

Katarzyna Thiel-Jańczuk

Inność jako tożsamość : o podmiotowości odnalezionej: Patrick Modiano i Annie Ernaux

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 2 (11), 153-168

2005

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Inność jako tożsamość. O podmiotowości odnalezionej: Patrick Modiano i Annie Ernaux

Twórczość dwu współcześnie działających pisarzy francuskich, stanowiąca przedmiot moich rozważań, wyrosła na gruncie kryzysu tożsamości rozumianej jako całościowa – historyczna lub społeczna – struktura. Urodzony po wojnie Patrick Modiano (1945), syn żydowskiego imigranta, odczuwa na sobie piętno antysemityzmu lat trzydziestych we Francji oraz Holocaustu i okupacji, jakich doświadczył jego ojciec. Annie Ernaux (1940) poprzez wejście do świata francuskiej wykształconej burżuazji, zrywa więź z rodzinną prowincjonalną kulturą i staje po stronie klasy dominującej¹. Teksty obojga autorów przybierają w większości formę pierwszoosobowych narracji, fikcyjnych lub rzeczywistych, autorskich. Krytyka literacka sytuuje Modiano w sposób dość zdecydowany w gronie powieściopisarzy, a Ernaux – szczególnie od przełomowego tekstu *Miejsce (La place)*² – pośród kontynuatorów gatunków autobiograficznych, przy czym w obu przypadkach klasyfikacje te są przekraczane. Punktem wspólnym będzie sytuacja podmiotu, który pojawia się u obojga autorów w funkcji „ja” piszącego.

Rozbicie całościowej struktury tożsamości powodujące, że określenia Francuz-żyd, intelektualista-prostak, stają się określeniami różnicującymi, odsłania również inne dychotomie. Ponieważ kryzys tożsamości jest osadzony w czasie historycznym i w obszarze literatury, istotne w moich rozważaniach będą również kwestie subiektywności-obiektywności, wewnętrzności-zewnętrzności, fikcji-rzeczywistości dotyczące w różny sposób kategorii podmiotowości. W twórczości obojga autorów dostrzegam pragnienie przekroczenia tych dychotomii, stąd – jak sądzę – należałoby w ich sytuacji mówić nie tyle o kryzysie podmiotowości w ogóle, ile raczej o załamaniu się pewnej jej wizji, a twórczość tę usytuować w kontekście powrotu do podmiotowości, jaka charakteryzuje refleksję teoretyczną oraz pisarstwo we Francji począwszy od lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku³. Artykuł ten ma na celu ukazanie, w jaki sposób przewyciężona zostaje opozycja między innością a tożsamością albo, przywołując terminologię Gillesa Deleuze’a, w jaki sposób różnica przestaje być różnicująca, oraz jakie są tego konsekwencje dla funkcjonowania podmiotu literackiego w twórczości obojga autorów.

1. Biografia i autobiografia

Zarówno u Ernaux, jak i u Modiano, rozpad całościowej struktury tożsamości jest osadzony w czasie historycznym i naznaczony jest doświadczeniem śmierci⁴. U Ernaux odnajdujemy na przykład takie zdanie: „To [matka] łączyła kobietę, którą jestem, z dzieckiem, którym byłam. [Wraz z jej śmiercią] straciłam ostatnią

więź ze światem, z którego się wywodzę”⁵. Stwierdzenie to, podkreślające zerwanie historycznej więzi z rodzicami, podważa również, i to w dwojaki sposób, stabilność autobiograficznego paktu: nie tylko „ja” z przeszłości nie jest identyczne z „ja” obecnym, piszącym, ale również ukazuje jego aktualną przynależność do innej przestrzeni socjologicznej. Odwoływanie się w pierwszych trzech książkach do fikcyjnych sygnatur podmiotu zdaje się być tego konsekwencją i odczuwane jest przez autorkę jako rodzaj maski⁶. U Modiano kryzys tożsamości to przede wszystkim zaburzenie więzi uczuciowej. W jednej z powieści odnajdujemy taki opis relacji narratorki z matką: „Okoliczności spowodowały, że nie było między nami tego, co nazywa się mlekiem ludzkich uczuć”⁷. Próba rekonstruowania tożsamości zaburzonej przez historię i przez awans społeczny jawi się więc w pierwszym momencie jako konieczność odtworzenia opowieści o Innym i określenia statusu „ja” w stosunku do niej. Świadomy ontologicznej i narracyjnej zależności od Innego podmiot postawiony jest nie tylko wobec problemu ciągłości tej relacji, ale także wobec obiektywności istnienia Innego i subiektywności piszącego „ja”, niezależnie, czy jest ono bytem fikcyjnym, czy autorskim. Konieczność odtworzenia opowieści o Innym wywołuje zwrot ku gatunkowi biograficznemu, sytuując w „ja” funkcję biografę. Zwrot ten uzasadniony jest nie tylko wewnątrztekstowym pragnieniem podmiotu, ale również pozatekstową racją, biografia stanowi bowiem, według Jeana-Yvesa Tadié, najbardziej reprezentatywny gatunek powieściowy XX wieku, a zarazem – zwłaszcza, gdy początek i koniec opowiadania biograficznego zbiega się z początkiem i końcem życia postaci – za model opowiadania o całościowej i zamkniętej strukturze. Ze względu na tę przystawalność opowiadania i życia, struktura zamknięta opowiadania biograficznego jest nośnikiem sensu: podobnie Paul Ricoeur wydaje się zachowywać opowiadanie jako przestrzeń sensu, gdy – przywołując eschatologiczny mit o Apokalipsie – przypomina, że koniec świata jest jednocześnie końcem Księgi⁸. Biografia jawi się w tej perspektywie jako wariant opowiadania naturalnego, mitycznego, w którym nie istnieje opozycja fikcja/rzeczywistość ani mediacyjna rola narratora. Ze względu na swoją całościową, sensotwórczą strukturę, może być traktowana jako literacki model tożsamości. Daniel Madelénat opisując ewolucję tego gatunku w literaturze współczesnej, stwierdza jednak jego „zeświecczenie”, jakie dokonało się w epoce nowoczesności: biografia stała się gatunkiem historycznym, „superstrukturą”, „precyzyjną narracją, opartą na sprawdzonych źródłach”, która zatraciła możliwość aktualizowania istnień godnych pamięci⁹. W ten sposób osadzenie biografii w historii spowodowało rozdarcie wspomnianej wyżej pierwotnej jedności opowiadania i sensu.

Powrót do biografii, jako opowiadania mitycznego, naturalnego i obdarzonego sensem, wydaje się w szczególnie sposób kierować poczynaniami piszącego „ja” u Modiano. Pełniący funkcję biografę narrator usytuowany jest w terażniejszości zbiegającej się z momentem pisania. Odtwarzając historię ojca lub innej osoby, która go fascynuje, odwołuje się do dwu typów pamięci, faktycznej (pasywnej) i wyobraźniowej (twórczej)¹⁰ i chce konstruować opowiadanie chronologicznie, co w praktyce pisarskiej wymaga posłużenia się retrospektywą. Technika ta, pozwalając dotrzeć do różnych przeszłych warstw czasowych, w efekcie uwydatnia

czas historyczny, jego nieodwracalność, a narrator wydaje się w ten sposób przekonany o związaniu z nim tożsamości (a więc i sensu). Pamięć faktyczna pojawia się w tekstach Modiano w formie dokumentów, fotografii, adresów, itp., jedynych, a zarazem obiektywnych, dowodów na istnienie postaci, które znikły w czasie okupacji. Świadcząc o zakorzenieniu opowiadania biograficznego w historii, uniemożliwiają one subiektywną relację ja z Innym, a jednocześnie zaburzają wspomnianą już pierwotną jedność opowiadania i sensu. Dokumenty te pozwalają wprawdzie przekonać czytelnika, a także i samego narratora, o rzeczywistym istnieniu poszukiwanych postaci, ale jednocześnie ukazują bieg ich życia w sposób niekompletny, zredukowany do kilku znaków materialnych czy wręcz tekstowych. W tej sytuacji pragnienie odzyskania sensu i zarazem całościowego opowiadania biograficznego narrator realizuje poprzez odwołanie się do wyobrazeniowej funkcji pamięci: wykorzystuje przy tym istniejące już fabuły, własne lub cudze, konstruując fikcje drugiego stopnia albo przenosi ciężar opowiadania z właściwej fabuły biograficznej na opowieść o jej rekonstruowaniu, co zbliża opowiadanie do policyjnego wywiadu. Autentyczność biografii rekonstruowanej przy świadomym udziale wyobraźni i poprzez wykorzystanie istniejących uprzednio fabuł nie może jednak być wiarygodna, a podmiot, skazany na określenie własnej tożsamości przez taką właśnie fałszywą opowieść, odczuwa klęskę i niespełnienie. Poetycką projekcją takiego stanu podmiotu jest fragmentaryzacja tekstu, czyli regres opowiadania z fazy tekstowej do fazy przedtekstowej, notatkowej, w której narrator rezygnuje z chęci jego strukturyzowania. Redukując swą aktywność do sporządzania spisu dokumentów, jakimi dysponuje, rezygnuje jednocześnie ze swej subiektywności: „Poczułem niejasne wyrzuty sumienia: czy biograf ma prawo pominąć niektóre szczegóły, gdy uzna je za zbędne? A może mają one swą wagę i należałoby zgromadzić je wszystkie po kolei, nie pozwalając sobie na wybór jednego ze szkoda dla drugiego, w sposób, który pozwoliłby nie pominąć żadnego, tak jak w spisie inwentaryzacyjnym?”¹¹. Dokument, mimo że obiektywny i autentyczny, podważa całościowy i zamknięty charakter struktury opowiadania biograficznego: ma status fragmentu, który (ponieważ stanowi zaledwie część osadzonej w czasie struktury tożsamości) przestaje być nośnikiem sensu. To wprowadza do powieści Modiano atmosferę niepowodzenia. Narrator nie jest w stanie odtworzyć prawdziwej i całościowej opowieści o życiu ojca i innych drogich mu postaci z czasów okupacji, przekroczyć zerwanej więzi między Innym a sobą samym, a tym samym nie redukuje pęknięcia własnej tożsamości.

Jeśli więc u Modiano biograficzny model tożsamości nie sprawdza się ze względu na jego osadzenie w historii, czyli – inaczej mówiąc – ze względu na jego obiektywizację, u Ernaux zostaje on również poddany krytyce, ale z innych przyczyn. Odwołanie się do biografii nie konstituuje u niej odrębnego ruchu narracyjnego, ale odbywa się na zasadzie z góry odrzuconego modelu: „To nie jest biografia...” zastrzega się w książce o matce (*Une femme*). Niemniej jednak, u obojga pisarzy zaburzeniu ulega kategoria zdarzeniowości, powodując fragmentaryzację opowiadania. Ernaux wydaje się doceniać faktyczny wymiar biograficznego modelu (czyli jego autentyczność, sprawdzalność) znacznie bar-

dziej niż spójny układ wydarzeń: „To przeszłość, która zmierzałaby do terazniejszości, a więc coś przypominającego historię, ale z wyłączeniem jakiegokolwiek opowiadania”¹² – mówi w jednym z wywiadów o materii swoich książek. Nie pragnie ona konstruować linearnego opowiadania i ucieka przed wszelkimi mimowolnymi próbami chronologicznego porządkowania zdarzeń: „Zadziwiające jest to, że w tej historii [romansu z pracownikiem sowieckiej ambasady w Paryżu, przyp. K.T.-J], wciąż ulegam pokusie chronologii, pewnej chronologii moich uczuć, prawdy naszych stosunków i wydarzeń zewnętrznych. I tak przypominam sobie wernisaż Heloizy Freire i zdaje mi się, że wtedy był to już schyłek [tej miłości], i że byłam tego dnia bardzo nieszczęśliwa”. Zdarzeniowość i obiektywność wydają się tu chwilowo wysuwać na pierwszy plan, stanowiąc kryterium prawdziwości. Po chwili jednak „ja” podkreśla swoją obecność: „Liczy się jednak nie rzeczywistość naszych stosunków, ale ich postrzeganie przeze mnie: byłam nieszczęśliwa i przypominam sobie tylko nieszczęście”¹³. Nie oznacza to jednak powrotu do subiektywności. Gdy Ernaux decyduje się napisać tekst o ojcu (*La place*), wystrzega się rekonstruowania opowieści o nim na podstawie swych własnych wspomnień. Subiektywność stanowiłaby jej zdaniem przejaw dominacji nad ojcem: „Wiele miesięcy upłynęło od chwili, kiedy w listopadzie rozpoczęłam tę opowieść [o ojcu]. Zajęło mi to sporo czasu, trudniej bowiem wydobyć na światło dzienne zapomniane fakty aniżeli je zmyślać. Oporna pamięć. Nie mogłam liczyć na wspomnienia, w dźwięku dzwonka jakiegoś starego sklepu, w zapachu przejrzałego melona **odnajdywałam tylko siebie i moje wakacje spędzone latem w Y**”¹⁴ [podkr. K.T.-J.].

Wydaje się więc, że dla Ernaux subiektywność, podobnie zresztą jak fikcja literacka¹⁵, właściwa jest literaturze dominującej. Powodem rezygnacji z biograficznego modelu nie jest więc, jak u Modiano, jego „uhistorycznienie”, lecz ryzyko ideologizacji, a to każe jej zredukować opowieść o rodzicach do czystych i sprawdzalnych faktów. Obiektywizacja, jako forma otwarcia, wydaje się być dla niej sposobem na uchwycenie prawdy ich życia. Jednocześnie prawda ta zmierza ku przekroczeniu indywidualnego, jednostkowego charakteru doświadczenia rodziców: „Szukałam postaci ojca w sposobie, w jaki ludzie siadają i nudzą się w poczekalniach, strofują swoje dzieci czy machają ręką na peronie. W anonimowych postaciach spotykanych przypadkowo, nieświadomych, że noszą w sobie znaki siły lub poniżenia, odnalazłam zapomniane realia jego życiowej sytuacji”¹⁶. Począwszy od wspomnianego już *Miejsca* (*La place*) zmienia się również status podmiotu: „ja” fikcyjne, które funkcjonowało we wcześniejszych książkach¹⁷, staje się „ja” prawdziwym¹⁸, identyfikowalnym z autorem rzeczywistym. To właśnie prawda osadzona w rzeczywistości stanowi fundament relacji z Innym i powoduje uwolnienie „ja” od całościowego i czasowego charakteru struktury tożsamości. U Modiano przezwyciężenie kryzysu tożsamości związane jest również z wyzwoleniem z czasu historycznego. Prawda o Innym nie tkwi jednak u niego, jak u Ernaux, w rzeczywistości, ale w natchnieniu wyobraźni.

2. Epifanie i etnotekst

Wyzwolenie z czasu historycznego i z całościowej, zamkniętej struktury „ja” wyznacza u Modiano nowy sposób funkcjonowania podmiotu, odwołujący się do mimowolnych funkcji świadomości, a które autor określa jako „dar jasnowidzenia”. Taka sytuacja podmiotu realizowana jest poprzez zmianę statusu i funkcji fragmentu. Fragment nie oznacza odtąd braku sensu, ale usamodzielnia się w stosunku do struktury zamkniętej, jaką reprezentowała biografia, a która jest nośnikiem sensu wpisanego w historyczność i jednocześnie w tekst (jeśli brać pod uwagę etymologię słowa *bios-grapho* – „piszę życie”). Uwolnienie fragmentu z kontekstu takiej struktury wyzwala również sens od wszelkich konkretyzacji ideologicznych, czasowych czy tekstowych, których gwarantem było subiektywne „ja”. W jednej z powieści Patricka Modiano, narrator-pisarz stwierdza: „[...] rozumiem dlaczego nie mogę pisać już powieści, dlaczego zrezygnowałem z literatury. Pisanie od tej chwili polegać będzie na zapełnianiu zeszytów, tak jak trzech poprzednich, różnorodnymi zapomnianymi szczegółami, które *speaker* odczyta jasnym głosem, i które odbiją się echem u kogoś w Paryżu, albo na drugim końcu świata, jeśli tylko złapie fale tej odległej audycji”¹⁹. Odróżnia on tutaj przedstawieniowy i konstruowany sposób pisania, od pisania, którego sens nie jest konkretyzowany i tkwi nie w samym tekście, ale raczej w oddźwięku, jaki tekst ma wywołać: jest pisaniem-dla-Innego. Pisanie nie polega odtąd na konstruowaniu przez podmiot opowiadania, co oznaczało właściwie naśladowanie formy lub istniejących uprzednio fabuł, ale staje się pisaniem dynamicznym, otwierającym na epifaniczną aktualizację przeszłości.

Podobnie rzecz ma się u Ernaux. Poszukuje ona sposobu pisania odmiennego od konstruowania literackich fikcji czy subiektywnych wspomnień, a więc tradycyjnych form kodowania sensu związanych z czasem obiektywnym: „Zanim zacznę pisać, nie ma dla mnie nic poza bezkształtną materią, wspomnieniami, wizjami, uczuciami, itp. Cały wysiłek polega na znalezieniu słów i zdań, które pozwoliłyby istnieć rzeczom, «ujrzeć» je, zapominając o słowach, byciu w tym, co czuję, że jest pisaniem rzeczywistości”²⁰. Pisanie polega nie na porządkowaniu wspomnień, ale na znajdowaniu odpowiedniości między myślą a słowami, a ściślej na przekraczaniu ich przedstawieniowego charakteru. Taki sposób pisania przychodzi na myśl Deleuzjańskie intensywności, których istota polega na uciekaniu przed wszelkimi formami kodowania sensu²¹. Sądzę, że postulat nie-znaczenia (czy nie-kodowania) można rozumieć na dwa sposoby, nawiązujące do dwu odmiennych koncepcji filozoficznych, fenomenologii i bergsonizmu, z których pierwszy bliższy jest Patrickowi Modiano, drugi Annie Ernaux.

Gilles Deleuze mówiąc o pamięci mimowolnej u Prousta, zwraca uwagę na dwa rodzaje znaków zmysłowych u autora *Poszukiwania straconego czasu*: znaki przypomnienia i znaki odkrycia²², które odsyłają odpowiednio do dziedziny pamięci i wyobraźni. W przeciwieństwie do wyobraźni, pamięć jest materialna, co wyjaśnia, dlaczego znaki odkrycia, mimo że jeszcze zakotwiczone w życiu (w zmysłowości), są najbliższe sztuce²³. Dla Prousta sztuka sytuuje się poza pa-

mięcią i czasowością; i w ten sposób transcenduje nie tylko materialność pamięci, ale także rzeczywistość śmierci: estetyka stanowi jedyną szansę wyzwolenia się z czasowości (osiągnięcia wieczności)²⁴.

Takie spostrzeżenia nie pozostają obce prezentowanym przeze mnie pisarzom. Podobnie jak u Prousta, u Ernaux znaki materialne prowadzą do sensu: „Napisałam, że «pamięć jest materialna», być może nie dla wszystkich, ale dla mnie jest taka aż do skrajności, przywołująca widziane czy usłyszane rzeczy [...], gesty, sceny, z największą precyzją. Te nieustanne «epifanie» stanowią treść moich książek a zarazem «dowody» rzeczywistości»²⁵. Pamięć mimowolna jest u niej związana głównie ze znakami przypomnienia. Natomiast dla pozostającego w świecie fikcji Modiano, mimowolny ruch myśli odwołuje się do wyobraźni raczej niż do pamięci, podmiot pisze bowiem o postaciach, których nigdy nie spotkał, ponieważ zginęły przed jego urodzeniem. Nie może więc być przekonany, tak jak Proust (albo Ernaux), o rzeczywistej motywacji skojarzenia łączącego dwie epoki, przeszłość i teraźniejszość. I tak, na przykład, nie mając możliwości odtworzenia historii żydowskiej dziewczynki, Dory Bruder, która zginęła w Oświęcimiu, a na ślad której natrafia przeglądając stare gazety, narrator dokonuje tekstualizacji ciągu skojarzeń częściowo tylko z nią związanych: „Jedynym sposobem, aby nie utracić całkowicie Dory Bruder z tego okresu, byłoby zrelacjonowanie zmian pogody»²⁶. Wobec braku obiektywnych dowodów, pisanie wydaje się jedyną możliwą formą pamięci: tak długo, jak narrator myśli i pisze o Dorze, tak długo postać dziewczynki istnieje. Stara się on w ten sposób zobiektywizować własne wyobrażenie, przez które objawia się prawda. Dla Ernaux prawda nie tkwi w wyobraźni, lecz w rzeczywistości, a stwierdzając, że „porządek prawdy może tkwić tylko w pisaniu, a nie w życiu»²⁷, sprowadza ona rzeczywistość do znaków tekstu. Jednocześnie nadaje tekstowi, o wiele bardziej radykalnie niż Modiano totalizującą rangę. Tłumaczy to z jednej strony wagę, jaką obaj autorzy przywiązują do pisania – dzięki materialności znaków tekstowych staje się ono jedynym dowodem na istnienie ruchu myśli piszącego „ja”, które poza pismem zdaje się nie istnieć: „narzuca się zawsze podczas pisania kwestia dowodu: poza dziennikiem i moim notesem z tego okresu, nie posiadam żadnej pewności co do uczuć i myśli, a to z powodu niematerialności i ulotności tego, co przepływa przez umysł»²⁸.

Z drugiej strony pozwala traktować skojarzenie jako ruch organizujący tekst, co w praktyce pisarskiej przekłada się na próby synchronizacji pisania i myśli (czy, inaczej mówiąc, dynamizowania pisma). Pisanie takie należy do porządku pamięci nie z powodu pozatekstowego uzasadnienia (czyli obiektywnego istnienia „ja” lub Innego), ale z powodu swej rzeczywistości tekstowej (tzn. materialności znaków tekstowych). Ernaux rozróżnia w ten sposób dwa rodzaje pisania, ujawniające się szczególnie w jej dziennikach intymnych, analityczny i bezpośredni²⁹, związane ze zmianą sposobu funkcjonowania „ja” w społeczeństwie. Pisanie analityczne, ujawniające wtórny *habitus* podmiotu, stanowi zapis przebiegu myśli dotyczących jakiegoś zdarzenia czy sytuacji, stwarzając również przestrzeń, w której realizuje się jego polityczne zaangażowanie. Wróć do tej kwestii w ostatniej części artykułu. Pisanie bezpośrednie, poprzez które ujawnia się *habitus* pierwotny, rejestruje

raczej dynamikę pragnienia, dotyczącego zarówno przedmiotów, jak i osób. W ten oto sposób również miłość, którą Ernaux traktuje nie idealistycznie, ale zmysłowo³⁰, przybiera wymiar materialny, cielesny, staje się zarazem znakiem tekstu i znakiem pamięci. Przeciwnikiem pragnienia jest czas, stąd pismo rejestrujące jego przebieg pozwala podmiotowi z jednej strony wyrwać się z czasu obiektywnego, z drugiej strony doświadczać jego trwania i w nim się roztopiać: „słowa, które rozłożyły się na papierze, aby uchwycić myśli, wrażenia w danej chwili, mają dla mnie charakter równie nieodwracalny jak czas: są one samym czasem”³¹. Pisanie oddające przebieg pragnienia najpełniej opiera się pracy kodowania sensu, ponieważ koncentruje się na materialnym, zmysłowym aspekcie znaków: następuje w ten sposób regres z rozumienia na przed-rozumienie, skorelowany z otwarciem się „ja” na Innego. Zmysłowość, właściwa klasom niższym³², stanowi punkt wspólny między „ja” dominującym (intelektualistą) a Innym zdominowanym (prowincjuszem): „Dziwny stan, w którym odczuwam chęć posiadania wszystkich tych ciuchów bez względu na ich rodzaj, w którym najważniejszą i najpilniejszą rzeczą jest kupienie płaszcza czy torebki. Po wyjściu [ze sklepu] to pragnienie słabnie”³³. Jednocześnie pisanie, ze względu na wspomniany już jego totalizujący charakter (identyczność „ja”- materialność-tekst) traktuje Ernaux jako rodzaj daru. W miarę jak rozwija się tekst następuje zużywanie się materialności „ja”: „To zatracanie się, nieograniczony wydatek mojej energii, mojego życia”³⁴. W ten sposób „ja” łączy w przestrzeni tekstu materialność (cielesność), miłość i śmierć.

Aby uzyskać efekt adekwatności pisma i myśli, obaj autorzy stosują różne rodzaje stylizacji, spośród których trzeba wymienić stylizację na ruch myśli: „W chwili, gdy piszę te słowa, myślę nagle o kilku tych, którzy wykonują ten sam, co ja zawód”³⁵ [podkr. K. T-J.], na ruch w przestrzeni lub na słowo³⁶. Dodajmy, że Ernaux szczególnie chętnie wykorzystuje stylizację pisma na ruch w przestrzeni, co widać zwłaszcza w jej dwóch książkach, *Journal du dehors* (Dziennik z zewnątrz) i *La vie extérieure* (Życie zewnętrzne), w których piszące „ja” relacjonuje wrażenia i myśli powstające w czasie przemieszczania się metrem po przedmieściach Paryża. Wymienić należy tutaj również styl pisania, który sama autorka określa jako „*écriture plate*”³⁷ (dosł. pisanie płaskie), a który zaczyna stosować począwszy od wspomnianej już przełomowej książki o ojcu. „*Ecriture plate*”, przypominająca sposób komunikowania się w domu rodzinnym, charakteryzuje się niewyszukanym słownictwem, obecnością wulgaryzmów albo elementów gwary normandzkiej, użyciem form czasowników związanych z czasem teraźniejszym, rezygnacją z konotacyjnego znaczenia słów, fragmentarycznymi zdaniem. Poprzez taki rodzaj stylizacji pisma na słowo, myśl ludzi prostych (tzn. Innego) materializuje się w tekście, umożliwiając piszącemu „ja” powrót do rodziców.

Wymienione sposoby dynamizowania są charakterystyczne dla pisma, któremu udaje się uchwycić mimowolny ruch myśli, tzn. obraz lub wrażenie, i które na powrót staje się przestrzenią sensu. W przywoływanej już książce Patricka Modiano, zatytułowanej *Dora Bruder*, piszący podmiot poszukuje śladów dziewczynki, która pewnej nocy w Paryżu w czasie okupacji uciekła z domu rodzicielskiego. Wyobraźnia zdaje mu się nadsyłać rzeczywisty scenariusz jej ucieczki: „Mia-

łem nagle pewność, że w wieczór swej ucieczki, Dora oddaliła się z pensjonatu tą właśnie ulicą Gare-de-Reuilly. [...] Byłem pewien, że wysiadła z metra na stacji Nation. Opóźniała chwilę, w której należało przekroczyć bramę i przejść przez podwórze. Spacerowała jeszcze trochę po dzielnicy, ot tak, bez celu”³⁸. Dowodem na transpozycję sensu z porządku logicznego na intuicyjny jest reakcja uczuciowa narratora: euforia i przyspieszone bicie serca. Potwierdza ona wiarygodność opowiadania powstałego pod wpływem natchnienia wyobraźni. U Ernaux dowodem na uzyskanie zbieżności między myślą a tekstem jest poczucie zasadności użycia tych a nie innych słów: „Niemożność wypowiedzenia rzeczy za pomocą innych słów, ostateczne przywieranie przeszłej rzeczywistości do obrazu, z wyłączeniem jakiegokolwiek innego, stanowią dla mnie dowód, że rzeczywiście przeżyłam wydarzenie w ten sposób”³⁹. Znaki pisma, w miarę jak aktualizują przeszłe wrażenie, stają się przestrzenią prawdziwości, a jako takie są traktowane przez Ernaux zarówno jako rekompensata zerwanych więzi, jak i przestrzeń miłości.

Dynamizowanie pisma stanowi właściwie tekstowy wariant bardziej ogólnej zasady rządzącej opowiadaniem u Modiano, a który nazywam zasadą współbrzmienia. Stanowi ona rodzaj intencjonalnej relacji powstającej między dwoma znakami – a ściślej mówiąc – dwiema świadomościami rozdzielonymi przez czas historyczny i pozwala przekroczyć tekstualność rozumianą jako struktura zamknięta i nośnik sensu. Oto przykład:

Dziś nawiedziło mnie wspomnienie o pewnym niemieckim pisarzu. Nazywał się Friedo Lampe. To jego nazwisko przykuło najpierw moją uwagę oraz tytuł jednej z jego książek: *U brzegów nocy*, przetłumaczonej na francuski, [...], której egzemplarz odkryłem w księgarni na Champs-Élysées. Nie wiedziałem nic o tym pisarzu, ale zanim otworzyłem książkę, odgadywałem jej ton i klimat, tak jakbym już kiedyś ją czytał w innym życiu.⁴⁰

Powyższy fragment ilustruje relację współbrzmienia powstającą między dwoma znakami materialnymi, jakimi są narrator, byt tekstowy i książka. Jednocześnie istota tej relacji przekracza oba te znaki materialne – wspomniana książka odsyła do Innego, do jej autora i jego wrażliwości, podobnie jak narrator, który również uruchamia tu swoją podmiotową wrażliwość. Współbrzmienie nie polega tylko na zewnętrznej przyległości znaków, ale również na ekwiwalencji ich ukrytych sensów, tzn. porozumienia dwu subiektywności.

Zasada współbrzmienia przypomina w ten sposób fenomenologiczne „wychylenie” się świadomości ku czemuś (ku Innemu). Działa niejako w dwu kierunkach, między myślą a tekstem, który próbuje ją uchwycić, co ukazywały opisane przed chwilą sposoby dynamizacji pisma, oraz między myślą a zewnętrżnością. Dla Modiano znaki tekstowe, ze względu na ich materialność, należą do porządku pamięci i są zawsze związane z czasem historycznym, odpowiedzialnym za zerwanie więzi z Innym. To wydaje się tłumaczyć silne pragnienie podmiotu wyjścia poza tekstowy porządek znaków. Piszące „ja” często traktuje swą aktywność, albo nawet same słowa, jako nieodpowiednie nośniki dla natchnienia wyobraźni i dla sensu. Niejednokrotnie zdarza się, że porozumienie powstające między po-

staciami odbywa się poza słowami albo wręcz w sytuacjach, gdy głos zamiera: „Głos jego był bardziej stłumiony niż zwykle. Zupełnie zużyty – mówi narrator w jednej z powieści – Rozumiałem co drugie słowo, ale wystarczało mi to, aby ustalić resztę”⁴¹. Odzyskana na drodze iluminacji opowieść o postaci wyłączona jest jednak z przestrzeni tekstu za pomocą elipsy, a sygnalizowany w tym samym momencie euforyczny nastrój narratora może być rozumiany jako potwierdzenie przerzucenia sensu poza tekst. Istota opowieści o postaci wydaje się w ten sposób sytuować poza wszelkimi znakami materialnymi i poza pamięcią historyczną, „w przerwach, w ciszy i w fermatach”⁴². Idea ta powraca w wielu książkach Modiano: wielokrotnie powątpiewa on w możliwość wyrażenia prawdy za pomocą słów i zwraca się ku innym formom artystycznym, fotografii, rysunkowi, muzyce, filmowi, nie koncentrując się jednak na ich materialnych podstawach, ale uczuciach, jakie wywołują. I tak, na przykład, poszukujący zaginionej dziewczynki narrator znajduje się pewnego dnia w sali kinowej, w której wyświetlany jest film nakręcony w 1941 roku. Opowiada on również zmyśloną historię pewnej uciekinierki. Dopóki jednak narrator stara się doszukać analogii między fabułą filmową a losem Dory Bruder, przeżywa rozczarowanie: „Nie znalazłem [w filmie] nic, co odpowiadałoby rzeczywistości”, mówi. W chwili jednak, gdy porzuca swą świadomość historyczną i poddaje się spontanicznemu ruchowi myśli, powstaje relacja współbrzmienia łącząca dwie epoki, terażniejszość narratora i przeszłość Dory. Dzięki filmowi narrator odkrywa lęk, jaki towarzyszył oglądającym film ludziom, sam go przeżywa i aktualizuje w ten sposób czasy okupacji. Rzeczywistość (i zarazem sens) nie tkwi więc w fabule filmowej, ale w aktualizowaniu uczucia łączącego osoby znajdujące się w różnych epokach.

Poddając się mimowolnemu ruchowi myśli, podmiot u Modiano porzuca swe czynne kompetencje twórcze, nie tracąc swojej świadomości: zmienia się jednak jej struktura – ze świadomości rozumianej jako subiektywne i integralne „ja”, przekształca się w „ja” będące organem postrzegającym znaki: „Nie byłem niczym, ale przenikały mnie fale, czasem odległe, czasem silniejsze, a wszystkie te rozproszone echa unoszące się w powietrzu skupiały się we mnie i to byłem ja”⁴³. Utworzony z wielości fal podmiot jest przede wszystkim nastawiony na współbrzmienie ze znakami w stosunku do niego zewnętrznymi, które pozwalają mu dotrzeć do subiektywności Innego. W ten sposób jego tożsamość, a zarazem sens, niezależne już od czasu historycznego i od pamięci, przestają być zamkniętą strukturą. Piszący podmiot przekracza wówczas immanentny charakter tekstu oczekując, że jego tekst współbrzmi z tym, co pozatekstowe, czyli z epifanią. Sytuacja ta dotyczy obu poziomów nadawczych utworu literackiego: narratora i autora. W pierwszym przypadku otwieranie na znaki zewnętrzne – muzykę, film, rysunek – pozwala narratorowi w funkcji biografą przekroczyć zamkniętą strukturę opowiadania o Innym i odnaleźć w nim siebie, pozostając jednak ciągle w przestrzeni tekstu autorskiego. W drugim przypadku przekraczanie to odbywa się na analogicznych zasadach, ale ma charakter bardziej radykalny, co podkreśla fakt, że Modiano chętnie udostępnia swoje teksty innym, nietekstowym, formom działalności artystycznej⁴⁴, pod warunkiem, że wpisują się one w bliską mu nostalgiczną at-

mosferę. Taki rodzaj otwierania na znaki zewnętrzne nadaje pisarstwu Modiano charakter heterogeniczny, umożliwiając jednocześnie zaistnienie relacji współbrzmienia między „ja” autorskim i „ja” fikcyjnym. Tak więc podmiot, pozwalając się przenikać znakom z zewnątrz, przypomina „ciało bez narządów”, o którym wspomina Deleuze⁴⁵, a otwarcie na nietekstową zewnętrzność, a zwłaszcza na Innego, wyzwała tożsamość podmiotu, zarazem dynamiczną i transcendentną.

Nieco bardziej dosłownie – a zarazem bardziej w zgodzie z ideą samego Deleuze’a – można rozumieć metaforę „ciała bez narządów” w przypadku Ernaux. Ponieważ epifanie należą według niej, jak to już omówiłam wcześniej, do porządku pamięci, a nie wyobraźni, otwarcie się „ja” na znaki zewnętrzne będzie miało mniej poetycki charakter niż u Modiano. I tak, na przykład, podczas podróży do Florencji w dziełach sztuki będzie doceniać przede wszystkim ich zmysłowość, przeciwstawiając jej zbyt „duchową” sztukę rosyjską⁴⁶. Ponieważ to właśnie wrażenie, czyli domena zmysłów, jest dla niej zarazem kryterium prawdy i pisania⁴⁷, otwieranie struktury tożsamości nie będzie realizowało się, jak u Modiano, w przestrzeni idealistycznej, pozatekstowej, ale przeciwnie – w rzeczywistej, tekstowej i socjologicznej. Jeśli więc u Modiano podmiot staje się, w nawiązaniu do fenomenologicznej formuły, świadomością czegoś, to u Ernaux – w bardziej Bergsonowskim duchu – sama świadomość staje się czymś⁴⁸. Wspomniane wyżej sposoby dynamizacji pisma świadczyły u niej o zredukowaniu pozatekstowego „ja” do materialnych znaków tekstu. Dekonstruowanie „ja” jest jednak kontynuowane i znajduje swój najpełniejszy wyraz w koncepcji etnotekstu, którą Ernaux formułuje w książkach *Journal du dehors* i *La vie extérieure*, a który polega na zastąpieniu tekstowego „ja” znakami z zewnątrz: „uchwycić rzeczywistość zewnętrzną w stosunku do mnie, być tylko spojrzeniem albo uchem i przepisywać [dosł. *retranscrire* = ‘dokonywać transkrypcji’, przyp. K.T-J] emocje rzeczy i ludzi, bez «wypowiadania» emocji”⁴⁹. Pozwalając odnajdywać ślady rodziców i dawnego „ja” w codzienności, w przypadkowo spotkanych ludziach, etnotekst staje się rodzajem zewnętrznej pamięci, umożliwiając nie tylko przekroczenie czasu, ale również scalenie dwu habitusów, wtórnego, gdy podmiot wykonuje czynność pisania; i pierwotnego, gdy pisanie to nie dąży do konstruowania sensu: „To nie opis ani opowiadanie. Tylko chwile, spotkania. Etnotekst”. Rezygnacja z kodowania sensu przez tekst (czyli nadawania mu przedstawieniowego charakteru) podkreślona jest szczególnie przez ostatni człon cytatu, wyrażony po francusku za pomocą rodzajnika cząstkowego („*De l’ethnotexte*” [podkr. K. T.-J.]). Jest również znamienne, że w tych dwu książkach zaimek „ja” pojawia się bardzo rzadko: neutralna narracja ma podkreślić rozproszenie się podmiotu w zewnętrzności. Otwieranie się „ja” i odnajdywanie siebie w zewnętrzności nie polega na szukaniu podobieństw do poszczególnych istot, ale raczej na uczestniczeniu „ja” w obiektywnej prawdzie, której istoty te są nośnikami. I odwrotnie, gdy „ja” wyraża swoje uczucia w tekście, ma świadomość, że jego doświadczenie stanowi część ponadindywidualnego, ogólnego doświadczenia. Jest to możliwe pod warunkiem, że dokonuje się w tekście „przeistoczenie” („*transubstantiation*”⁵⁰), znaki tekstu, a więc również sam podmiot, stają się ciałem, które materializuje zewnętrzną, niematerialną i obiektywną prawdę.

3. Etyka i polityka

Przedstawione powyżej sposoby otwarcia całościowej struktury tożsamości wiążą się u obu autorów ze zobowiązaniem moralnym i politycznym, jakie zaciąga „ja” wobec Innego.

U Modiano zobowiązanie to wynika z podjęcia problematyki żydowskiej. Podjęcie jej nie odbywa się w sposób ogólny i abstrakcyjny, ale jednostkowy i konkretny, gdyż, jak to sam autor deklaruje, jego twórczość – zwłaszcza pierwsza powieść, *Plac gwiazdy* (*La place de l'étoile*) – zrodzona jest z chęci odpowiedzi na antysemityczne ataki francuskich pisarzy z lat przedwojennych oraz poznania wojennych losów ojca. Gilles Deleuze i Felix Guattari dostrzegają podobny pragmatyzm w pismach Kafki: to konkretna sytuacja literatury żydowskiej w Warszawie czy w Pradze warunkuje nie tylko styl pisania autora *Procesu*, ale również określa jego wymiar polityczny⁵¹. Ponieważ Modiano nie był nigdy, jak to wskazywałyby tradycje francuskich intelektualistów, uczestnikiem życia politycznego współczesnej Francji, jego pisarstwo ma wymiar „polityczny” na tyle, na ile zrodzone jest z rzeczywistej sytuacji jego rodziny i na ile jest ona odzwierciedleniem ogólnej sytuacji narodu żydowskiego w czasie drugiej wojny światowej. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, że autobiograficzny charakter „ja” powraca między innymi w książkach bezpośrednio związanych z tematyką okupacyjną (np. wspomniana już wielokrotnie *Dora Bruder*). W ten sposób jednostkowy charakter doświadczenia nabiera zawsze wymiaru zbiorowego. Tematyka żydowska wyznacza jednak nie tylko charakter polityczny literatury, ale również leży u źródeł postawy waloryzującej różnicę. Opisujący współczesne formy nomadyzmu Michel Maffesoli wskazuje wyraźnie na dawne powiązania tego kulturowego zjawiska z pojęciem żydostwa i od niego wywodzi jego główną cechę, nieustanny bunt przeciw ustalonemu porządkowi⁵². Podobnie dla Deleuze’a i Guattariego analizujących przypadek Kafki, żydostwo w obszarze literatury to głównie szukanie „linii ucieczki” (*lignes de fuite*) wobec mniejszościowej, ale dominującej literatury i języka niemieckiego⁵³. U Modiano odnajdujemy podobną nieufność wobec „myślenia dogmatycznego” oraz wartościowanie inności. Wyrażają się one zasadniczo w dwojaki sposób. Po pierwsze, poprzez stosowanie fragmentarycznych form pisania, co omówiłam wyżej. Po drugie, poprzez konstruowanie postaci sprzeciwiające się tradycyjnej wizji bohatera powieściowego: wszystkie główne postaci można określić jako anty-bohaterów, a zasadniczym ich rysem staje się z jednej strony bezwiedna ucieczka przed różnorodnymi formami determinizmu, a z drugiej, podejmowanie działań nie kapitalizujących się w żaden system znaczący. W większości chodzi tu zresztą o istoty nie obciążone pamięcią, ludzi młodych i dzieci, działające spontanicznie i bez żadnej uprzednio przygotowanej strategii. W książkach, w których tematyka żydowska stanowi główny wątek, ucieczka ta przybiera formę „denacjonalizacji”, czyli dobrowolnego wynarodowienia i przez to solidarności z Innym. W *Dorze Bruder* wspomina się na przykład Francuzki, które noszą gwiazdę Dawida w imię solidarności z kobietami żydowskimi, rezygnując w ten sposób z ideologizowanej przez nazistów „aryjskiej” narodowości francuskiej. Jed-

nocześnie są to akty z góry skazane na niepowodzenie w konfrontacji z systemem, wobec którego się sprzeciwiają. Rezygnacja z określonej tożsamości (szczególnie narodowej, ale również artystycznej, społecznej) i wartościowanie nieokreśloności należą do ruchu charakterystycznego dla całej twórczości Modiano, a który możemy określić jako „detytorializacja” pamięci. W powieściach, w których wątek żydowski staje się mniej wyczuwalny, przedstawiane postaci również opierają się ustalonemu porządkowi związanemu z czasem obiektywnym: wyrwanie się z internatu, marzenia, film, piosenki, ale też i samobójstwo, to najczęstsze formy ucieczki, stanowiące jednocześnie próby „terytorializacji” przestrzeni nieokreślonych lub nierzeczywistych, wyobrażonych. Żydostwo i nomadyzm, promując nie-znaczące zachowania postaci, pozwalają wyrwać się wszelkim formom określoności, przywracają autentyczność i rekompensują – czasem w tragiczny sposób – rozdartą pod wpływem Historii tożsamość. Jednocześnie, ponieważ opierają się na uczuciach, intymności i skrytości, stanowią poetycki sposób oporu wobec czasu historycznego.

U Ernaux przezwyciężenie kryzysu tożsamości wiąże się z koniecznością opowiedzenia po stronie zdominowanych. Otwieranie podmiotu na zewnętrżność i odzyskiwanie tożsamości jest uwarunkowane działaniem na rzecz Innego. Dokonuje tego poprzez pisanie: traktowanie pisma jako daru, o czym wspominałam wyżej, pociąga za sobą zobowiązanie zarówno etyczne i polityczne. Ze względu jednak na totalizujący i zarazem rzeczywisty charakter pisma (tzn. całkowitą identyfikację „ja” z tekstem i z zewnętrżnością), samo pismo staje się dla niej aktem politycznym. Można to rozumieć jako postulat pewnego rodzaju realizmu politycznego, nawiązującego do Robbe-Grilletowskiej⁵⁴ krytyki pisarstwa zaangażowanego proponowanego przez Sartre’a. Tak rozumiane zaangażowanie nie wymaga osobnych demonstracyjnych postaw samego autora, lecz w pełni realizuje się poprzez jego tekst⁵⁵. W przeciwieństwie do Modiano, dla którego znaki tekstowe, jako znaki pamięci, wyzwalały chęć ucieczki poza tekst (w ciszę), u Ernaux produkowanie tekstu, jego materialność, jest wyrazem solidarności z tymi, którzy społecznie i politycznie głosu są pozbawieni (bezdomni, imigranci, kobiety, młodzież z przedmieść Paryża, itp.). Zaangażowanie pisma nie przybiera jednak formy zorganizowanego dyskursu politycznego. Tak więc obok pisma, które opiera się pracy kodowania sensu (pisanie bezpośrednie, etnotekst), i które stanowi sposób „detytorializacji” języka francuskiej elity społecznej, pojawiają się fragmentaryczne komentarze, poprzez które uzewnętrżnia się intelektualny wymiar tożsamości „ja”, a które demaskują wszelkie przejawy dominacji, jakich dokonuje zdaniem podmiotu system – społeczny, ekonomiczny, patriarchalny, językowy, kulturowy, religijny (te dwa ostatnie szczególnie w sensie zinstytucjonalizowanym). Demaskowanie to dokonuje się głównie poprzez dostrzeganie w świecie zewnętrżnym pewnych czynności, które możemy określić za Michelelem de Certeau jako „akty mikro-oporu” (*micro-résistances*). Właściwe kulturze klas niższych i dokonywane w sposób nieświadomy przez uczestników struktur społecznych, podważają one zmasowany charakter tych struktur (instytucji, władzy), są jednak zbyt słabe i nie-znaczące, by te struktury obalić⁵⁶. Rejestrując i komentując te czynności

pismo uzewnętrznia je i zapewnia im istnienie. Jednocześnie, ponieważ dokonuje się to poprzez tekst stanowiący ciało podmiotu, nabiera on wymiaru zbiorowego: „istotne jest [...] nie poszukiwanie siebie lub tego, co pchnęło mnie do pisania, ale zanurzenie się w rzeczywistości, zakładające zatracanie siebie – jest to z pewnością związane z socjologią, z seksualnością, itd.! – i zespolenie się jako „my”⁵⁷.

Przedstawiona w artykule wizja podmiotowości kształtuje się w dwukierunkowym ruchu. Szukając prawdy o sobie poza sobą samym podmiot z jednej strony przekracza subiektywność doświadczenia, z drugiej obiektywność istnienia, kierując się ku intersubiektywności (Modiano) lub ku podmiotowości zbiorowej (Ernaux). Poezja i socjologia, w miarę jak stanowią przestrzeń spotkania z Innym, stają się dwoma sposobami otwierania i dekonstruowania podmiotu, a zarazem docierania do sensu ukrytego. U Ernaux jest on wydobywany i uzewnętrzniany poprzez pismo, u Modiano – jest on sugerowany, a w sytuacjach skrajnych wykluczany z przestrzeni pisma; w obu przypadkach, jak to widzieliśmy, nie jest przez tekst kodowany. Przekraczanie subiektywności i obiektywności oznacza także przełamywanie ustalonych kodów literackich (biografii i autobiografii) i kierowanie piszącego podmiotu ku pisaniu fragmentarycznemu: epifanie, etnotekst czy „*écriture plate*”, to style pisania świadczące o dokonanej w przestrzeni języka „deterytorializacji” różnicującego poczucia inności i pozwalające określić twórczość obojga autorów jako literaturę „mniejszą”⁵⁸ w Deleuzjańskim sensie tego słowa. Wynikający stąd wymiar polityczny pisania pozwala ujrzeć w nowym świetle problem referencyjności literatury: zaciera się tradycyjna dychotomia świata tekstu i świata pozatekstowego. Jednocześnie, ponieważ u obojga autorów, sytuowanych w tak odmiennych literacko światach, pisanie jest pojmowane w kategoriach prawdy i prawdziwości, naruszony zostaje wyrazisty podział między fikcją i rzeczywistość: zarówno jedna, jak i druga okazują się być przestrzeniami ludzkiego doświadczenia.

Przypisy:

¹ Annie Ernaux zna teorię stosunków społecznych Pierre’a Bourdieu i posługuje się w swych książkach jego terminologią.

² Jest to zarazem jedyny tekst Ernaux istniejący w języku polskim w tłumaczeniu Iwony Badowskiej (Warszawa, PIW 1989). Wszystkie cytaty, pochodzące zarówno z książek Ernaux, jak i Modiano, podaję w tym artykule we własnym tłumaczeniu.

³ Zob. na ten temat np. Mirosław Loba, *Sujet et théorie littéraire en France après 1968*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM 2003, s. 17.

⁴ U Modiano chodzi tu o widmo okupacji i Holocaustu, u Ernaux o śmierć rodziców i doświadczenie aborcji, której dokonała w czasach studenckich, a które wzmacnia poczucie zerwania z rodzicami: „W chwili [gdę poroniłam], zabiłam we mnie moją matkę” (*L’Événement*, Paris, Gallimard Folio 2001, s. 85).

⁵ Annie Ernaux, *Une femme*, Paris, Gallimard Folio 1989, s. 106.

⁶ Annie Ernaux, *Vers un «je» transpersonnel*, W: *Autofictions & Cie*, „Cahiers RITM”, 1993, nr 6 [red. Ph. Lejeune, S. Doubrovsky, J. Lecarme], Université Paris X, s. 219.

⁷ Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, Paris, Gallimard 2001, s. 19. Wyrażenie to pochodzi z *Makbeta* Szekspira. W scenie piątej pierwszego aktu, Lady Makbet mówi o Makbecie: „Jedno tylko/Trwoży mnie: twoja poczciwa natura,/Nazbyt opita mlekiem ludzkich uczuć” [tł. S. Barańczak].

⁸ Paul Riceur, *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Editions du Seuil 1991, s. 46 i 47.

⁹ Daniel Madelénat, *Biographie et mythobiographie aujourd'hui*, W: *Le mythe en littérature, Essais en hommage à Pierre Brunel*, red. Y. Chevrel, Paris, PUF 2000, s. 70.

¹⁰ Taka dwoistość funkcji pamięci jest dobrze znana. Przywołajmy tu Ernsta Cassirera, według którego pamięć łączy czyste powtórzenie w teraźniejszości doświadczenia przeszłego oraz rekonstrukcję tego doświadczenia za pomocą wyobraźni (zob. Ernst Cassirer, *Esej o człowieku*, przeł. Anna Staniewska, Czytelnik, Warszawa, 1998, s. 107). Najnowsze badania nad pamięcią odróżniają analogicznie pamięć aktywną (kreatywną) od pasywnego rejestrowania informacji, jaki dokonuje się na przykład w procesie uczenia się, por. Jan Kordys, *Pamięć i opowiadanie*, W: *Praktyki opowiadania*, red. Z. Mitosek, B. Owczarek, W. Grajewski, Universitas, Kraków 2001, s. 135.

¹¹ Patrick Modiano, *Vestiaire de l'enfance*, Paris, Gallimard Folio 1997, s. 53.

¹² Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock 2003, s. 58–59.

¹³ Annie Ernaux, *Se perdre*, Paris, Gallimard 2001, s. 94.

¹⁴ Annie Ernaux, *La place*, Paris, Gallimard Folio 1999, s. 100.

¹⁵ Ernaux, *L'écriture...*, s. 33.

¹⁶ Ernaux, *La place*, s. 100–101.

¹⁷ *Les armoires vides* (1974), *Ce qu'ils disent ou rien* (1977), *La femme gelée* (1981). Dwa pierwsze teksty ujawniają młodzieńczy bunt nastolatki, której zaczynają ciążyć proste maniery i brak wykształcenia rodziców. To zarazem książki najbardziej naznaczone fikcją i pisane w formie zbliżonej do monologu wewnętrznego, a więc podkreślające zamknięty charakter struktury tożsamości.

¹⁸ Ernaux, *Vers un „je”...*, s. 221.

¹⁹ Modiano, *Vestiaire...*, s. 52.

²⁰ Ernaux, *L'écriture...*, s. 35.

²¹ Por. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit 1975, s. 24.

²² Gilles Deleuze, *Proust i znaki*, przeł. M.P. Markowski, Gdańsk, Słowo/obraz terytoria 2000, s. 54.

²³ Deleuze, *Proust...*, s. 55.

²⁴ Deleuze, *Proust...*, s. 42, 45, 47.

²⁵ Ernaux, *L'écriture...*, s. 41.

²⁶ Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard Folio 1999, s. 89.

²⁷ Ernaux, *Se perdre*, s. 37.

²⁸ Ernaux, *L'Événement*, s. 74.

²⁹ Ernaux, *Se perdre*, s. 88.

³⁰ Myślę tu szczególnie o jej dwóch tekstach, pisanych pod wpływem namiętnej relacji z pracownikiem radzieckiej ambasady, *Passion simple* i *Se perdre*.

- ³¹ Ernaux, *Se perdre*, s. 14.
- ³² Pierre Bourdieu, *Distinction. A Social Critique of the Judgement Taste*, Londyn, 1984. Cytowane za Mike Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków, Baran i Suszczyński 1996, s. 315.
- ³³ Ernaux, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard Folio 1993, s. 31–32.
- ³⁴ Ernaux, *Se perdre*, s. 61.
- ³⁵ Modiano, *Dora...*, s. 92.
- ³⁶ Trudno tu podać zwięzły cytat ilustrujący ten rodzaj stylizacji. Odsyłam więc bardziej dociekliwych czytelników do oryginalnych tekstów autorów. W przypadku stylizacji na słowo, Modiano wykorzystuje mowę pozornie zależną.
- ³⁷ Ernaux, *La place*, s. 24.
- ³⁸ Modiano, *Dora...*, s. 129.
- ³⁹ Ernaux, *L'Événement*, s. 105.
- ⁴⁰ Modiano, *Dora...*, s. 92.
- ⁴¹ Patrick Modiano, *Villa Triste*, Paris, Gallimard Folio 1977, s. 162.
- ⁴² Modiano, *Villa...*, s. 54.
- ⁴³ Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, Paris, Gallimard Folio 1997, s. 124.
- ⁴⁴ Modiano jest między innymi autorem tekstów piosenek, scenariusza filmu pt. *Lacombe Lucien*, współautorem edycji albumów fotograficznych Brassai. Współpracuje również z rysownikiem Pierrem Le-Tan. Dwa opowiadania Patricka Modiano, *Memory Lane* i *Poupée Blonde*, są przeplatane rysunkami tego artysty, autonomicznymi w stosunku do tekstu, ale nie mniej melancholijnymi.
- ⁴⁵ Zarówno w *Kłacz*u, jak i w *Proust i znaki*, s. 170.
- ⁴⁶ Ernaux, *Se perdre*, s. 194.
- ⁴⁷ Ernaux, *L'Écriture...*, s. 41.
- ⁴⁸ Gilles Deleuze, *Image mouvement, image temps*, Wykład w Vincennes-St. Denis: *Bergson, Matière et Mémoire*, 5 stycznia 1981. Wykład ten jest dostępny na stronie internetowej www.web-deleuze.com.
- ⁴⁹ Monika Boehringer, *Ecrire le dedans et le dehors: dialogue transatlantique avec Annie Ernaux*, W: *Écriture de soi au féminin*, red. Monika Boehringer, Special Issues of „Dalhousie French Studies”, 1999, nr 47, s. 165–170.
- ⁵⁰ Ernaux, *L'Écriture...*, s. 112–113.
- ⁵¹ Deleuze, Guattari, *Kafka...*, s. 29 i 30.
- ⁵² Michel Maffesoli, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*. Coll. Biblio-essais, Paris, Librairie Générale Française 1997, s. 13.
- ⁵³ Deleuze, Guattari, *Kafka...*
- ⁵⁴ Sądzę, że tak można rozumieć jego stwierdzenie ze znanego eseju *Pour un nouveau roman* o tym, że literatura stanowi jedyny możliwy sposób zaangażowania dla pisarza.
- ⁵⁵ Annie Ernaux nie jest członkiem żadnej partii politycznej, uczestniczy jednak w różnego rodzaju akcjach wspomagających integrację mniejszości społecznych, była również członkiem kobiecego ruchu wspierającego legalizację antykoncepcji i aborcji we Francji. Por. *L'Écriture ...*, s. 74.

⁵⁶ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*. 1. *Arts de faire*, Paris, Gallimard Folio-essais 1990, s. XIII.

⁵⁷ Ernaux, *L'Écriture...*, s. 64.

⁵⁸ Deleuze, Guattari, *Kafka...* Szczególnie rozdział II, *Pour une littérature mineure*.