

Arkeologen förvandlad till skelett

Maxim Grigoriev

”Gång på gång skriver Patrick Modiano samma berättelse”, konstaterade en svensk kritiker 1993 i en recension av den då på svenska utkomna *En cirkus drar förbi*. Så här tjugo år efteråt, när Modiano 2014 av Svenska akademien precis tilldelats Nobelpriset ”for the art of memory with which he has evoked the most ungraspable human destinies and uncovered the life-world of the occupation”, är läget på gott och ont ungefär detsamma.

Fram till nu mindre känd utomlands, har Modiano hunnit med att publicera ett trettiotal böcker och räknas till en av Frankrikes främsta författare, mångfaldigt belönad med de största litteraturpriserna. Innan Nobel blev det både *Prix mondial Cino Del Duca* och *Österreichischer Staatspreis für Europäische Literatur*. I Sverige, liksom i många andra europeiska länder, har han fram till utnämningen emellertid mest varit en angelägenhet för insatta frankofiler. Hans band till landet är visserligen inte helt slumpmässiga: svenska var det första språk som hans debutroman översattes till, och dottern bor i Sverige, gift med en svensk musiker. Icke desto mindre är det talande att det svenska förlag som plockade upp honom när mitt eget, Albert Bonniers, gav upp efter några inte särskilt kommersiellt framgångsrika utgivningar, är ett

enmansprojekt, drivet från ett pyttelitet hörnkontor i Stockholm av en eldsjäl, Elisabeth Grate.

Som trogen Modianoläsare har jag år efter år, bok efter bok, slagits av hans orubbliga konsekvens. Man vet exakt vad man får. Genom åren har fransmannen som ingen annan varit sin stil hängiven: en ny Modiano är med största sannolikhet ytterligare en nedmonterad noir-deckare som tappats på deckarintrigens must men svällt ut i melankoli och ensamhet. Det är mycket nattgator, gatlyktor och halvtomma parisiska caféer, med karaktäristiska titlar som *Minnets kvarter* och *De dunkla butikernas gata*. Sådär i efterhand kan det vara svårt att skilja dem från varandra. Stämningen i de flesta kan egentligen sammanfattas med en enda bild: Edward Hoppers *Nighthawks* från 1942.

Romanen *L'Herbe de nuit* från 2012 är på det sättet representativ för den större, Parisromantiska delen av hans författarskap som vid det här laget består av ett trettiotal romaner. En lågmäld, vemodig jagberättare strövar omkring på Paris gator och minns någonting som tilldrog sig för väldigt länge sedan. I det här fallet handlar det om hans ungdomskärleksaffär med en ung kvinna som hette Dannie och försöken att komma underfund med några ljusskygga typer som florerade kring henne. Kanske var de vanliga småkriminella. Eller så hade de kopplingar till något slags spionverksamhet. Men är det verkligen så viktigt?

I minnet smälter det som är och det som varit ihop till ett. Chastagnier, Duwelz, Gérard Marciano och de andra i kretsen kring Dannie är på sätt och vis närvarande i det Paris som är kvar, eller borta, efter rivningarna och ombyggnaderna. Det är tomt på rue d'Odessa. Montparnassekvarteren ser helt annorlunda ut, och för övrigt trivdes han ju aldrig där ens för fyrtio år sedan.

Det är sällan eller aldrig den egentliga historien, den tematiska händelsesansamlingen som sådan, som är föremålet för Modianos melankoliska teckningar. Allt som oftast är det den tid som gått sedan dess som utgör det egentliga litterära objektet, den känsla av pockande närvaro och molande frånvaro som några väldigt konkreta minnen emellanåt kan åsamka. Är det verkligen möjligt att dessa människor är borta, frågar sig bokens berättare Jean med den maktlösa melankoli som var och en som varit med om en förlust utan svårigheter känner igen. Att så mycket tid har runnit

bort. Om det verkligen var så länge sedan, varför känns det som om ingen tid har gått alls? Varför känns det som om personen man älskade och kanske alltjämt älskar står och väntar vid parken bakom nästa hörn?

”Häromnatten åkte jag bil genom Paris och blev djupt gripen av dessa ljus och skuggor”, skriver Jean, ”av olika sorters gatlykter och lyktstolpar som jag tyckte signalerade till mig längs avenyerna och i gathörnen. Det var samma känsla som när man betraktar ett upplyst fönster: en förnimmelse av närvaro och frånvaro samtidigt. På andra sidan rutan är rummet tomt, men någon har lämnat lampan tänd. För mig har det aldrig funnits vare sig närvarande eller förflutet. Allt blandas samman, som i det där tomma rummet där en lampa brinner varje natt.”

Ljuset är ett slags spår efter det förflutna som alltid närvarar i nuet genom att nuet är det som det för tillfället är. Kopplingen mellan tid och ljus har ju också en direkt fysisk innebörd. Den nästsista meningen i citatet ovan är emellertid en poetisk lögn. Bara för att en lampa har lämnats påslagen i ett rum, innebär det inte att det sker en sammanblandning av temporalgeografiska positioner. Tvärtom: hos Modiano är tidsavståndet alltid påtagligt; det är det avståndet som är själva historien. Även om det förflutna och nuet fusionerar i något slags teoretiskt rum, finns erfarenheten av tidsmässig distans omöjlig att tillryggalägga alltid där och utgör romanbyggets egentliga tematik: *Tidens mörka rygg*, för att tala med en titel av spanjoren Javier Marias, en annan av *Österreichischer Staatspreis*-pristagarna som ryktats som nobelpriskandidat. Medan preteritum i litteraturen allt som oftast är en konvention som upplöses i läsarens försjunkande i händelseförloppet, är dåtiden hos Modiano alltid vad det i grunden är: redogörelse för en förlust. Någoting som varit men inte längre är och aldrig mer kommer att bli. Någoting som varit och kanske alltjämt är, men som man aldrig mer kan vidröra. Mellan nuet och det förflutna står en transparent vägg, genom vilken man kan se, men som man aldrig kan forcera.

”Ja, det var som om jag hade velat lämna, svart på vitt, ledtrådar som skulle tillåta mig att i en avlägsen framtid få klarhet i det som jag upplevde i stunden men inte riktigt förstod”, skriver Jean. ”Morsemeddelanden skickade i blindo under stor förvirring.

Och det fordrades många långa år innan jag kunde tyda dem”. Han minns hur han hade för vana att låta bli att släcka lampor när han gick, ”framför allt för att lämna spår efter oss, signalera att vi egentligen inte hade försvunnit och att vi skulle komma tillbaka endera dagen.” Denna det förflutnas lek med framtiden för tankarna till Brodskys *Elegi*, där diktjaget framåt slutet varnar en för att denna förbindelse, i form av en telefontråd som ringlar mellan i dag och i morgon, bäddar för besvikelse. När man ringer numret, det vill säga blickar in, får kontakt med sin egen framtid, är den som svarar blott en handikappad produkt av evolutionen, någon som förlorat en extremitet, sin älskade och sin själ. Där i framtiden är man bara en ynkelig gamling, och så småningom helt död. Av en massiv dinosaurie återstår endast en ryggrad.

Denna framtida människoåterstod ägnar sig åt arkeologisk tydning av det hon själv en gång var; ordlösa kvarlevor, skugglika gestalter i ögonvrån och visuellt känsliga minnesfragment. Att tyda denna tystnad är just den hermeneutiska verksamhet som står i fokus hos Modiano: den långsamma processen med att förstå någonting som ägde rum långt tillbaka i tiden, att skapa ett sammanhang kring en viss frånvaro, att belysa själva belysningen, ljusets rörelse mellan en händelse och dess registrering av ett subjekt. Men det förblir ofta endast en skiss, och försöken att föreställa sig en annan form av tid blir av naturliga skäl också tämligen skissartade. Jean tänker sig ett slags minnets tidsbegrepp: ”Vinter. Höst. Årstiderna skiftar och blandas i minnet. Som om minnet allteftersom åren går börjar leva sitt eget liv, ett vegetativt liv, och aldrig blir en fixerad, död bild.”

Det förflutna är alltså, i en inre upplevelse hos berättaren, ingen ”död bild”, utan något som äger ett vegetativt liv. Allt finns samtidigt, och fortsätter finnas i sin onåbarhet och oföränderlighet. Dannie blir aldrig gammal, men finns kvar, frusen i tid, där på skvären eller nattöppna caféet: upplyst, genomlyst.

Det i sig är en vacker, förförisk bild. ”Tidens mörka rygg” hos Modiano är, till skillnad från Marias, inte de hemligheter som det förflutna ruvar på och som nuets jag kan belysa eller låta bli; det är själva det till synes oförklarliga hos förfluten närvaro, tidens obönhörliga gång och dess samtida emotionella kvardröjande. Hos Marias, där det shakespeareanska uttrycket figurerar i flera

böcker, tycks det signalera ett slags mångdimensionalitet hos varje enskilt förflutet ögonblick. Det är delvis samma sak som Nabokov menar med sina transparenta ting: objekt genom vilka det förflutna skiner. Det vill säga den konstnärliga inbillningens kliv från det förflutna in i ett nu, försjunkandet i berättelsens preteritum. Det här med att väcka det förflutna till liv genom att berätta om det, med andra ord. Nabokov anfäktade en varsam balans, eftersom det förflutnas gap är alldeles för bråddjupt. I Marias *All Souls* står berättaren och betraktar ett sovande barn, varvid han kommer att tänka på att denna hans osynliga närvaro i pojkens liv aldrig kommer att registreras av denne, aldrig bli känt. Pojken kommer att gå vidare i livet helt ovetandes om denna lilla episod, samtidigt som den vuxne man som står och iakttar honom heller aldrig får tillgång till den dröm som barnet just i det ögonblicket drömmer, eller till exempel kan se vad som händer i rummet bredvid, för att inte tala om grannhuset. Det är det som är tidens mörka rygg: ögonblickets närmast ändlösa, osynliga innehåll; det egentliga, bottenlösa innehållet hos ordet "frånvaro".

Också Brodsky definierade rummet som "kroppens frånvaro i varje enskild punkt". Hos Modiano däremot, som för övrigt lär ha hämtat sin titel från en motsägelsefull dikt av Mandelstam ("1 januari 1924"), ligger fokuset inte på frånvaro i en mängd teoretiska punkter, utan uteslutande i en enda: det nostalgiska nuet. Vad hans berättare än må säga är deras förhållande till det förflutna rent och skärt fotografiskt och knappast speciellt motsägelsefullt. Genom den poetiska gestaltningen av en romantisk känsla, då en älskad person tycks dröja kvar med sin frånvaro över allt, ja, i minnet tycks vara mer levande än någonsin i den verkliga världen, missar berättarjaget det faktum att den onåbarhet som det med sin känsla av förlust ständigt postulerar, som lägger sig som en ogenomtränglig skyddshinna runt dessa minnets kvarter, är i själva verket just det som garanterar vegetationens orörlighet och oberördhet. Denna "samtidighet" bäddar för statiskhet och därmed ett slags icke-liv, livet hos en staty eller gatlykta. För hur många vackra paradoxer om tid och minne man än må uttala förblir det förflutna oföränderligt: en statisk scen. Dannie är ett stillastående objekt där på skivaren; ett minne av en människa, inte en verklig människa med en egen, subjektiv inre värld samt förmåga

att handla i den delade gemensamma yttervärlden. Det är själva definitionen av det förflutna, i själva verket: det som redan har utagerats. Hos Modiano hade det utagerats redan i ögonblicket då det blev till. Allusionen på Mandelstam, medveten eller ej, förblir ett kosmetiskt simulakrum.

Om någonting nu faktiskt sker under tydningen, under belysningen av det förgångnas baksidor, rör det sig om en förändring hos den tydande, inte det som blir tytt. ”Det är lustigt hur somliga detaljer i ens liv som varit osynliga framträder tjugo år senare”, skriver Jean på ett annat ställe, ”som när man tittar på ett gammalt släktfoto med förstoringsglas och får syn på ett ansikte eller föremål som man dittills inte hade lagt märke till...” Det är naturligtvis inte bilden som förändras, utan ens blick. Distansen mellan subjekt och objekt, mellan fotografen och bilden och den därvid behäftade alienationen och melankolin hos subjektet, blir aldrig hotad eller ifrågasatt.

Det är denna statiska samtidighet, denna hantering av det förflutna som en fotografisk värld som är den konstitutionella egenskap som bereder Modianos romaner problem med spänningen och är den stora anledningen till att flera av dem börjar fantastiskt stämningsfullt men sedan liksom kommer av sig framåt mitten. Jagberättaren liknar en person som sitter och betraktar en bild, söker uppmärksamma saker han inte tidigare lagt märke till. Det är det historien handlar om. Men som samme Marias har skrivit: ingen bryr sig om de andras minnen, var och en har sina egna. Det är förstas mycket spännande att till exempel upptäcka att det i ens barndomshem hängde en tavla som man helt hade glömt bort, eller att det förekommer någon man inte känner igen på grupp fotografiet. Men varför skulle detta vara intressant för läsaren, för någon som inte har någon som helst koppling till människorna på släktfotot?

För vad är egentligen intressant? Jean berättar sin historia bit för bit, långsamt och vemodigt, trots att han själv redan vet allting. För honom har gåtan kring dessa ljusskygga typer mer eller mindre blivit löst, han har redan i princip tappat intresset, om han nu alls haft det, och han verkar inte alls bry sig om att läsaren *måste fås att köpa* fördröjningen. Modianos romaner följer ofta ett slags naken retarderingsprincip, men samtidigt bryter mot den klassiska

narrativa tiden som är det som får läsaren att acceptera konventionen: det här med att börja från början. De består snarare av ett slags geografiska, light-proustska nedslag, styrda av de många namnen på gator, kaféer, hotell. Följaktligen uppstår ofta ett slags konflikt mellan berättelsen och berättandet, mellan händelsen och den tid det tar att redogöra för den.

Modiano är en egennamnens mästare, alla hans romaner är fulla av dem. ”Jag behövde orienteringspunkter”, säger också Jean, ”namn på metrostationer, husnummer, hundars stamtavlor, som om jag fruktade att människor och ting skulle förflyktigas och försvinna från det ena ögonblicket till det andra och jag måste behålla åtminstone bevis på att de hade existerat”. Man förstår att minnet är en sorts karta, eller att den behöver en karta för att bli till. Följaktligen är det bara logiskt att också återberättelsen är kartlik, mer geografisk än temporal. Romantexten vecklar ut sig åt olika håll. Det är rummet som är den styrande principen, precis som när Proust gick i minnet åt ena hållet och sen åt andra och historierna följde med. Men den trots allt redan introducerade deckargåtan, som är helt avhängig ordningen i *tiden*, det vill säga följdriktigheten, pockar på uppmärksamhet. För hur var det med kvinnan egentligen? Var hon trots allt en spion, eller kanske en mördare?

De spänningsskapande deckarelementen finns alltid närvarande hos Modiano, men de blir sällan spännande. Det är inte det att det ena är på något essentiellt plan är mer fångslande än det andra, utan det att sanningen, det vill säga relationen mellan olika tillstånd, svaret på frågan om hur någonting förhöll sig, är i sig ointressant för det undersökande jaget. Jaget befinner sig i nuet, och det förflutna är ingenting annat än ett emotionellt tillstånd i detta nu. Det är det förflutnas egentliga roll: att förse nuet med stämningar.

Men en bok är inte ett fotografi. Fotografiet har över huvud ett plågat förhållande till tid. Ett fotografi kan aldrig erbjuda någon förklaring eller insikt. Ett psykologiskt fenomen, liksom förståelse som sådan, kan bara förekomma i tiden, medan fotografiet är rumsligt. Det att det ena leder till det andra är just det som är tiden. Förändring förhåller sig symmetriskt till den, medan en bild

måste med våld införlivas i denna symmetri, den i sig kan aldrig bli mer än en fråga. Den svarar aldrig på någonting.

Försök att identifiera den eller det som finns på bilden kommer alltid att dominera betraktarens perception, menar Sontag i sin berömda essä. Varje gång man tittar på en bild frågar man sig vad det är den egentligen föreställer. På samma sätt frågar sig också Jean om och om igen om vem dessa människor var, utan att komma fram till någonting särskilt intressant. Man kan gissa. Man kan improvisera. Man kan ringa gamla nummer där ingen svarar och jämföra olika adresser. I bästa fall kanske lära sig någonting om sig själv och sina reaktioner. Men man kan aldrig få bilden att tala. I viss metafysisk mening är det till och med direkt omöjligt att ta en bild på en människa, om man nu med en människa menar en kroppslig varelse med ett medvetande. Det man tar en bild på är någonting annat, på samma sätt som en turist aldrig upplever en stad och dess liv genom att besöka museer och något café från guideboken. Genom kameran blir människor ett slags verklighetens turister, eller konsumenter.

Människan tror visserligen gärna på det hon kan föreställa sig, det hon kan *se*, och bilden som sådan är ett viktigt, kanske oumbärligt redskap för litteraturen. Den är kanske rent av ett *sine qua non*, men den ensam håller inte hela vägen. Kontraktet med läsaren är också ett tidskontrakt. Läsaren måste fås att tro på att någonting som redan har skett likväl för tillfället befinner sig i berättelsens framtid. Berättaren måste vakta sin tunga. Att locka in läsaren i genreförväntningar och svika dem är farligt. Att avslöja för mycket kan få läsaren att känna sig dum eller tappa intresset. Att berätta för lite, att helt förkasta bildbaserad representation, kan få konsekvensen att den diegetiska verkligheten aldrig blir till, aldrig framträder inför läsarens blick och följaktligen heller aldrig blir intressant: jaget är ingenting utan den värld som omger det.

Varje bild blir bättre med tiden, hävdade Sontag. Modianos nostalgiska ögonblick vinner på att de tilldrog sig under efterkrigstiden eller ockupationen och sedan dess har bara förädlats. Detta Paris som han skriver om är ej mer, men var och en av oss hade nog gärna velat ta klivet in dit och gå omkring bland de tomma nattkaféerna och belysta gathörn. Så länge vi förblev turister förstås, och när som helst kunde ta klivet tillbaka. Utifrån berättarens

synvinkel är det inte så himla viktigt, i slutändan, huruvida dessa skumma typer som befolkade dessa stadsdelar faktiskt var spioner eller småkriminella. Vad spelar det för roll, när de alla ändå är borta, och man själv är kvar, så många år senare, i sin ensamhet på Paris ödsliga nattgator? Inte ens på den tiden då allting tilldrog sig var Jean speciellt intresserad. Detta ointresse för tankarna till Henry och hans älskade Ami i Henry Parlands enda roman *Sönder* från 1929–30, en finlandssvensk modernistisk klassiker där berättarjaget förtvivlat söker återkalla gestalten av sin bortgångna älskade trots att han i själva verket aldrig riktigt var intresserad av henne medan hon levde. Också den romanen tar till fotografiet som metafor för minnet; det inleds med att Henry framkallar en bild av henne för att försöka väcka henne till liv. Han misslyckas kapitalt för att han i själva verket aldrig betraktat henne som subjekt, utan redan på förhand snarare såg på henne som en avbildning som irriterade honom när hon lite oväntat plötsligt kom till tals. ”Jag lyssnade knappt på vad hon sa”, konstaterar också Modianos Jean och det hade kunnat vara ett direkt citat av Henry. ”Det var fullt tillräckligt att gå med henne längs kajerna och höra hennes röst. Jag var egentligen inte intresserad av de där figurerna på hotell Unic: Chastagnier, Marciano, Duwelz, mannen som kallades 'Georges' och som hette Rochard, de där människorna vars namn jag träget upprepar för att de inte helt ska raderas ur mitt minne.” Fast varför i så fall skriva en bok om dem, kan man fråga sig?

Det är förstås inte dem boken handlar om. Den romantiska känslan, den vackra kärleken som berättarjaget förmodas ha känt inför sin älskade är inget annat än en avancerad form av narcissism. Det som i slutändan framstår som viktigt, det som i grund och botten är det enda intressanta, det är *man själv*. Genom lyrisk melankoli, vänligt och lågmält vemod och gripande nattgator framträder en modernistisk solipsism, eller enkel modern självfixering: *min personliga historia berättad i egna ord*. Sontag skulle förmodligen kunna hävda att det är fotografiets framväxt som gjort narcissismen så pass modern; att till och med människans estetiska preferenser alltmer handlar om deras representation. Det vackra är det som är fotogeniskt och livet anordnas så att det kan representeras på bästa sätt. En solnedgång är ingenting, tills det har fångats på en instagrambild.

Men det kan förstås lika gärna förhålla sig tvärtom; det kan mycket väl vara människans konstitutionella narcissism (varje barn är en narcissist) som har gjort fotografiet till ett så pass viktigt medium. Man kan fråga sig om inte människor var lika narcissistiska förr i tiden. Det är hur som helst svårt att förneka att de två går hand i hand. Det är inte en slump att redan Rousseau, ett av världslitteraturens stora egon par excellence, tar till camera obscura-metajoren för att förklara medvetandet. Däremot bör man skilja mellan fotografiets subjekt och objekt, eller avbildning. Ord som "objekt" och "objektifiering" förvillar en lätt och man talar gärna om att den ene objektifierar den andre och att det är ett ont. Människan är bildens ämne (subject), dess objekt är det som finns i själva avbildningen. Den problematiska objektifieringen uppstår inte i själva bilderna, utan utanför dem, först när bildens meningsstruktur överförs på omvärlden, när subjektet i sig börjar betraktas som man betraktar en avbildning.

Bilden inbillar gärna betraktaren att den förklarar någonting, men i själva verket gör fotografiet en blind. För att låna begrepp av Jean Starobinski: Den utlovar en sanning, men förblir bunden till autenticitet. Ett fotografiskt förhållande till omvärlden handlar nästan uteslutande om fotografens persona – på samma sätt är bilderna på Instagram ingenting annat än uttryck för den som tog dem. Det är därför en bild på en pastatallrik kan få miljoner *likes*, medan en annan närmast exakt likadan förblir osedd.

Det hårdföra instagramfiltret, det nostalgiska jagets ljus, får allting att se likadant ut. Det är en sådan överföring man möter hos Modiano. Människorna är inte subjekt, utan avbildningar i någon annans inre. En liten del av Jean blev kvar i Montparnassekvarterens ödsliga gator, i upplysta nattöppna kaféer och mörka hotellrum. Det är denna förlust han tecknar, inte vem Dannie var eller vad de andra höll på med. Det är det som är tidens mörka rygg för Modiano: den bittra insikten om att det enda som man verkligen upplevde var ens egen upplevelse. Det som räknas är berättarens egen inre stämning, hans erfarenhet av tidens gång som sådan. De andra är bara ursäkter. Om det inte hade varit de hade det likagärna kunnat vara vem som helst.

Man är själv sin tid. Man är sin egen historia, sin egen gestaltning. Trots att det ligger ett antal decennier mellan Parlands

modernistiska roman och Modianos moderna poetiska journalism, har graden av självvranssakan hos de berättande figurerna ingalunda ökat. Det finns en sak som Modianos lägmält tungsinta män aldrig tycks komma till någon insikt om, även om de ständigt är på väg mot det: tanken på att det är just denna hantering av omvärlden (och omvärlden är, precis som det sartreska helvetet, alla de andra) som en serie fotografiska objekt, med som mest ett teoretiskt vegetativt liv, som är den process som oundvikligen förvandlar det förflutna till en historia om förlust. Den melankoliska upptagenheten vid avståndet, vid ljuset och dess färd mot ögat, vid känslans geografi och den inre perceptionens outbrytbarhet leder till ett ständigt utökande av detta avstånd. Det jag som kalibrerar uppmärksamheten på sig självt och sitt avstånd till omvärlden kan inte annat än urholkas. Man kan se denna jag-världen-relation som betraktandet av en spegel: det är inte världen som blir mindre när man tar ett steg bort, utan man själv.

Dessa jag kommer aldrig till någon riktig *förståelse*. Också de själva förblir ett slags bilder av sig själva. Tiden gör dem snarare allt mindre än dem en att växa; den rinner ut mellan fingrarna på dem. Paradoxalt nog, trots ständig förfining av sina egna stämningar och allt subtilare perception av det stillastående rummet, blir man själv allt mindre spännande i sin vegetativa statiskhet. Snart är man bara en "människoåterstod", arkeologen som under sina långsamma studier obemärkt själv har blivit förvandlad till skelett. Det är de andra som gör tidens gång påtaglig. Melankolikern däremot blandar ihop tiden och rummet. I Nabokovs sena *Look at the Harlequins* är det precis vad som händer med huvudkaraktären, som tycks svimma varje gång han försöker föreställa sig hur han först tar några steg framåt längst en stig, sedan vänder sig om och försöker gå tillbaka. Mitt i denna vändning tycks varje gång någonting klicka och han tappar av, tills hans fru förklarar för honom att det måste ha att göra med att han blandar ihop tid och rum, och försöker röra sig genom tiden.

Där stöter man som en fluga mot denna genomskinliga men ogenomträngliga vägg, som Jean eller de andra av Modianos många tidens amatördeckare. Det förflutna får man inte tillbaka, så länge som det är förflutet. Det går inte att tränga in genom den stillastående samtidigheten, dessa fotografiska, ouppnåeliga

världar. Rörelsen, förståelsen och intresset kräver att det förflutna hanteras som ett ändlöst nu, inte tvärtom. Frånvaro som sådan håller bara för en fjärdedelsroman, halvvägs i bästa fall om författaren är skicklig. Modiano är ypperligt skicklig, och förtjänar det breda erkännandet som ett Nobelpris innebär. Det är ett pris som går till det finstilta, till detaljen och stämningen, snarare än de tröttsamt svepande berättelserna. Hans sinne för detaljer är skarpt och hans språk är utsökt. Med några få meningar tecknar han gripande bilder av Paris som det är och som det en gång var och förmedlar kanske som ingen annan den karga känslan som Paris såsom varande plats gärna framkallar i dag: en fixerad, förstenad stad där allt av intresse redan hänt, där kvarteren kommer att förbli ungefär som de är och där historien om den bohemiska vänstra stranden, idag ett rikemansgetto där turister sitter på caféer och dricker dyrt och surt kaffe som serveras av arroganta och utspökade garçons, är så söndertuggade att man har svårt att uppbåda något slags intresse eller ens respekt. Att just Modiano är en sådan firad Parisskildrare, kombinerat med det faktum att historierna i hans böcker alltid har ägt rum för flera decennier sedan, är karaktäristiskt för den museifiering som staden har genomgått. Det är kanske också karaktäristiskt att den måhända bästa Modiano-boken, *Villa Triste*, är en av de få som inte utspelar sig i denna kitschens huvudstad. Utanför Boulevard Périphériques stränga snara tycks det finnas mer liv och utrymme för självparodi; distans till sig själv i stället för till världen. Särskild minnesvärd är den vemodiga hunden som figurerar i romanen, en kärleksfull karikatyr på alla dessa ädelt melankoliska män. Den lunkar långsamt efter sin ägarinna, stannar emellanåt och vägrar fortsätta. Det beror ingalunda på juckens ålder eller lathet, förklarar hon, utan på en medfödd livsleda och melankoli hos denna sällsynta, förnäma tyska ras. Somliga har till och med begått självmord.

Efter en viss ålder börjar livet, som Houellebecq har skrivit, alltmer handla om en administration av sig självt. Ålderdomen består av ungdomen mångfaldigad, eller snarare reproducerad. Den svåre unge killen blir en gråhårig, distingerad man i en lång sandfärgad kashmirkappa. Men det råder en asymmetri mellan livet och litteraturen. Litteratur är inte en livets imitation; den opererar på egna villkor. En bok är inget fotografi men den är heller inget

liv. Förr eller senare når bokläsaren en administrativitetens tipping point, ungefär framåt mitten av boken, och börjar långsamt tappa intresset. Om Modianos romaner vore noveller hade de varit svårslagna. Som romaner blir de däremot alldeles för ensidiga och förutsägbara. Modiano, precis som hans berättare, hakar upp sig på en enda bild, ett enda stämningssläge som han behärskar till fullo men aldrig tycks kunna lämna. Inte ens det egna förflutna, när man väl börjat forska i det, är så intressant som man kan tro. Det har redan gått, det finns redan inne i en. Efter att ha ägnat ett antal nätter åt att dröja kvar vid samma scen som man upplevde för tjugo år sedan, tappar man till sist själv intresset, släcker lampan och går och lägger i sig. Madeleinekakorna är, ärligt talat, rätt så torra och inte så himla goda.

I nuet däremot finns nu nästan ingenting. Obemärkt, under alla dessa upptagna nätter då man studerade sina minnen, har man själv förvandlas till sitt eget förflutet, en vegetativ föredetting som aldrig var med om något, en turist i sin egen dåtid. Den abstrakta framtiden, konstaterar Marias, det vill säga den tankefigur som gör det möjligt för en att förbli passiv i nuet, är en fälla som förr eller senare slår igen.

Och då står man där, på rue d'Odessa, ensam och omgiven av frånvaro i varje enskild punkt. Staden betraktar en likgiltigt och kränger i förbigående en liten staty av Eiffeltornet eller något svartvitt vykort med ett förälskat par på café med väggspeglar. Det finns inga lampor, bara en massa ljus. Noirens svarta ersätts av överexponeringens vita dis. Jaget falnar, ut mot sista sidans tomma blankhet. Tänk att det var det enda man lämnade efter sig, säger man, efter alla dessa år: en tänd lampa i ett tomt rum. Ödliga nattgator, en gatlykta efter annan, snett ovanför bilens framruta. Det upplysta skyltfönstret i en nattöppen bar, för fyrtio år sedan. Det är vackra, stämningfulla bilder. Dock inte speciellt spännande. Men det var väl kanske inte meningen heller. Tidens bitterljuva gång känner vi redan till. Det narcissistiska livet må vara vackert i ögonblicket, men är post festum tämligen trist.