryminał przekracza granice popkultury? O schemacie kryminalnym w twórczości Patricka Modiano

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2021.026>

**Streszczenie:** Schematyczność, rozumiana jako powtórzenie, jest jednym z podstawowych kryteriów podziału literatury na popularną i wysokoartystyczną. Fascynująca wydaje się zatem twórczość pisarza – noblisty, która opiera się na obsesyjnie powtarzanych motywach, figurach i wątkach. W twórczości Patricka Modiano nieustannie powracają bowiem schematy powieści kryminalnej oraz klisze przejęte z tradycji literackiej, przede wszystkim francuskiej. Artykuł jest próbą odpowiedzi na pytanie: dlaczego i w jaki sposób Patrick Modiano wykorzystuje schemat kryminalny? Wybrane utwory autora (*Ulica ciemnych sklepików*, *Zagubiona dzielnica*, *Dora Bruder*, *Żebyś nie zgubił się w dzielnicy*) zostały poddane analizie w kontekście strategii charakterystycznych dla konwencji kryminalnej. Pozwoliła ona wskazać trzy najważniejsze funkcje kryminału w twórczości Modiano; użycie schematu kryminalnego jako: odzwierciedlenia mechanizmów pamięci, skonwencjonalizowanej formy literackiej komunikacji oraz przedstawienia przymusu powtarzania. Przykład twórczości francuskiego noblisty pokazuje, jak kryminał przekracza granice literatury popularnej, co prowadzi nas do pytania, czy tradycyjne kategorie literackie są dziś jeszcze użytecznym narzędziem badawczym.

**Słowa kluczowe:** Patrick Modiano, kryminał, pamięć

---

\* Doktor, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury i Komparatystyki Instytutu Literaturoznawstwa, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu; zainteresowania badawcze: teoria reprezentacji, gatunki kultury popularnej, historia doktryn teoretycznoliterackich.

E-mail: [j.tuszyńska@umk.pl](mailto:j.tuszyńska@umk.pl) | ORCID: 0000000344866263 .

# How Does a Crime Fiction Transgress the Boundaries of Popular Culture?

## The Detective Story Formula in Patrick Modiano's Works

**Abstract:** Repetition, predictable narrative structures and clichés are the main criteria used to distinguish popular texts from artistic literature. Therefore, it is fascinating to consider the works of a Nobel Prize laureate which include endless repetitions of popular motifs and topics. Patrick Modiano's novels retell the same detective story formula based on the clichés of mostly French literature. This paper attempts to answer the question: why Patrick Modiano so willingly uses the detective story formula. The article analyzes selected novels by Modiano (*Missing Person, A Trace of Malice, Dora Bruder, So You Don't Get Lost in the Neighborhood*) in the context of the traditional elements and rules of crime fiction. These analyses point to three basic functions of crime fiction in the work of Modiano; the use of crime formula as a reflection of the mechanisms of memory, literature as a conventionalized form of communication, and repetition compulsion. The work of the Nobel Prize laureate demonstrates how crime fiction transcends the boundaries of popular literature. This, in turn, leads to the question whether traditional literary genres continue to be effective research tools.

**Keywords:** Patrick Modiano, crime fiction, memory

U podstaw podziału literatury na wysoką i niską leży potrzeba uporządkowania żywołu literackiego; poszukiwanie kryteriów podziału literatury na lepszą i gorszą<sup>1</sup>. Z pełną odpowiedzialnością używam tutaj tych potocznych określeń. Bowiem niezależnie od tego, jak sformułujemy opozycyjne pary pojęć (ze względu na rejestry: literatura wysoka i niska czy ze względu na enigmatyczną kategorię popularności: literatura popularna i elitarna), w ostatecznym rozrachunku za potrzebą wprowadzenia wyraźnych podziałów kryje się wartościowanie, chęć zdefiniowania literatury *sensu stricto*, a co za tym idzie, wskazania jednoznacznych, precyzyjnych wyznaczników prawdziwej literackości. Ponieważ jest to zadanie z góry skazane na porażkę, ostatecznie definiowanie sprowadza się do ustalania kryteriów negatywnych, a więc do próby wskazania, czym literatura (wysokoartystyczna) nie jest czy nie powinna być. Wśród owych wyznaczników wymienia się najczęściej: nastawienie na „dostarczanie rozrywki i silnych przeżyć emocjonalnych” (Żabski 1997: 212), ukierunkowanie na masowego odbiorcę, a przede wszystkim schematyczność rozumianą jako przeciwieństwo oryginalności i utożsamianą z literaturą konwencji (kryminał, fantastyka,

<sup>1</sup> Anna Martuszevska pisze: „[badacz] może zostać czasami »uwiedziony« wdziękami »tej trzeciej« (czyta przecież również – choćby w wieku młodzieńczym – kryminały, westerny czy romanse, nie stroni też od nich później, przynajmniej od czasu do czasu), lecz jako historyk bądź teoretyk literatury zajmuje wobec niej stanowisko zupełnie odmienne. Albo – z wyżyn swego estetycznego dystansu – zupełnie jej nie dostrzega, co jest najczęstszym stanowiskiem tradycyjnej historii literatury [...], albo też, dostrzegając ją, uważa za słuszne przede wszystkim oceniać – z punktu widzenia literackiego Katona, stróża moralności i oficjalnych, aprobowanych instytucjonalnie związków – marność tej literatury, jej niedostatki czy wręcz upadek wszelkich możliwych wartości” (Martuszevska 1997: 7–8).

horror). Taki stan rzeczy ma, oczywiście, wiele konsekwencji, jedną z nich jest sytuacja badaczy zajmujących się utworami zaliczanymi do popkultury czy tak zwanej literatury gatunkowej, którzy często zaczynają swoją pracę od próby uwolnienia przedmiotu zainteresowania od jednoznacznej (w domyśle jednoznacznie negatywnej) oceny. W artykule o wiele mówiącym (i obiecującym) tytule *Dlaczego literatura popularna jest popularna?* Agnieszka Fulińska, mierząc się z tym problemem, proponuje nowe ujęcie tytułowej kategorii. Autorka wprowadza podział dotychczasowego szerokiego pojęcia na dwa odrębne: „literatura popularna” oraz „literatura komercyjna”. Tym samym umieszcza ona pop-literaturę w podwójnej opozycji: w stosunku do literatury artystycznej (zgodnie z tradycją) oraz komercyjnej. Badaczka wskazuje zatem swego rodzaju „skalę literackości”, której podstawowym kryterium pozostaje stopień schematyczności (nie ekonomia, jak mogłaby sugerować nazwa „literatura komercyjna”). Omawiając to zagadnienie, Fulińska pisze:

Rzeczywista wartość – estetyczna, społeczna czy dydaktyczna – nie ma żadnego znaczenia. Dlatego właśnie do tej kategorii literatury najbardziej pasują określenia, które krytyka o nastawieniu estetycznym najchętniej stosuje do kultury popularnej *en masse*: *kicz*, *sztampa*, *kłisze*, *schematy*. Kultura komercyjna doprowadziła do ostatecznej granicy bardzo starą kategorię estetyczną, mianowicie naśladowanie. Im bardziej bowiem kolejny produkt jest podobny do poprzedniego, który odniósł sukces, tym lepiej. Ponadto w procesie produkcyjnym nie ma czasu, by wymyślać nowe elementy, a zatem wykorzystywanie już istniejących jest po prostu wpisane w taki proces (Fulińska 2003: 57, wyróżnienie J.T.).

Proponując trójpoziomowy podział literatury, Fulińska dostrzega stopniowość uschematyzowania. Jeśli zatem literaturę komercyjną tworzą „nieznacznie zmodyfikowane modele tego samego produktu” (ibid.: 56), to literatura popularna odzwierciedla wierność wobec epickiego klasycyzmu, realizując utrwalone „wątki i tematy zaniedbane w pewnym momencie przez literaturę i krytykę artystyczną” (ibid.: 61). Od tej ostatniej różni ją zatem przywiązanie do archetypów, klasycznych motywów i konwencji, od literatury komercyjnej natomiast zachowanie podstawowych wartości literackich. Na podstawie propozycji Fulińskiej można zauważyć, że kryminał – jako hiperkonwencja<sup>2</sup> z tendencjami do (niekiedy nieco naiwnego) psychologizmu i zajmowania pozycji dawnej powieści obyczajowej – stanowi wzorcową reprezentację literatury popularnej. Rozróżnienie zaproponowane przez Fulińską pozwala nam zatem dokonać użytecznych uporządkowań. Z jednej strony ocalić od jednoznacznych ocen twórczość takich autorów, jak Agatha Christie, Raymond Chandler, Joanna Chmielewska, Henning Mankell, Andrea Camillieri czy Borys Akunin, którzy większą część swojego pisarstwa poświęcili kryminałowi, a przy tym nie rezygnowali z potrzeby zachowania indywidualnego stylu i podejmowania aktualnych, często niełatwych, tematów. Z drugiej strony natomiast zamknąć kryminał w bezpiecznych ramach „literatury drugiej kategorii”. Co jednak począć, kiedy przychodzi nam zwierzyć się

---

<sup>2</sup> Już Roger Caillois zwraca uwagę na zamiłowanie twórców kryminału do porządkowania formy: „Wbrew [...] ogólnej skłonności do anarchii powieść kryminalna zwraca na siebie uwagę pilnością, z jaką ustala sobie coraz to więcej własnych reguł, tak że próżno byłoby szukać w całej produkcji literackiej innego rodzaju, który by, tak jak ona, podporządkowywał się równie ścisłym przepisom i lubował się w coraz ściślejszym tych przepisów uściślaniu” (1967: 167–168).

z twórczością noblisty, który – jak sam często mówi w wywiadach – całe życie pisze jedną książkę, a książka ta jest kryminałem?<sup>3</sup>

Powinnam w tym miejscu wytłumaczyć się z użycia określenia „kryminał” w odniesieniu do utworów Patricka Modiano. Zdaje się jednak, że ich kryminalność nie stoi pod znakiem zapytania. Bez trudu dostrzegają ją zarówno badacze, jak i krytycy. Piotr Sadkowski w artykule *Patrick Modiano i jego (nie)żydowskie genealogie* pisze: „Strategie prowadzenia opowiadania i budowania fabuły u Modiano w znacznej mierze wywodzą się z konwencji powieści detektywistycznej. [...] Metoda działania bohatera-narratora, jak i samego pisarza łączy w sobie pracę detektywa i archiwisty” (Sadkowski 2014: 132). Ponadto sam autor *Nawrotów nocy* nie unika skojarzeń z kryminałem, wprowadzając do swoich utworów sugestie czy wypowiedzi wprost komentujące tę konwencję. Bohater *Zagubionej dzielnicy* jest autorem poczytnych kryminałów, utwór otwiera więc dyskusja poświęcona jego pracy:

- Przypuszczam, że uważa pan to, co robię, za bardzo złą literaturę?
- To nie jest literatura, panie Guise. To co innego.
- Jestem w zupełności pańskiego zdania.
- Naprawdę?
- Kiedy dwadzieścia lat temu zacząłem pisać cykl o Jarvisie, nie chodziło mi o to, żeby zrobić dobrą czy złą literaturę, tylko żeby po prostu coś zrobić. Czas mnie pilił.
- Nie ma w tym nic wstydliviego, panie Guise. Idzie pan w ślady Petera Cheyneya i Iana Fleminga (Modiano 1993: 14).

Nie można w owym fragmencie, jak się zdaje, wskazać jednoznacznej oceny. Literatura kryminalna jako temat powraca w tym utworze wielokrotnie, najciekawiej powyższy dialog oświetla fragment opisu miejsca, które było dla bohatera bardzo ważne w czasach, kiedy rozpoczynał swoje dorosłe życie:

[...] półki z książkami, a na nich same powieści kryminalne: żółte okładki serii z maską, Czarna Seria, serie angielskie, amerykańskie... Rocroy często mi je pożyczał i nigdy bym wtedy nie pomyślał, że jeden z moich utworów będzie kiedyś stał w tej bibliotece... (ibid.: 31)

Zatrzymuję się przy *Zagubionej dzielnicy*, mając świadomość, że nie jest to utwór wymieniany wśród najważniejszych dzieł autora. Stanowi on bowiem doskonały przykład Modianowskiego szablonu kryminalnego. Jednocześnie ta mikropowieść pozbawiona jest tego, czego krytycy i badacze najczęściej szukają w prozie Modiano: Historii pisanej wielką literą, postpamięciowego świadectwa, dlatego pozwala skupić się na samym schemacie. Opowiada ona historię autora kryminałów, który w wyniku tajemniczych wydarzeń (stają się one treścią zagadki kryminalnej) zostaje zmuszony do ucieczki z Francji. Jean Dekker – kryjący się pod nazwiskiem Ambrose Guise – powraca do Paryża dopiero po dwudziestu latach pod pretekstem spotkania z tłumaczem jego kryminałów. Stopniowo strzępki wspomnień, pozorne ślady (dostrzeżenie znajomego nazwiska na wizytówce, stary list od znajomego,

<sup>3</sup> Kiedy używam pojęcia kryminał, mam na myśli utwór, którego budowa oparta jest na trzech podstawowych elementach: zagadce jako dominancie kompozycyjnej, dociekaniu jako determinancie narracji oraz przestępstwie jako dominancie tematycznej.

informacja o czyjejś śmierci) oraz atmosfera miasta skłaniają go do podjęcia śledztwa i zrekonstruowania owego tajemniczego wydarzenia. Na początku w utworze pojawiają się jedynie drobne sugestie kryminalnego charakteru sprawy, niepokojące wskazówki pozwalające czytelnikowi domyślać się, że może chodzić o morderstwo (nie wiadomo jednak, jaki jest związek głównego bohatera z tym wydarzeniem). Spotkania i rozmowy z osobami, które pozostały w Paryżu stopniowo ujawniają coraz więcej szczegółów, nakreślają obraz środowiska wpływowych osób, z których każda w jakiś sposób łamie normy społeczne (alkoholizm, narkotyki, ciemne interesy). Wreszcie główny bohater, odwiedzwszy miejsca, w których przebywał przed laty, na podstawie odnalezionych aktów sprawy rekonstruuje przebieg wydarzeń. Warto tu zaznaczyć, że zagadka jest właściwie dwuwymiarowa. Bohater wcielający się w rolę detektywa zna przecież przebieg tamtego zdarzenia (wydawać się może więc, że jest ona zagadką jedynie dla czytelnika), poszukuje natomiast informacji dotyczących tego, co wydarzyło się z osobami zamieszkanymi w sprawę po jego wyjeździe. Pomimo że Jean Dekker odtwarza wydarzenia, które zna (choć wielu elementów nie pamięta lub nie rozumie), to utwór ma strukturę kryminału. Czytelnik otrzymuje klasyczną właściwie powieść detektywistyczną z punktem kulminacyjnym – a więc objaśnieniem wszelkich nieścisłości i tajemniczych śladów – na końcu. Tematem tego utworu jest natomiast wspomnianie traumatycznego, ale także formacyjnego doświadczenia młodości. Zarówno główny problem, jak i samą kryminalną strukturę utworu można uznać za kanwę wielu innych (również wcześniejszych) opowieści autora *Ulicy ciemnych sklepików*.

A jednak używanie określenia „kryminały Modiano” przychodzi literaturoznawcom z pewną trudnością, wywołuje opór<sup>4</sup>. Można odnieść wrażenie, że pisaniu o kryminalności utworów Modiano towarzyszy najczęściej potrzeba wskazania ich antyschematyczności. Jest to logiczne następstwo utrwalenia się w dyskursie teoretycznoliterackim przekonania o właściwie jednostronnej zależności pomiędzy literaturą wyższego i niższego rejestru. W ujęciach definicyjnych przyjmuje się, że kierunek przejmowania form czy motywów literackich jest jeden – przenikają one z literatury artystycznej do popularnej, oczywiście po uprzednim uproszczeniu i skonwencjonalizowaniu. Jednocześnie zakłada się, że kiedy dochodzi do sytuacji odwrotnej, mechanizmowi zapożyczenia schematów znanych z literatury popularnej powinna towarzyszyć krytyczna reinterpretacja. Konwencje mogą istnieć w literaturze artystycznej jedynie na prawach swego rodzaju cytatu. Jeśli kultura wysoka (elitarna) sięga po schemat, to najpewniej po to, żeby go złamać. Jak zauważa Anna Martuszevska:

Jedno tylko można uznać za znamienne – najczęściej to, czego dotknie popularna kultura, zostaje przez nią wchłonięte, przekształcone na jej obraz i podobieństwo. W tym więc sensie staje się on literackim Midasem. Z drugiej jednak strony – a szczególnie tak bywa, gdy schematy wzięte z popularnej kultury służą parodii – potrafi ona włączać się w twór, który ma charakter hybrydyczny i jest trudny albo nawet

---

<sup>4</sup> Komentując przyznanie autorowi *Ulicy ciemnych sklepików* Nagrody Nobla, Wiktor Dłuski (tłumacz) pisze: „Modiano to »literatura do czytania«, klasyczna w formie i treści. Na wysokim poziomie, ale łatwo w niej zrozumieć, co autor ma do powiedzenia, gdyż jest intrygująca fabuła. Nie są to, oczywiście, żadne kryminały, ale bardziej powieści psychologiczne [...]” (Bieńczyk 2014). Wypowiedź ta (przez symptomatyczne zaprzeczenie) wskazuje nam, że świadomość kryminalnych odczytań prozy Modiano jest powszechna, ale trudna do zaakceptowania.

bardzo trudny w odbiorze, gdyż wymaga znajomości wielu kodów, czyli z pewnością nie można go zaliczyć do popularnej literatury (Martuszevska 2017: 16).

Zaprzeczenie schematowi (którego najlepszy przykład stanowi wspomniana tu parodia) jest zawsze wyrazem samoświadomości literackiej. W naturalny sposób od utworów należących do wysokiego rejestru oczekujemy manifestacji oryginalności, zmiany formy utartej w nowatorską. Przełamanie schematu kryminalnego nie oznacza jednak jego odrzucenia, a jedynie próbę redefinicji. Co więcej próby takie wpisane są w dynamikę kształtowania się konwencji kryminalnej. Dopiero złamanie schematu dowodzi jego ukonstytuowania, a także pisarskiej świadomości reguł w niego wpisanych. Dlatego też sposoby owego przełamywania schematu są w pewnym sensie już utrwalone w tradycji gatunku. Możemy zatem mówić o swego rodzaju schematyczności drugiego stopnia.

Jeśli zresztą spojrzymy na Modianowskie strategie używania schematu kryminalnego, dostrzeżemy, że można je uznać za skonwencjonalizowane. Pierwszą (i najbardziej charakterystyczną dla poetyki Modiano) jest wprowadzenie postaci detektywa, który szuka samego siebie. Dotknięty amnezją prywatny detektyw z *Ulicy ciemnych sklepików*, prowadzący śledztwo w swojej własnej sprawie pojawia się w kolejnych utworach. W *Zagubionej dzielnicy* ujawnia się pod postacią pisarza (autora kryminałów), który gromadzi ślady, żeby odtworzyć historię, którą sam przeżył. Podobnie w napisanym trzydzieści lat później *Żebyś zgubił się w dzielnicy*, gdzie bohater (znów pisarz) sprowokowany dziwnym splotem wydarzeń, mimo wewnętrznego sprzeciwu, jaki wywołuje w nim wspomnianie, postanawia rozwiązać zagadkę swojego dzieciństwa (zniknięcie jednej z bliskich osób).

Mogłoby się wydawać, że w tym zabiegu – wprowadzania detektywa, który prowadzi śledztwo we własnej sprawie – kryje się właśnie rewolta przeciwko skonwencjonalizowanej formie. Tymczasem figura ta jest być może najbardziej utrwaloną w tradycji przykładem „kontrolowanego” złamania schematu. Wiąże się ona zresztą ze swoistym literackim rodowodem kryminału – z opowieścią o Edypie. Ukryta w niej wielopoziomowa struktura dociekania (zagadka w centrum fabuły, poszukiwanie prawdy, która, koniec końców, okazuje się „prawdą o sobie samym”) skłoniła wielu badaczy do szukania korzeni literatury kryminalnej właśnie w tej opowieści. Kiedy Edyp rozwiązuje zagadkę Sfinksa, robi to, co robią później najbardziej znani literaccy detektywi – pokazuje czytelnikowi swój analityczny potencjał. Rozwiązaniem tej zagadki jest człowiek, rozwiązaniem zagadki Edypa jest on sam, a to pozwala nam wyciągnąć wniosek, że w detektywistycznym poszukiwaniu w gruncie rzeczy chodzi zawsze o jakąś formę poznania „natury człowieka”. Właśnie w tym sensie kryminał stał się współczesną realizacją mitu. Postać detektywa, który poszukuje siebie samego można znaleźć w wielu klasycznych utworach kryminalnych, czy jak chcieliby je określić niektórzy badacze, antykryminalnych. Posługiwał się nią na przykład Alain Robbe-Grillet (w *Gumach*, *Podglądaczu*, *Domu schadzek*), eksperymentując za jej pomocą z porządkiem opowieści. Ciekawym wykorzystaniem tego motywu jest też powieść *Harry Angel* Williama Hjortsberga (oraz jej adaptacja filmowa), w której główny bohater zawiera pakt z diabłem<sup>5</sup>, zapomina o zbrodni, którą popełnił i odkrywa straszną prawdę o sobie.

<sup>5</sup> Edypalna metafora nabiera ciekawego – podwójnego – znaczenia w świetle odczytań twórczości Modiano jako przykładu pisarstwa autofikcyjno-biograficznego.

Innym chętnie eksploatowanym przez kryminał zabiegiem, który powraca w prozie Modiano jest przedstawienie śledztwa jako eksploracji miasta. O tym, że miasto jest samodzielny, pierwszoplanowy bohaterem prozy autora *Ulicy ciemnych sklepików* mówiono i pisano już wiele. Znow można tu odnaleźć tradycje i klisze literatury francuskiej; wystarczy choćby przywołać figurę Baudelaire'owskiego *flâneura*, którą do kryminału przeniósł Georges Simenon. Jak można się domyślać, tym samym klasyczny francuski *roman policier* już na zawsze została nierozzerwalnie związana z przedstawieniami miasta<sup>6</sup>. Modianowskie opisy Paryża – traktowane często jako figura labiryntu – można natomiast powiązać ze strategiami prezentowania zagadki. Giorgio Colli, analizując jej filozoficzny rodowód, pisze:

w sferze apollińskiej [zagadka] jest tym samym, co w sferze dionizyjskiej Labirynt: konflikt pomiędzy człowiekiem a bogiem, ukazany w widzialnym świecie symbolicznie w obrazie Labiryntu, zostaje przeniesiony do świata wewnętrznego, do sfery myślenia abstrakcyjnego, gdzie symbolizuje go zagadka (Colli 1994: 36).

W kryminałach, które cechuje refleksja autotematyczna wyrażona polemiką ze schematem, mamy często do czynienia z odwróceniem tej sytuacji<sup>7</sup>. Przedstawienie labiryntu stanowi reprezentację zagadki. Ze strategii tej skorzystał na przykład Umberto Eco, tworząc w *Imieniu róży* bibliotekę-labirynt. Sam zresztą później ten pomysł omówił w *Dopiskach na marginesie „Imienia róży”*. Odnosząc się do koncepcji Gillesa Deleuze'a i Félix Guattariego, wiąże on literacką strukturę labiryntu z pojęciem kłacza: „Nie ma środka, nie ma peryferii, nie ma wyjścia, ponieważ kłacz jest potencjalnie nieskończone. Przestrzeń domysłów jest przestrzenią o strukturze kłacza” (Eco 2004: 521). Tym samym przyznaje Eco, że labirynt w jego powieści detektywistycznej stanowi jakby ilustrację struktury dociekania. Zdaje się, że Modiano korzysta właśnie z tej strategii. Przemierzanie miasta (które stanowi nieodłączny element każdej z jego powieści) odzwierciedla – czasem zastępuje – analityczno-rekonstrukcyjną pracę detektywa. Reprezentuje jednocześnie, co oczywiste, ślady minionych czasów i wydarzeń; repozytorium pamięci.

Leżałem bez ruchu z szeroko otwartymi oczyma i stopniowo wyzbywałem się tego grubego pancerza angielskiego pisarza, pod którym kryłem się od dwudziestu lat. Nie ruszać się. Czekać, aż zjadę przez czas, na sam dół, jakbym skoczył ze spadochronem. Odnaleźć się na nowo niedysiejszym Paryżu. Zwiedzać ruiny i starać się w nich odszukać własne ślady. Spróbować odpowiedzieć na te wszystkie pytania, które pozostały bez odpowiedzi (Modiano 1993: 21–22).

Co interesujące, tytułowa dzielnica reprezentuje także (nie tylko zresztą w tej powieści) zamknięty etap życia bohatera przedstawiony jako archiwum miasta o labiryntowej strukturze.

Można, jak sądzę, dostrzec zatem, że schematyczność utworów Modiano jest wielopoziomowa. Na matrycę schematu kryminalnego autor nakłada własne, obsesyjnie

<sup>6</sup> Z pojawieniem się przestrzeni miejskiej w kryminale wiąże się zresztą kilka ważnych przemian konwencji. Na omówienie panoramy tego problemu z pewnością nie wystarczy mi tutaj miejsca. Podjęłam ten temat w tekście *Mordercze miasta (?) Nowy polski kryminał – zwrot przestrzenny czy gra miejska?* (Tuszyńska 2014). Problemem tym zajmowała się między innymi Halina Kubicka (2015).

<sup>7</sup> Ważnym przykładem są tutaj *Odmiany czasu* Michela Butora, w których struktura labiryntu służy dekonstrukcji schematu kryminalnego, ale także ograniczeń narracji literackiej.

powtarzane w kolejnych utworach, motywy: zaginione postaci, po których pozostają tylko nazwiska w spisach, tomy nieaktualnych akt, spisów, książek telefonicznych, kojarzące się z przesłuchaniami rozmowy z przypadkowo spotkanymi osobami z przeszłości, wyposażanie bohaterów w elementy własnej biografii, poszukiwanie prawdy o historii rodziców czy opiekunów (których życiorysy są pełne niejasnych, tajemniczych wręcz, faktów) itd. Wszystko to dodatkowo, mniej lub bardziej wyraźnie, przywołuje klisze wyjęte z (francuskiej) tradycji literackiej; uobecnia *Tajemnice Paryża*, proustowskie poszukiwanie czasu (nawet nie poprzez refleksje poświęcone dzieciństwu, ale za pomocą opisów relacji między członkami zamkniętych grup społecznych: ujawnieniu romansów, drobnych skandali, niejasnych interesów), wreszcie odwołuje się do kanonicznej serii powieści kryminalnych *Série Noire*<sup>8</sup>.

Prawdziwie interesujące jest zatem nie pytanie o kryminalność (wierność realizowanej konwencji) utworów Modiano, ale raczej o to, dlaczego autor wykorzystuje właśnie tę konwencję literackiej wypowiedzi. Dlaczego konsekwentnie powraca do niej przez lata? W odpowiedzi można wskazać trzy najważniejsze aspekty schematu kryminalnego, które sprawiły, że stał się on w twórczości autora *Nawrotów nocy* dominującą formą komunikacji<sup>9</sup>.

## Schemat kryminału jako matryca pamięci

Bez wątpienia pamięć jest najważniejszym tematem w twórczości noblisty<sup>10</sup>. Podjęty problem przybiera w jego prozie formę zagadki (nie zawsze zagadki dla samego detektywa, zawsze natomiast dla czytelnika), która reprezentuje efekt pracy pamięci; często jej zawodność. Wystarczy tu przypomnieć amnezję bohatera *Ulicy ciemnych sklepików*, zatarte dziecięce wspomnienie (może nawet wyparcie) bohatera *Żebyś nie zgubił się w dzielnicy*, wreszcie luki w pamięci zbiorowej, które próbuje uzupełnić bohater *Dory Bruder*. Proces wspominania (na równi zresztą z procesem zapominania, usuwania z pamięci) pozostaje więc zawsze tematem samym w sobie. Odtwarzanie historii wiąże się jednocześnie z pokonywaniem oporu oraz strachem przed prawdą, którą ujawni rozwiązanie zagadki.

W strukturę kryminału na stałe wpisane jest poszukiwanie, porządkowanie, odtwarzanie, rekonstruowanie wydarzeń na podstawie szczątkowych śladów. Modianowskich bohaterów-detektywów łączy zamiłowanie do zbierania drobnych, pozornie nic nie znaczących, śladów przeszłości (nieaktualne numery telefonu, stare elementy garderoby, wizytówki) oraz prowadzenia rozmów o przeszłości, które jakby nieoczekiwanie przeradzają się w *quasi*-przesłuchania; towarzyszy im ten sam niepokój, stan napięcia. Przedstawienie śledztwa – rozumianego jako odtwarzanie przebiegu i okoliczności wydarzeń – stanowi zatem *par excellence* literacką reprezentację pracy pamięci<sup>11</sup>. Ponadto nie tylko obraz śledztwa

<sup>8</sup> Seria ta została powołana w 1945 roku przez Marcela Duhamela, wydawana była przez wydawnictwo Gallimard. Jej charakterystyczne czarne okładki stały się symbolem kryminału.

<sup>9</sup> Pomijam tutaj jedną, być może najbardziej podstawową cechę – kryminał jest opowieścią o zbrodni. Cała proza Modiano poświęcona jest przeciwieństwu wielkiej Zbrodni.

<sup>10</sup> Uzasadnienie kapituły noblowskiej brzmiało zresztą: „za sztukę pamięci, którą przywołał najbardziej nieuchwytnie losy człowieka i odsłonił świat życia podczas okupacji” (The Nobel Prize).

<sup>11</sup> Dlatego też chętnie eksploatowana jest metafora psychologa-detektywa.



(odtworzenia porządku zdarzeń), ale sama konstrukcja opowieści kryminalnej oparta na narracji linearno-powrotnej odzwierciedla strukturę pamięci. Tę własność schematu kryminalnego wykorzystuje Modiano. Można stwierdzić, że w jego utworach kryminał staje się uniwersalną matrycą pamięci.

## Kryminał jako reprezentacja ograniczeń literatury

*Żebyś nie zgubił się w dzielnicy* poprzedza motto z *Życia Henryka Brularda* Stendhala: „Nie mogę dać tu realności faktów, mogę dać tylko ich cień”. Tymi słowami Modiano wyraża, jak można sądzić, wątpliwość dotyczącą ograniczeń literackiej komunikacji. Oświetla je fragment znacznie wcześniejszej wypowiedzi odsłaniającej kulisy powstania *Dory Bruder*:

Po ukazaniu się „Księgi pamięci” Serge’a Klarsfelda poczułem, że jestem kimś innym. Wiedziałem teraz, jakiego rodzaju lęk odczuwałem.

I w pierwszym momencie z wątpiłem w literaturę. Ponieważ często jej siłą napędową jest pamięć, wydawało mi się, że jedyną książką, którą należało napisać, była owa księga pamięci, tak, jak to uczynił Serge Klarsfeld (Modiano 2015: 233–234, wyróżnienie J.T.).

W pewnym sensie *Dora Bruder* jest taką księgą. Fascynuje ona badaczy i krytyków swoją niejednoznaczną, graniczną formą. Mowa tu bowiem o prozie na granicy reportażu (dziennikarstwo śledcze) i powieści, (auto)biografii i fikcjonalnej kreacji postaci. Modiano pokazuje historię Zagłady przez opowieść o zaginięciu pojedynczej postaci – tytułowej bohaterki, która, z dzisiejszej perspektywy, wydaje się tylko jednym z setek tysięcy nazwisk w spisie zaginionych. Utwór łączy jednocześnie postpamięciową narrację z wspomnianiem dzieciństwa przypominającym terapeutyczny proces (jak wolno nam przypuszczać, dzieciństwa samego autora). A przy tym stanowi on Modianowską wypowiedź na temat ograniczeń literatury. Tekst opowiada bowiem historię śledztwa i zarazem historię powstawania powieści; jest więc powieścią i zapisem (może dziennikiem) dziesięcioletniej pracy nad nią. Przyjmuje przy tym właściwie formę kartoteki, literacko uporządkowanych notek faktograficznych. Cała forma *Dory Bruder* reprezentuje powracającą w twórczości Modiano fascynację dokumentacją. Każdy jego utwór, w taki czy inny sposób, włącza notatki, akta spraw, notesy, książki telefoniczne. Sam Modiano zresztą ujawnia:

Potrzeba napisania pierwszej książki, pojawiła się u mnie, kiedy przeglądałem stare paryskie książki telefoniczne. Wystarczyło zakreślić ołówkiem nazwiska, adresy i numery telefonów jakichś nieznanych osób i wyobrazić sobie, jak mogło życie wyglądać jego lub jej pośród setek tysięcy nazwisk (The Nobel Prize, tłum. J.T.).

Można odnieść wrażenie, że ta strategia powraca w kolejnych utworach, a motyw książki telefonicznej, która mówi więcej o świecie niż literatura zrasta się ze stylem autora. W *Ulicy ciemnych sklepików* czytamy:

Za plecami Huttego połowę ściany zajmowały półki z ciemnego drzewa: ustawione tam były tomy Bottinów<sup>12</sup> i wszelkiego rodzaju roczniki z ostatnich lat pięćdziesięciu. Hutte często mi powtarzał, że są to niezastąpione narzędzia pracy, z którymi nigdy by się nie rozstał. I że te Bottiny i roczniki stanowią najcenniejszą i najbardziej przejmującą bibliotekę, jaką człowiek może zgromadzić, bo na ich kartach zarejestrowano mnóstw osób, rzeczy, zaginionych światów, którym już tylko te książki dają świadectwo (Modiano 1981: 8).

Refleksja ta powraca w *Zagubionej dzielnicy* pod postacią porady udzielanej przez jednego z bohaterów: „wszystko, czego się szuka, można znaleźć w książkach telefonicznych. Trzeba tylko umieć posługiwać się nimi” (Modiano 1993: 144). Zbiory akt (często nieczytelnych i fragmentarycznych), stare notatniki są w twórczości Modiano jednocześnie rekwizytem<sup>13</sup> i formułą gatunkową. Można postawić tezę, że ta fascynacja odzwierciedla ujmowanie literatury jako swego rodzaju archiwum. Ciekawym tego przykładem jest opis wykorzystania fragmentów powieści jako tropu w śledztwie. W *Żebyś nie zgubił się w dzielnicy* pojawia się powieść głównego bohatera pod tytułem *Czerń lata*. Bohater-pisarz opisuje, jak w formie literackiej zawarł zakamuflowany anons, wiadomość skierowaną do kobiety, którą pragnął odnaleźć. Literatura jest więc w planie Modianowskiej powieści ustawiona w tej samej pozycji, co owe akta, notesy, spisy czy książki telefoniczne. Należy chyba zresztą uznać, że fascynacja tymi formami stanowi logiczne następstwo podejmowanej przez autora *Nawrotów nocy* problematyki; wszystkie one są bowiem figurą uobecniania czy krystalizowania pamięci. Zamiłowanie do form dokumentalnych koresponduje w sposób szczególnie z użyciem schematu kryminalnego. Po pierwsze, dokumenty, jako forma śladów czy dowodów, wpisane są w jego strukturę, po drugie natomiast, on sam reprezentuje sformalizowaną odmianę literatury.

Ponieważ literatura jawi się w Modianowskiej prozie jako nieudolny nośnik, który nie może udźwignąć ciężaru reprezentowanej rzeczywistości<sup>14</sup>, autor sięga po formułę uproszczoną, schematyczną, która nie odwraca uwagi od Historii czy bohatera. Kryminał ujawnia sztuczność literatury, jej ograniczenia i powtarzające się wzorce. Nie można mu zarzucić fiaska – nieprzystawalności do rzeczywistości, nadmiernych uproszczeń – od początku takie są bowiem jego konwencjonalne ramy. Można go zatem uznać za czystą formę, literaturę skoncentrowaną, skondensowaną, maksymalną. Dlatego nowa powieść francuska (reprezentowana przez Alaina Robbe-Grilleta i Michela Butora) testowała granice formy literackiej, wykorzystując właśnie kryminał. Skonwencjonalizowany literacki szablon stał się narzędziem służącym do eksperymentowania z porządkiem narracji czy zredefiniowania kategorii czasu. Modiano wykorzystuje kryminalną formułę subgatunkową już nieco inaczej. Daje ona wyraz jego zgody na ograniczenia literatury. Jej niewyraźności nie trzeba już

<sup>12</sup> To uzupełniane i wydawane każdego roku książki telefoniczne.

<sup>13</sup> Odnaleziony przypadkowo notes w *Żebyś nie zgubił się w dzielnicy* prowokuje serię spotkań i wydarzeń, które skłaniają głównego bohatera do podjęcia śledztwa. Wcześniej w 2012 roku ukazał się utwór *L'Herbe des nuits* (Czarny notes, nigdy nieprzetłumaczony na język polski) w którym stary notes służy jako przewodnik w detektywistycznej podróży do przeszłych wydarzeń.

<sup>14</sup> Na problem ten zwraca także uwagę Katarzyna Thiel-Jańczuk, pisząc: „[...] w stosunku do osób, które zniknęły w przeszłości i powracają w wyobraźni pisarza, ta narracyjna strategia ma pełnić rolę medium umożliwiającego ich uobecnienie i kontakt z nimi poza czasem oraz przestrzenią, a więc również pewną, powiedzielibyśmy – słabą, bo literacką, formę legitymizowania ich istnienia”. (Thiel-Jańczuk 2015: 16).

ani testować, ani udowadniać, stała się ona faktem<sup>15</sup>. Skonwencjonalizowanie kryminału nie jest zatem jego wadą, definiuje po prostu formę wypowiedzi; wyznacza jej wyraźne reguły (zupełnie jak list, pamiętnik, raport). Modiano udowadnia, że szukanie nowych form jest bezcelowe, ostatecznie bowiem wyzwolenie się z jednego schematu wiąże się z przyjęciem innego.

## Kryminał jako figura przymusu powtarzania

Jak starałam się pokazać wcześniej, powtórzenie jest główną cechą pisarstwa Modiano. Wykorzystywanie już istniejących (często utrwalonych) elementów, schematów i literackich klisz<sup>16</sup> stanowi znak rozpoznawczy jego poetyki. Wszystko to składa się na artystyczną reprezentację niekończącego się procesu powtarzania. W swoim przemówieniu noblowskim Modiano przyznaje:

[...] każda nowa książka w chwili gdy ją piszę, wymazuje poprzednią do tego stopnia, że mam wrażenie, że ją zapomniałem. Wydawało mi się, że piszę książki jedną po drugiej w odrębny sposób, w kolejnych napadach zapomnienia, jednak często te same twarze, te same nazwiska, te same miejsca, te same frazy powracały w następnych książkach, jak wzory tkane na gobelinie [...] (The Nobel Prize).

Przedstawiany przez autora *Katarzynki* proces twórczy można potraktować jako wypadkową relacji między niepokojem wynikającym z ciągłego powrotu do bolesnych doświadczeń a nieustającą potrzebą oswojenia ich. W tym niiby-wyznaniu możemy dostrzec ślady mechanizmu, który Zygmunta Freuda określa mianem przymusu powtarzania. Upraszczając do granic możliwości psychoanalityczną koncepcję omówioną przez niego w *Poza zasadą przyjemności*, zjawisko to najprościej można zdefiniować jako: „[...] nie dający się opanować proces, pochodzący z nieświadomości. W wyniku jego działania podmiot aktywnie naraża się na przykre sytuacje, powtarzając w ten sposób dawne doświadczenia, lecz nie przypominając sobie pierwowzoru” (Laplanche 1996: 266). U podstaw mechanizmu ciągłego odtwarzania trudnych czy traumatycznych doświadczeń leży pierwotny, zakorzeniony i najczęściej niepozwalający się zidentyfikować niepokój. Jednak sam proces powtarzania jest tylko formą, stałym układem, sekwencją elementów, której odtworzenie przynosi chwilową ulgę. Taką funkcję pełni właśnie kryminał. Jest on utrwaloną kulturowo formą osvajania społecznych lęków (przed naruszeniem zasad bezpieczeństwa, zburzeniem porządku społecznego). W formę tę wpisane jest pewne – choćby tylko chwilowe – ukojenie, wynikające z przedstawienia triumfu jeśli nie sprawiedliwości, to przynajmniej rozumu. Dociekanie przynosi efekt w postaci rozwiązania zagadki, odsłonięcia prawdy i, do pewnego stopnia, przywrócenia zachwianego porządku społecznego. Kryminał zapewnia

<sup>15</sup> Logicznym następstwem owej konstatacji jest ujawnienie się autora, który nie buduje złożonych reprezentacji swoich poglądów, obserwacji czy lęków, ale wyraża je wprost, zupełnie jakby udzielał wywiadów czy publikował swoje dzienniki.

<sup>16</sup> Z pewną dozą złośliwości parafrazuję tutaj przytoczoną wcześniej definicję literatury komercyjnej.

pocieszenie, wynikające z przekonania, że nasza kultura wypracowała stabilne instytucjonalne mechanizmy radzenia sobie w sytuacjach kryzysowych.

Przykład twórczości Patricka Modiano pokazuje, że kryminał wykracza daleko poza ramy, które narzuca mu definicja literatury popularnej. Jako forma, którą przybiera refleksja nad ograniczeniami pamięci, opowieść o poszukiwaniu prawdy o sobie czy krytyka literatury wymyka się on wygodnym literaturoznawczym przyporządkowaniom.

Powrócę zatem do pytania postawionego na początku: co począć z twórczością noblisty, który pisze powieści niemal za każdym razem według tego samego kryminalnego schematu? Możliwości jest kilka. Możemy uznać, że Modiano tworzy literaturę popularną, co z kolei dowodzi, że nagroda Nobla nie jest zarezerwowana wyłącznie dla literatury wysokoartystycznej. Oznacza to jednocześnie, że literatura popularna zajmuje w kulturze ważniejsze miejsce niż gotowi byliśmy jej dotąd przyznawać. Z drugiej strony, powinniśmy krytycznie spojrzeć na narzędzia badawcze, którymi dysponujemy. Być może podział literatury na tradycyjne kategorie nie jest już dziś możliwy. Kłopot ze znalezieniem wyraźnych kryteriów, które pozwoliłyby uporządkować żywioł literacki i podzielić go na zaledwie dwie czy, jak proponuje Fulińska, trzy „klasy jakości”, pokazuje, że to założenie wyjściowe jest błędne. Powinniśmy zatem sformułować je na nowo, zastanawiając się nie tylko nad tym, jak można inaczej uporządkować literaturę, ale przede wszystkim nad tym, czy i dlaczego potrzebujemy tego porządku.

## Bibliografia

- Bieńczyk Marek [&] Anna Wasilewska [&] Wiktor Dłuski 2014. „Modiano to ciemny wdzięk, który uwodzi”. *Gazeta Wyborcza*, 9 października. Publikacja on-line, <https://wyborcza.pl/piatek-ekstra/> [02.02.2021].
- Caillois, Roger 1967. „Powieść kryminalna”. Tłum. Jan Błoński. W: Roger Caillois. *Odpowiedzialność i styl*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Colli, Giorgio 1994. *Narodziny filozofii*. Tłum. Stanisław Kasprzysiak. Kraków: Oficyna Literacka.
- Cooke, Dervila 2004. „Hollow imprints. History, literature and the biographical in Patrick Modiano’s Dora Bruder”. *Journal of Modern Jewish Studies* 3/2: 131–145.
- Eco, Umberto 2004. „Dopiski na marginesie *Imienia róży*”. W: Umberto Eco. *Imię róży*. Tłum. Adam Szymanowski. Kraków: Mediasat Poland Sp. z o.o.
- Fulińska, Agnieszka 2003. „Dlaczego literatura popularna jest popularna?”. *Teksty Drugie* 4: 55–66.
- Kubicka, Halina 2015. *Zbrodnia i miasto. O kształtowaniu się obrazu przestrzeni wielkomiejskiej w literaturze kryminalnej*. W: Anna Gemra (red.). *Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*. Kraków: EMG.
- Laplanche, Jean [&] Jean-Bertrand Pontalis [&] Daniel Lagache 1996. *Słownik psychoanalizy*. Tłum. Ewa Modzelewska [&] Ewa Wojciechowska. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Martuszevska, Anna 1997. „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- 2017. „*Trzydzieści lat minęło, jak jeden dzień...* (O badaniach literatury popularnej w ostatnim trzydziestoleciu)”. *Jednak Książki* 8: 11–26.
- Modiano, Patrick 1981. *Ulica ciemnych sklepików*. Tłum. Eligia Bąkowska. Warszawa: Czytelnik.
- 1993. *Zagubiona dzielnica*. Tłum. Wiktor Dłuski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- 2015. *Z Klarsfeldem przeciw zapomnieniu*. Tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk. *Literatura na Świecie* 7–8: 233–236.
- 2016. *Żebyś nie zgubił się w dzielnicy*. Tłum. Bożena Sęk. Katowice: Wydawnictwo Sonia Draga.
- 2019. *Dora Bruder*. Tłum. Bożena Sęk. Katowice: Wydawnictwo Sonia Draga.
- Sadkowski, Piotr 2014. „Patrick Modiano i jego (nie)żydowskie genealogie”. *Archiwum Emigracji* 1–2: 125–139.
- Thiel-Jańczuk, Katarzyna 2015. „Wobec innego. O współczesnej prozie auto/bio-fikcyjnej i autobiograficznej we Francji”. *Nowa Dekada Krakowska* 3–4: 14–21.
- Tuszyńska, Justyna 2014. „Mordercze miasta (?) Nowy polski kryminał – zwrot przestrzenny czy gra miejska?”. *Studia Poetica II*: 101–109.
- Żabski, Tadeusz (red.) 1997. *Słownik literatury popularnej*. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
- The Nobel Prize. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2014/summary/> [02.02.2021].