

ПЯСЪЧНИЯТ ЧОВЕК И НЕГОВИТЕ МЕТАМОРФОЗИ ВЪВ ВРЕМЕТО

НЕВЕНА ГЕОРГИЕВА-ДИКРАНЯН

Нарастващата роля на социалната функция на френската литература е отчтена от критиката още в петдесетте години на нашия век: „... френската литература може да претендира, че през развитието си в модерната епоха първа открива някои закони на социалния живот“¹. През осемдесетте години във Франция след формалните лутания на новия роман и „разчупения, отразяващ повече от всякога собствена си структура, безформен текст“² на последвалото го романно творчество внезапно се налага реалистична тенденция в този жанр. По-силно проникнем от останалите литературни жанрове за „извънлитературата“³, романът намира нови пътища да съгради представения свят по подобие на реалността. Последните години бележат възобновен интерес и към автобиографията както от страна на писателите, така и от литературната наука. Тя все по-често е определяна в план, надхвърлящ исторически реализираното автобиографично слово: заговори се за автобиографичен „проект, намерение“, за автобиографична „тенденция“⁴. Теоретичните изследвания по този въпрос редовно отделят място на романните елементи в автобиографията и обратно. Този факт е показателен за сложния литературен феномен, характеризиращ нашето съвремие: предпочитане към тематиката, отнасяща се към индивидуалността на личността и към една определена литературна форма — разказа в първо лице единствено число. За разлика от други периоди в историята на литературата автобиография и персонален роман днес са ясно разграничени при прочит вследствие на много по-асимилираното влияние на масовата литература в личното романно повествование в сравнение с новия роман през петдесетте години. Романното „аз“ въвежда с нови отсенки в литературната традиция съдбата на „неизвестните хора“⁵. Текстът придобива загубената в иманентната литературна традиция кохерентност, съсредоточавайки се около проблемите на личността. В естетиката на младите френски автори фабулата се очертава като задължителен композиционен елемент — интригата си възвръща привидната „аван-

¹ Вж. Н. R. J a u s s. — In: Pour une esthétique de la réception. Paris, éd. Gallimard, 1978, който цитира по този въпрос G e r h a r d H e s s, 73—74. §

² L u c i e n D ä l l e n b a c h. Mise en abyme et nouveau roman. — In: Le récit spéculaire. Seuil, 1977. На този автор принадлежи терминът „нов нов роман“, означаващ романното творчество, наследило в най-голяма степен културното наследство на новия роман от 50-те години във Франция.

³ Св. Н. R. J a u s s. Op. cité: „Освен това литературните произведения са повече или по-малко проникнаеми за събитията от историческата реалност, в зависимост от жанра, към който принадлежат и от доминиращия стил на епохата.“

⁴ Св. P. h. L e j e u n e. Le pacte autobiographique. Seuil, 1975, и G. M a y. L'autobiographie. — PUF, 1984, Paris.

⁵ R e n é D é m o r i s. Le roman à la première personne. Du classicisme aux Lumières, éd. Armand Colin, 1975, Paris.

тирна линейност⁶. Дори на най-повърхностното формално езиково ниво персоналният роман от 80-те години се отличава с рязък завой към класическия начин на повествование. Със стил, избягващ фиоритурите на метафората, с изчистения, „прозрачен“, както го нарича Цв. Тодоров⁷, език, познат на читателя от Стендал, Мопасан, Анатол Франс, насочва вниманието не към разказвача, а към героя на разказа. „Улица „Тъмните дюкянчета“ на Патрик Модиано, „Нощта на декрета“ на Кастийо, „Чужди работи“ на Жан-Марк Робер — романи, чието семантично ядро е проблемът за идентичността, са произведения, новостни по-скоро съдържателно, отколкото формално. С тази си особеност персоналният роман днес се включва в континуитета на историческото развитие на френския роман. Както отбелязва такива видни представители на литературната наука като Мишел Реймон и Морис Надо, усвояването на новите повествователни техники от френската литература е бавен, постепенен процес, предизвикан от влиянието на английската литература. Едва през петдесетте години формата (имаме предвид начина на разказване в романа) придобива водещо, естетически самоцелно значение. Може би осъзнаването на този факт кара критика и читатели да заговорят за „антироман“, за „нов“ роман. В този аспект новият роман е явление, единствено по същността си във френската културна традиция, към която персоналният роман на 80-те години се завръща. И ако нито новият роман, нито силно повлияните от него произведения от 70-те години не създадоха представата за литературен тип, която бележи всяка литературна епоха във Франция, то заслуга на персоналният роман е, че включи в литературния живот образа на „средния човек“.

Композиционна доминанта в тези произведения е атмосферата на „тревожно очакване“⁸, съспенсът — похват, който още новият роман заимствува от киото. В персоналният роман съспенсът е резултат от умелата амалгама от художествени средства, присъщи поотделно на автобиографията и масовата литература (по-точно полицейския роман). Аз-романът в своето жанрово определение съдържа изискването за разкриване енигмата на човешката личност, докато полицейският роман е немислим без посочване извършителя на действието, на престъпника. В персоналният роман днес съспенсът се осъществява по един композиционно абсурден начин, използвайки раздвояването на читателския интерес. Докато аз-разказът клони към психологическо разкриване вътрешния живот на персонажа, „интрижният“ интерес, без който е немислим полицейският роман, налага (по всевъзможен начин) обективизиране на представения свят. Неслучайно „Убийството на Роже Акройд“ на Агата Кристи, където престъпник и разказвач са едно и също лице, е цитирано като върховно постижение на авторката — останало, впрочем, единствено в историята на литературата. Трябва веднага да отбележим, че това произведение е значително най-вече с това, че поставяйки под въпрос искреността на разказвача, а оттам и правдоподобие (реализма) на създадения свят, то осъществява толкова по-силно морализаторско, пречистващо въздействие, вписвайки се по този, макар и по-оригинален, начин в полето на криминалния жанр.

Вплитането на автобиографични елементи и елементи от полицейски роман, това специфично обективизиране на личното слово, е предмет на настоящата работа.

След десет години, като помощник в бюрото на Хуте под името Ги Ролан, с личната карта на Ги Ролан амнезикът все още се чувствава никой: „Аз съм нищо.

⁶ За характера на интригата в смятания за класически персонален роман през XVIII в. вж. René Démonis. Цит. произв.

⁷ Tz. Todorov. Littérature et signification, éd. Larousse, 1967, Paris. Тодоров говори за „langage transparent“ в заключителната глава на книгата си, посветена на тропите. Според него литературният текст може да се отличава с максимална метафоричност или да бъде „безплатен“, „неосезаем“ като език. В тези случаи вниманието на читателя е насочено изключително към референта на литературната реч. Подобно мнение изказва Жерар Женет, говорейки за стилови особености при автори като Мопасан, А. Франс и т. н.

⁸ T. N a r c e j a c. Une machine à lire: le roman policier. Éd. „Denoël“, Gonthier, 1975.

Нищо освен един светъл силует, тази вечер, на терасата на едно кафене⁹ (с. 7). За да носи едно име, което дори не е негово, персонажът се е съгласил на най-сериозния компромис със себе си — да измени на житейската си философия. Той, за когото смисълът на съществуването се състои в разгадаване на тайната, заключена в миналото, приема да живее като човек, окончателно отказал се от предишния си облик. Приема да бъде подобие на частния детектив Хуте, при когото постъпва на работа. Такава е цената на името в „Улица „Тъмните дюкянчета“ — то резюмира жизнения проблем на съществуването — правото да се чувствуваш някой. За да го получи, човек е готов на всякакви жертви, защото да търсиш правото си на собственото име, означава да се бориш за включването си в обществото като индивид. Животът под чуждо име изисква не само да се идентифицираш с този, когото го дължиш. Човекът без име живее под знака на физическото присъствие на другия. Докато персонажът се намира в пространствена близост със своя „двойник“, фалшивото му име функционира като непроменлива структура, гарантираща неповторимостта на референта. Заминаването на Хуте оголва Ги Ролан в неговата изначална безличност и подтиква персонажа към пътешествие в търсене на самоличността.

Свикнал да решава загадките в чуждия живот, Ги Ролан става свой собствен детектив. Професионален и личен живот за персонажа се сливат, той се разкрива едновременно като субект и обект на издирването. За да бъде оправдана тази абсурдност на анкетата, персонажът е представен с цялото снаряжение, необходимо за обследването: стриктно изработени въпросници за издирване на истината, усет към улавяне на детайла, сръчност да го изтръгва, ако се отдаде случай. Това негово умение превръща диалога в „Улица „Тъмните дюкянчета“ в разпит. Персонажът, чието присъствие в текста е въведено само като познавателна функция, се превръща във фиктивен събеседник, в присъствие, очертаващо личната реч, без тя да му принадлежи. Стремелите към идентификация, които направлява повествованието, мотивира въвеждането на низ от срещи, в които другите разказват историята на Ги Ролан. Способите на полицейския роман са имплицитно обусловени в „Улица „Тъмните дюкянчета“ от особената роля на собственото име¹⁰. В началото на анкетата то е сведено до идентификация на социалния статут на персонажа. „Ги Ролан“ се приближава до нарицателно име, личността на героя се изчерпва с ролята му като персонаж-функция¹¹, каквато е баналната роля на детектива. Ампутирането на част от смисъла на собственото име прави употребата му по-широка — името се превръща в шперц, с който героят отваря всички врати. Стига само да произнесеш „Ги Ролан“, за да мотивираш присъствието си, правата си, където и да попаднеш: името символизира възможността персонажът да се интегрира. „Ги Ролан“ замества обичайната формула за представяне в обществото: „Ало? Господин Пол Сонашидзе? — Същият. — Ги Ролан е на телефона. . . Сещате ли се, този, който. . . — Но да, знам! Може ли да се видим?“ (с. 12). Този недостатък на собственото име е възприет от персонажа като недъг. Той го кара да се смущава, да заеква, когато се представя, да се старее (и да успява) да прескочи мъчителния момент на уточнение на самоличността. Многобройни многоточия на тези места в текста свидетелствуват за усилията на мнимия Ги Ролан да избегне измамата, да съхрани искреността, за която претендира всеки личен разказ: „Господин Стьопа дьо Дягориев? (. . .) — Същият. Но кой сте Вие? (. . .) — Аз. . . Аз исках да Ви видя от. . . отдавна: . . .“ (с. 32). Тъй като името е произволно, неговият референт е променлив според обстоятелствата: „Но кой сте Вие? — Един неин братовчед (на Гей). Аз. . . Аз бих искал да науча някоя подробност за нея. . .“ (с. 48); или пък: „Кой сте Вие? — Запознах се с Фреди в Америка, преди много време и бих искал да чуя какво става с него“ (с. 71).

⁹ P. Modiano. Rue des boutiques obscures. Éd. Gallimard, 1978, Paris.

¹⁰ За най-пълна библиография върху собственото име вж. сп. „Langages“, 66, 1982 („Le nom propre“), éd. Larousse.

¹¹ Използуваме „персонаж-функция“ в смисъла, употребен от Проп в „Морфология сказки“. Л., 1928.

Синтагматиката на текста подчертава реторичното измерение на многоточието като фигури, изразяващи мълчанието: „(. . .) за да се покажат недостатъците или невъзможността да се прибегне (до кода) или пък опасността, която той крие, ако го сторим.“¹² Докато собственото име не е автентично, речта на разказващото аз се свежда до пелтечене или лъжи, които поддържат една съвсем външна кохерентност на представния свят. Тази съдържаност на аз-повествованието, маркирана с многоточията, прикрива пропуснатата причинно-следствена връзка между многобройните травестии на персонажа, необходими за достигане на истината. Той се представя ту като писател на книга за руската емиграция, ту като роднина или приятел на човека, за който се информира. Ги Ролан измисля ролите си в момента. непосредствената реалност му представя поводи за подхващане на разпита. Най-фрапиращият пример е начинът, по който той заговаря съдържателя на едно кафене. Той започва, разпитвайки го за смисъла на един надпис на фламандски, окачен на стената, и после внезапно го атакува: „Господине. . . Това име говори ли Ви нещо. . . Кудръоз?“ (с. 108). Тази „бруталност“ в задаването на въпросите е детективска уловка и Ги Ролан напълно осъзнава това (вж. пак там). Любопитно е, че тя винаги „минава“ и неговите събеседници дори за миг не проявяват недоверчивост. Обясненията, които Ги Ролан им дава за причината и правото си да води подобна анкета, са приемани без усложнения. Логиката на заобикалящия персонажа свят спада към тази, чиито тайни Ги се е научил да разпознава при Хуте — единствено принципът на непосредствената жизнена реалност я задвижва, денотативната правилинност на факта.

Анкетата, която Ги Ролан повежда за себе си, още в началния момент се превръща в анкета за другите. Двамата бармани, от които той търси помощ, организират истински сценарий на разпознаването. Поставят персонажа под сноп светлина, карат го да става, да сяда, прикриват с ръка мустаците му, за да отгатнат възрастта му, примигват с очи. Но споменът в „Улица „Тъмните дюкянчета“ е голям шегобиец — той се отрицва винаги встрани — до това, което човек търси. Стойката на „Портретист пред своя модел“, която заемат подред двамата бармани, не подпомага паметта. Моделът, прозрачен и неуловим като мига, в който единствено съществува, не може да послужи за лост към миналото. Така реконструирането на личността чрез спомена се превръща в съзидателен акт. Образът на персонажа в съзнанието на другите трябва да „подплати“ амнезия, да му възвърне реалността. И ето тук собственото име се проявява като едно измамливо огледало за паметта. Едно „Стьопа“ със странно звучене наред с бившия гуляйджия, който назовава, извиква в паметта неясните контури на персонажа. За Ги си спомнят като за някой от „тайфата на Стьопа“ — сякаш чуждото име е прибрало персонажа под свое почителство. Но ако чуждото име може да извика образи по „съседство“, позволявайки на хората да локализируют персонажа, то неговата конкретност изключва улавянето на така породения образ във времето. Неговата неистинност пресича движението на паметта, зазижда я в неяснотата на реминисценцията. Първото усилие да се възстанови идентичността на Ги Ролан довежда до „един силует в паметта на двама бармани, който, отгоре на всичко, е наполовина скрит от някой си Стьопа дьо Дягориев“ (с. 28). Фалшивото име, фатално разсейващо спомена, се превръща в двигател на действието. Тънката нишка на анкетата върху себе си Ги Ролан я открива, неизбежно провряна в автентичното име на другия.

Ако е вярно, че преценката ни за оригиналността на дадено произведение се основава на чувството ни за едно повтарящо се отклонение спрямо нашите читателски навици, необикновената релефност на собственото име в „Улица „Тъмните дюкянчета“ заслужава особено внимание. Тези страници, които на пръв поглед се отличават с един „класически“ оголен стил, съдържат собствена поетика на името. Нека посочим най-напред имената, които са експлицитно мотивирани, като например името Сонашидзе: „Много тихо: шепот на вятър в листака“ (с. 32); Блънт:

¹² Groupe, Rhétoïque générale, Seuil, 1982, с. 134.

„Издут като балон“ (с. 58); Хойниген Хуне: „С лунно, жално звучене“ (с. 120). Показателно е, че тези собствени имена предхождат другите употреби на собственото име в представния свят. Техните реторични фигури учредяват братството на назоваващите елементи и по логиката на отклонението ни предупреждават за принципите на текстовата икономика. Още при първото извикване на спомена собственото име поема смислово ръководна роля: „Стъпа. . . Ако се съди по начина, по който Сонашидзе го произнасяше, вероятно руско име“ (с. 18). Появата на собственото име е винаги придружена от коментар на Ги Ролан; то е проводник на оскъдната лична реч на персонажа в началото на анкетата. За Ги собственото име притежава иманентна способност да прави осезаемо присъствието на референта в различни степени. Така например „лекият шепот“ на Сонашидзе не успява да възкреси силует в паметта на Стъпа; „издутостта“ на Блънт изразява превъзходно пълнотата на героя; Хойниген Хуне със своята призрачна светлина не успява да осветли лабиринта към миналото. Личната реч се заражда на основите на определено подобие между знак и предмет; денотацията, „частен случай на символизацията“¹³, поставя първия камък в изграждането на личния свят на героя.

Символиката на името, звуково мотивирана, го прави демиург на спомените на Ги Ролан: „Всеки път, когато Мансур произнасяше това име с лунно, жално звучене, аз усещах върху себе си бледия поглед на Дьониз, както първия път“ (с. 120). Тази субективност при възприемане на собственото име очертава границата между обективното развитие на интригата и субективния план на спомена: „Аз го усещах (Блънт) натежал от умора и униние, но го наглеждах отблизо, защото се опасявах, че при най-малкия полъх на вятъра по площада ще хвъркне, оставяйки ме сам с въпросите ми“ (с. 58).

Собственото име е единствената твърда почва, на която се опират хората във възкресяването на спомена. В „Улица „Тъмните дюкянчета“ амнезията поставя персонажа в зависимост от другите при търсене на миналото. Тъй като референтът на собственото име е недостъпен за Ги Ролан, той като фигура в текста попълва нищетата на своята памет посредством създадени от него конотации.

Това разминаване във възприемането на собственото име лежи в основата на лутанията на анкетата: „Но Вие сте истински „Ботен“, скъпи мой“ (с. 66), казва на Ги Ролан един от разпитваните и тази метонимия резюмира превъзходно начина, по който Ги Ролан се отнася към името. Той се превръща в колекционер, чийто единствен критерий е осезанието. Персонажът живее в дирене на собственото име, което ще отключи паметта му: „Аз бях като търсача на кладенци, който дебне и най-лекото отклонение на своето махало“ (с. 141). Напразно на Ги му се струва, че разпознава улиците, по които крачи, че открива в съзнанието си силуети от миналото си — споменът е недосегаем без появата на името.

То е повод за всички фалшиви разпознавания на Ги: „Хауърд дьо Лус. Да, тези срички пробуждаха нещо в мен, нещо толкова неуловимо като лунен отблясък върху някой предмет“ (с. 54). Адекватността на собственото име с референта, покритието на името с осезанието на Ги Ролан е верен водител в издирването на истината. Името в „Улица „Тъмните дюкянчета“ функционира по принципа на кръстословицата. Инстинктивното, хаотично отношение на персонажа към него създава съспенса в текста. Логичното отношение на другите към името нарежда по местата им парченцата, чрез които ще се съчетае представният свят. А за да се „направи“ светът на словото, там, където името е безсилно да упъти персонажа, текстът си служи с образи.

Снимката е другият тематичен елемент, чрез който се извършва идентификацията. Този лйтмотив е включен огледално¹⁴ в текста, замествайки „старото, ува-

¹³ T. z. T o d o r o v. Synecdoques. — In: Semantique de la poésie, Seuil, 1979, Paris (recueil). Преводът е наш.

¹⁴ Превеждаме с „огледален разказ“ термина на L. D ä l l e n b a c h „mise en abyme“. Като понятие то е въведено за първи път от Андре Жид, срв. L. D ä l l e n b a c h, L'é récit spéculaire. Op. cité.

жавано произведение, възможно най-метафорично и необикновено¹⁵, към което прибягва традиционният роман, за да подкрепи представния си свят с тематично повторение тогава, когато не е въведен персонаж — изразител на авторовото мнение. Когато текстът експлицитира собствената си поетика, без да промени разказваческия си глас, т. е. когато личният разказ избере такъв директен способ, за да възстанови своя „реализъм“, изследването на огледалния разказ, както отбелязва Деленбах¹⁶, е от изключителна важност. Характерът на огледалния образ в подобни случаи „бележи истински исторически и идеологически праг“. Ако е вярно, че „комуникацията преминава през система от символи, а не от знаци“¹⁷, природата на символиката е показателна за отношението литература — действителност.

Снимките в „Улица „Тъмните дюкянчета““ представляват единствените реални фрагменти — материални доказателства за миналото, — с които персонажът разполага. Тематиката на снимката налага някои ограничения, непознати за представния свят на традиционното романо повествование. Принадлежаща към модерната митология, снимката създава ограничена символика. Якобсон отбелязва, че въвеждането на едно произведение на изкуството в литературния текст е равносилно на вмъкване на образ в образа; то оголва „вътрешните антиномии, които са необходимата, неизбежна основа в света на знаците“¹⁸. А знакът-снимка е различен от артистичния знак. За разлика от портрета, чиито представен свят е правдоподобен, изображението е истинско. Изчистено от присъствието на другия, както казва Бахтин¹⁹, понеже е без автор или по-скоро защото всеки може да бъде негов автор. Създаването на снимката е внезапно, без дългата подготовка, без обезателното художествено опосредстване на изкуството. Снимката спасява от разрухата на времето привидностите, докато позирането пред художник включва неизбежно подчинението на тялото, на външността пред творческата воля. Подчинение на един стремеж към улавяне на същността, чиито израз в изкуството е винаги символичен. Реалността на времето и пространството в изображението на снимката се противопоставя на пространствено-временната условност в портрета. В портретното изображение пространствено-временните характеристики са декор, който сам по себе си няма и не може да има значение: те са съставна част от символното единство на портрета. Снимката е частица съществуване, случайно затворена в рамка. Тъй като организиращият принцип на снимката е произволен спрямо намерението на твореца художник, то остава „(. . .) сырой материал совершенно невключимый в единство моего жизненного опыта, ибо нет принципов для его включения“²⁰. Поведението на персонажа пред неговата фотография е следователно различно от това, което той би имал пред портрета си. Тъй като в известен смисъл снимката копира маската — запечатва метаморфозите на човека, — тълкувателят е този, който трябва да осъществи смисловата връзка между тях. Ако пред собствения си портрет персонажът би имал свобода за интерпретиране на своята индивидуалност, то пред снимката си той е свободен да я създаде. В този смисъл тя е по-сугестивна, отколкото портрета. Всеки детайл от нейното безлично изображение може да се превърне в подстрекател на тълкувание — да послужи за следа, водеща към човека. Това обяснява факта, че снимката е въведена в „Улица „Тъмните дюкянчета““ под формата на раздробен огледален разказ, чиито семантични ядра бележат различните фази на анкетата. Снимката е като този скулптиран натюрморт, който Якобсон привежда за пример и „(. . .) който не би съдържал достатъчно явна антиномия между изображението и неговия обект, тази антиномия, която съдържа и която разчупва всеки артистичен знак“²¹. Снимката, както и личното

¹⁵ L. D ä l l e n b a c h. Цит. произв., с. 73.

¹⁶ Пак там.

¹⁷ Ц в. Т о д о р о в. Синекохи. Цит. произв., с. 22.

¹⁸ R. J a k o b s o n. La statue dans la symbolique de Pouchkine. — In: Questions de poétique. Seuil, 1973, p. 178.

¹⁹ В ж. М. Б а х т и н. Эстетика словесного творчества. М., Искусство, 1979.

²⁰ Пак там, с. 33.

²¹ Р. Я к о б с о н. Цит. произв., с. 178.

име, въвежда в текста денотативна символика, т. е. такава специфично отношение между знаците, при което мотивацията е изместена в посока на референта. Така благодарение на непълноценната разказваческа позиция на амнезика, която позволява представяне на думите и това, към което те се отнасят, се получава „ефект на реалност“, който в традиционния реалистичен текст е осъществяван предимно от денотата.

Проникването в опростения свят на снимката е неосъществимо за персонажа, тъй като той не познава „кода на живота“²². Неговата роля на анкетиращ определя отношението му към нея като към документ. Посредством нейния конкретен представен свят той се мъчи да се включи във времето с обратна посока. Оказва се обаче, че истинността на изображението е нахърнена от разнородните източници на създаването ѝ. Снимката е документ тогава, когато е била замислена като такъв, а снимките в „Улица „Тъмните дюкянчета““ никога не са предвидени за логическо дешифриране на реалността.

Митологичният архитип на литературното подражание: „Да се изобразиш означава да се реализираш в човешката си природа, разпознавайки се“²³, е денотативно обогатен от фотографския принцип. Реалността на неговия представен свят лесно пренася образа пред прага на очакването, в перспективата на бъдното време. Фотографският образ е възприеман винаги в преддверието на бъдещето, въпреки че символизира миналото. Той възплъщава чудото, което е всяко очакване на реализацията на човека в живота. Затова съвсем естествено снимката в „Улица „Тъмните дюкянчета““ става символ на „доброто старо време“. Колкото повече се индивидуализира нейното изображение, толкова по-силно изразява тя апотеоза на човешкото, радостта от властвването над времето. Груповата снимка повлича неизбежно по-банална символика (с. 80, 83 и т. н.). Неслучайно, както констатира Ги Ролан, снимките, брънки от живота, свършват забравени в кутия за бисквити или шоколадови бонбони. Докато появата на личната снимка експлицитира метонимично отношение със символа на щастието: „Отварям плика, върху който е залепена делтината с четири листа. Той съдържа четири малки фотографии от големината на тези, които наричат „моментално фото“ (. . .)“ (с. 85).

Тази суета, това жижерадостно лекомислие, което е родствен белег на фотографската образност, намира своя най-силен израз в декоративната насоченост на рекламната снимка: „Той беше седнал срещу мене и ми подаваше едно старо модно списание, на чиято корица се виждаше младо момиче с кестеняви коси, със светли очи, с нещо азиатско, което не бих могъл да определя в чертите“ (с. 110).

Разпознаването чрез снимка преминава неизбежно през нейната фасадна истинност. През „плоскостта“ на нейното изображение, през невъзможността да се обхване друго в образа освен неговата външност. За да се проникне в затвореното пространство на снимката, за да се открие реалността на нейното време, трябва да си прекарал живота си до другия, като свидетел на неговия живот. А Ги Ролан с огорчение открива, че: „Хората имат наистина съществуване, разграничено в кутийки, и техните приятели не се познават помежду си“ (с. 97). Разпитванията не съумяват да възстановят миналото на Ги Ролан, понеже паралелизъмът между техния и неговия живот е спорадичен. По подобие на собственото име фотографският образ функционира като част от кръстословица. Извадена от своя реален контекст, неговата сугестивност е минимална — да загатне силуета на някой сподвижник, с който е преминал отрязък от жизнения си път, — едва стигаща, за да даде нов тласък на интригата. Образът изгражда своите конотации въз основа на изискването за успоредност на съдбите на героите. Търсенето на себе си е неразривно свързано с издирването на близките. Така напредва анкетата: в

²² Вж. по този въпрос разработката на Георги Лозанов „Художествените послания в естествената предметност“. — Съвременник, 1984, кн. 4, с. 456. Това изследване по наше знание е първото по рода си в нашата естетика и ние му дължим някои уточнения в настоящата статия.

²³ L a u r e n t J e n n y. Poétique et représentation. — In: Poétique, 58, 1984, Seuil, p. 183.

образа на Фреди, най-добрия си някогашен приятел, Ги мисли, че е разпознал себе си. Разпознаването преминава и през Гей (жена на Фреди), Дьониз (жена на самия Ги) и т. н., за да се затвори кръгът върху тайната на образа на приятеля, с който анкетата е започнала. Амнезикът колекционира образи така, както колекционира имена: без друг критерий освен примитивния си контакт с реалността. За да съедини късчетата от разбитото си съществуване, той трябва да се довери на точността (достоверността) на образа. Но както и собственото име, образът е херметичен. Привидностите крият своята тайна ревниво — било в недостъпния за героя свят на снимката или в самата реалност: „Дълго гледах тази фасада с надежда да разпозная в нея някой балкон, формата или капачите на някой прозорец. Не, това не ми напомняше нищо“ (с. 138). Стига все пак да се заобиколи фасадата и човек забелязва двойствения живот на нещата, заблудата, която крие образът: „За мое голямо учудване задната част на замъка изобщо не съответствуваше на фасадата; тя беше построена от сиви камъни. И покривът не беше същият; от тази страна той се усложняваше с пресечени плоскости и остри върхове, така че това жилище, което на пръв поглед приличаше на замък в стил Луи XIII, откъм гърба изглеждаше като тези почивни станции от края на XIX век, от които са оцелели все още няколко редки образци в Биариц“ (с. 75). Обратната, истинската страна на фасадата е с по-късна дата: погледът, за да сваля маската, трябва да избегне неразгадаемото ѝ настояще. Тази двойственост на представния свят е свойствена както на предметите, така и на хората. „Улица „Тъмните дюкянчета“ е населена с измамливи същества, „чийто осезаемост е не по-голяма от тази на парата, която никога не ще се сгъсти“ (с. 60). Бляскавостта на съществуването покрива само мига. Ако погледнеш назад, лакът пада и разкрива сивотата на изминатия път. Да бъдеш лице с лице с живота, в ритъм с неговото движение, дава илюзия за реализиране на личността. Прикрива нищожеството на човека, фалшивостта на предметите, жалкия модус вивенди. Едва на разстояние, в далечината на миналото, се очертава истинската стойност на едно съществуване. Тези от персонажите в „Улица „Тъмните дюкянчета“, които достигат до момента на равносметка, разказвайки спомените си, са изкушавани от мисълта за самоубийство: „— Гей би се изненадала да ме види в това състояние. . . Той се приближи до мен и опря ръка на рамото ми. — Не намирате ли, че тя е имала право да изчезне, преди да е станало много късно?“ (с. 58), или пък на с. 123: „Гласът му трепереше при този спомен, и въпреки че бях погълнат от мисълта за Дьониз Кудръоз, този остър глас, нещо подобно на яростно стенание, остави в мен впечатление, което бих могъл трудно да обясня, и което за мен бе убедително като нещо очевидно: всъщност той беше ревнив към съдбата на своя приятел и се сърдеше на този човек със сините очи, че е убил не него, а другия“ (с. 123). Разказът, чийто главен герой е амнезик, предполага външна гледна точка. Той притежава изначално възможността да съди отвън. Той се появява за света след като вече е бил в него, отделен от своето минало его с прозрачната лента на забравата. Той се радва на случайността да се озове друг в собствената си кожа, да може да се обгърне с поглед, да се оцени отвън. Ако трябва да прелпуга времето срещу течението, за да намери истинското лице на хората и нещата, ако трябва да се заобиколи фасадата на живота чрез времето, амнезикът има свобода на избора. Да живее щастлив, зазидан в настоящето или да стане „някой“, плащайки за това с цената на разочарованието. Поривът на амнезика към корените е условие за пълноценното му съществуване. Животът на амнезика без този импулс към идентифициране с човека, който някога е бил, е немислим. Амнезията е второ раждане, което дарява Ги Ролан с разголващ маската поглед, поставяйки го по средата на временния поток. Той не трябва като абат Муре²⁴ да започне да учи живота от нула, да се учи да ходи, да говори, да обича. Ги запазва

²⁴ В романа на Зола „Грехът на абат Муре“ героят загубва ламетта си вследствие на треска. Но докато Ги Ролан страда от амнезия, абат Муре е засегнат от агностия и започва живота си на истина отначало.

интелектуалните и афективните си способности: работи при Хуте, привързан е към него. Като чели амнезията е ампутирала механично само една част от неговото същество — тази, която е живяла до срещата му с частния детектив. Докато абат Муре се спира случайно пред цепнатината в стената, която предизвиква пагубното отприщване на паметта и го изтръгва от щастieto на магическата градина, Ги Ролан прави съзнателен избор. Неговата позиция го изправя като съдник пред останалите. Съдник толкова по-неумолим, колкото по-лишен от лична афективна памет. „Пеперуди“ — така осъжда той другите. За Ги да живееш без отговорност, без мисълта за утре, свежда човека до състояние на насекомо, кара го да изгуби човешкия си облик. В него е етаен страхът от това безформено същество, в което за първи път му се струва, че се разпознава: „Този човек бе прекарал четиридесет години от живота си по плажове или покрай плувните басейни, в любезни разговори с летуващи и богати безделници. В ъглите или на заден план на хиляди снимки от ваканциите, той фигурира по бански сред радостни групи хора, но никой не би могъл да каже името му и защо той се намира там. И никой не забеляза, че един ден той изчезна от фотографите. Не се осмелявах да кажа на Хуте, но помислих, че „човекът от плажа“ — това съм аз“ (с. 60). Натрапчивата мисъл, която преследва Ги, е мисълта за човека без социален статут, чието присъствие в този свят се изчерпва с редовното му появяване на дадено място. Човекът „на втори план“, незабележимият, този, който се възприема като част от декора. До такава степен, че името на мястото в крайна сметка става негово собствено име. Човекът — предмет, който, веднъж изтръгнат от своята среда, изчезва без следи, без да остави спомени. Срещу този призрак се бори анкетата. Като реакция към неговата ефимерна поява Ги Ролан трупа справочници и телефонни указатели, страда от манията да събира фишове. Пак неговата сянка възпира персонажа да разпитва за това, което „истински го интересува“ (с. 97). Тя е, която го потапя в паника, когато научава, че е „един американец от Юга, чийто следи би било безкрайно по-трудно да бъдат открити“ (с. 78). Защото да прилепиш име към снимката си, не означава да се разпознаеш. Реконструкцията на лицето отпреди амнезията не преминава през колажа, а през интериоризацията на образа: ставайки спомен, образът се превръща в идентичност. Показателно е, че миналият образ на Ги Ролан е въведен чрез съществително име, посочващо националност, т. е. „съществително име, снабдено с главна буква“²⁵. Този „Педро“, който Ги Ролан е бил за другите, не му говори нищо. Межев, собствено име на място, не на човек, разтуптява сърцето му. Едва когато Ги Ролан отива на адреса, посочен на гърба на снимката си, реминисценцията се пробужда в неговото съзнание: „прониза ме едно усещане, като тези късове краткотраен сън, който се опитвате да задържите при пробуждане, за да го възстановите изцяло. Виждах се как вървя в тъмния Париж и бутам вратата на тази сграда на улица „Камбасерес“ (с. 104). Образът в спомена е образ в движение към дадено място. Образ, неразривно свързан с дадено пространство, образ с несигурно име, затова временно неопределен: „Откога датираше всичко това? От времето, когато се наричах Педро МакИвой и когато се връщах тук всяка вечер?“ (с. 105). Усилието да си спомни е миметично; за да намери сянката си, стига да „повтаря някогашните жестове и да тръгне по старите пътища“ (с. 105). Конкретизацията на егото се извършва посредством пътя, ядрото на личността е пространство, прекосено от тези, които вече ги няма: „Всъщност може би никога не съм бил този Педро МакИвой, не съм бил нищо, но ме пресичаха вълни, ту по-далечни, ту по-силни и това разпръснато ехо, което се носеше във въздуха, изкрystalизираше и това бях аз“ (с. 105).

Картината убягва, докато собственото име не я запечата със своята автентичност: „Ако си спомнеш филмите, които бяхме гледали, бих могъл да определя точно времето, но от тях са ми останали само неясни картини. . .“ (с. 137). Да намери

²⁵ Bernard Meyer, Jean Daniel Balaun. Autour de l'autonomase du nom propre. — In: Poétique, 46, 1981, p. 197.

името означава да фиксира временно спомена. А собственото име на амнезика има вълшебна сила; неговите срички са пропити от това, което денотира: „Той наля „Мари Бризар“ в тесните чаши и когато отпих от това питие, то се смеси със сателните, с фигурките от слонова кост и малко противните позлати около мен. То бе самата същност на този апартамент“ (с. 121). Метонимичното отношение, което свързва личното име с пространството, е експлицитирано при зараждането на спомена: „Би било достатъчно да си спомня името на коктейла — което бе също име и на ресторанта, — за да се пробудят и други спомени, но как?“ (с. 137). В лично-то име, съдържашо в миниатюра цяла вселена, окъпана в светлини, ухаеща на парфюми, отекваща от най-различни мелодии, е и атмосферата на спомена, и ако то се промени, персонажът не може да познае реалността, споменът се разминава с нея. Представният свят на спомена е насочен към пространственото. Кортезът от минали моменти се ниже под факела на имената на улици и блестящи от светлини надписи (с. 142). Тази възкресителна сила на мястото изтръгва представния свят на снимката от робството на реалното време на миналото, непроницаемо за персонажа, избива слепия прозорец към отлетелите мигове. За да могат да потекат спомените (и анкетата да запази формалната си кохерентност), те трябва да бъдат привлечени от едно истинско собствено име на личност. Гледайки снимката на гърка Александър Скуфи, Ги Ролан за пръв път открива, че фотографският образ е престанал да принадлежи към нямо, непознато за него битие. Снимката оживява и Ги Ролан вижда как Скуфи прекрива рамката на миналото, за да се приближи до него. Името Скуфи пробужда паметта, защото то извиква в съзнанието на Ги Париж от неговите спомени: „(. . .) Париж, в който се разхождахме двамата (Ги и Дьониз) по това време, беше така летен и нереален като фосфоресциращия костюм на Скуфи.“ Силуетът на Скуфи не се появява само за да подсили измитите тонове на картината от миналото. Появата му е свързана с метонимичната, пораждаща живот сила на пространството. Съществуването на Скуфи се изчерпва със спомена за „бялото фосфоресциращо петно на неговия костюм“, зад което в съзнанието на Ги дреме споменът за мястото. От една кутия за бисквити, пълна с лични снимки, блика бървият спомен за доминиканското посолство, в което някога персонажът е работил. Фотографският свят придобива значение тогава, когато играта на конотациите на спомена го определя като свързан с мястото.

* * *

Структурната зависимост в „Улица „Тъмните дюкянчета“ от личното собствено име за осигуряване на повърхностната формална кохерентност на текста има за следствие, че когато името не може да навърже късчетата от миналото, органичният миметизъм на спомена логически прекъсва анкетата със самотни разходки на персонажа в Париж. Защото споменът придобива континуитет чрез физически контакт с реалността — само в близост с пространството. Мястото е резервоар за паметта, от който амнезикът извлича своята същност. Нахлуването на имената на улици в текста възкресява образа на Ги като преследвания човек, човека с фалшиви документи. Странната зависимост на човешкия живот от пространството измества въпроса „Кой съм?“, с който се открива анкетата. Мястото определя съществуването, създавайки атмосфера, от която човек не може да убягне. Типичен пример за това е хиподрумът на Отьой, чиято гледка, символизираща предходността на човешкото — изтичането на живота, — тласка според Ги Гей Орлова към самоубийство. Фаталната роля на мястото, определена му в текста, посочва като ключ към енигмата на миналото отговора на въпроса: „Какво се случи в Межев?“

Анкетата като литературен способ цели да предостави на персонажа информацията, която му е необходима, за да го превърне в пълноценно съзнание. Да му даде представа за личността, която е бил, за да се отвори реката на спомена. Този момент във формирането на егото е маркиран най-често в автобиографията с поя-

вата на образа на бащата²⁶. Стремещт на персонажа към този мимолетен поглед попълва кръстословицата, каквато всъщност е изгубеният образ на Ги: „И аз се опитвах да си представя как можеше да изглежда този човек, дошъл да ни прибере през един от свободните дни (в колежа), който слизаше от една кола, приближаваше се към нас и беше баща ми“ (с. 172). От онзи момент нататък споменът придобива цялост и се излива в непрекъснат разказ. Историята на Педро е простичка, недълга: бягство от окупиран Париж, заминаването му заедно с Дьониз за Межев, под прикритието на фалшиви документи. При опит да преминат границата и да забият в чужбина Дьониз намира смъртта, а Педро изпада в амнезия.

Веднъж разгадана тайната на Межев, собственото име загубва магическата си сила (и реторичното си измерение в повествованието) и се превръща в нарицателно: „Познавате ли една хижа в Межев, която се нарича „Южен кръст“? Има много хижи, които се наричат така. . .“ (с. 198). Снимката също загубва припомнящата си способност: „Разглеждах една по една снимките на всички ни, на Дьониз, на Фреди, на Гей Орлова и колкото по напредваше корабът, те постепенно изгубваха своята реалност. Бяха ли съществували всички тези хора?“ (с. 207). Снимката е изпълнила своята роля: да символизира битието²⁷. Сега персонажът вече е успял да интегрира представения ѝ свят в поредицата образи на своя живот. Той застава пред нея като предубеден тълкувател и за пръв път неговият коментар на изображението ѝ напуска сухия тон на дескрипцията²⁸, за да се обагри с носталгия по времето, отлиташа „с бързината на детска тъга“ (с. 213).

Последният адрес, последният шанс на Ги Ролан да намери идентичността си е улица „Тъмните дюкянчета“. Загадката на текста остава до края включена в име на място — идентичността е завинаги затворница на пространството.

Темата за амнезията спада към реквизита от способности „*deus ex machina*“ в литературата, поставяйки персонажа в драматична ситуация, пред избор. Романът, избрал такава тематика, е организиран задължително около една метафизична идея. Забравата очертава в представния му свят оценъчната му насоченост. Поставен във фалшиво равновесие между бъдното и минало, амнезикът е „в ръцете“ на другите. Неговите отношения с тях са в пълна зависимост от тяхната ценностна стълбца. Въпросът „Възможно ли е да се роди втори път в живота?“, имплицитно съдържащ се в началната повествователна ситуация, подплатява метафизично позицията на другите спрямо аз-а. За да остане романът, разказващ амнезията, центриран върху идентичността, за да не се разпръсне представният му свят във философски дебати, темата за двойника се появява като повествователна необходимост. Защото такъв е парадоксът на амнезията: символизираща създаването на човека, тя представя неизбежно „бившия“ човек.

„Улица „Тъмните дюкянчета“ използва едновременно механичния формален способ на анкетата и стриктно личния свят на спомена в изграждане на представния си свят. Използването на ред повествователни хитрини за въвеждане ценностната гледна точка на другия в този случай е още по-осезателно. Оттам тази инвазия в текста на фишовите, епистоларното, безличното повествование на спомените на други герои. Чрез тези повествователни фигури текстът допълва изначално ограниченото си значение, наложено от избора на основните повествователни способности. Символичното „разпръскване“ на смисъла в „Улица „Тъмните дюкянчета“ е следствие на осъщественото в текста повторение в оценъчен план²⁹. Повествователните фигури, които го реализират, представляват тези излишъци от информация, които

²⁶ B. Didier. *Stendhal autobiographe*, PUF, 1984.

²⁷ Вж. Георги Лозанов. Цит. произв.

²⁸ За същността на дескрипцията, за нейната метонимична постройка вж. Philippe Nanson. *Qu'est-ce qu'une description*. — In: *Poétique*, 12, 1972.

²⁹ За оценъчната гледна точка досега най-състоятелно остава изследването на В. Успенски „Поэтика композиции“, М., 1971. Във френското литературознание тази литературна категория е известна като мотивировка и е изследвана от G. Genette. — In: *Figures II*, 1969, Seuil.

задължително натруйва всеки реалистичен текст³⁰. Знаменателно е, че „двойниците“, посредством които се извършва семантичното повторение, са включени във фабулата като активни участници, но успоредно с това са и разказвачи в независими фабулни отклонения. Така например Хуте, който в крайна сметка стига до извода на Ги, че „(. . .) в живота е определящо не бъдещето, а миналото“ (с. 149); жената, която е скъсала с миналото и която подобно на амнезика смесва имена с факти; мъжът, който, спомняйки си, си задава въпроса, дали можем в действителност да избягаме от себе си. Всички тези персонажи допринасят за създаването на стереоскопичността на образа в спомена. Именно чрез един от епистоларните извънфабулни излишъци е фиксирано реалното време на спомена. През Втората световна война — 1941—1942 година е съществувал Педро, към който Ги се стреми в търсенето на истината. Щом реминисценцията намира истинското си временно измерение, потокът на спомените потича безпрепятствено. Пак посредством тези текстови извънфабулни отклонения добива релефност единствената картина от тази епоха, запечатала се с фотографска точност в съзнанието на Ги: „Почти накрая на авеню „Хош“, вляво, преди площад „Етоал“, големите прозорци на замъкния частен дом на сър Базил Захаров бяха винаги осветени. По-късно — или може би по същото време — аз често се качвах на първия етаж в този дом: кантори и винаги много народ в тях. Групи хора говореха, други трескаво телефонираха. Непрекъснато влизаха и излизаха оттам. И всички тези хора дори не събличаха пардесютата си. Защо някои неща от миналото изникват в съзнанието ни с фотографска яснота?“ (с. 136). Това е единственият спомен, който е разказан на три пъти в „Улица „Тъмните дюкянчета“. Той е представен от три различни гледни точки: чрез безличен разказ, вмъкнат без мотивировка във фабулата (с. 168), чрез извънфабулния разказ на един от „двойниците“ (чиято функция е да повтори в идеологически план повествованието) (с. 144) и чрез разказа на амнезика, който цитирахме по-горе.

Повторението, винаги функционално обусловено в литературния текст, ни отвежда още веднъж към разгадаване смисъла на пространственото. Никъде в „Улица „Тъмните дюкянчета“ не е обяснено какво всъщност става в дома на сър Базил Захаров, какви са тези хора, които влизат и излизат там и сред които е и Ги Ролан. Още веднъж текстът спазва формалната си кохерентност на нивото на символизиращото, без да разкрие своята тайна. Единственият сигурен насочващ знак в тълкуването му остава името на мястото: къщата на Захаров се намира преди площад „Етоал“.

Вече подчертахме, че семантичният потенциал, създаващ метонимични връзки в „Улица „Тъмните дюкянчета“, се излъчва от собственото име. А метонимията като реторична фигура „е базирана на нищото“³¹. Тя изплита целостта на смисъла чрез конотациите, чията специфичност зависи от говорещия. Амнезикът Ги Ролан ни посочва само един сигурен жалон за разчитане на неговата енигма: „преди площад „Етоал“. Ако приемем хипотезата на групата Мю³², че прочитът на метонимията е прочит в дълбочина, изискващ най-вече дедуктивно усилие, мобилизиращ по-широко културно поле на рецепция, отколкото реторичните фигури, които са осезаеми още в един по-непосредствен план на рецепцията (като синекдохата, метафората, антифразата), се налага първо следното заключение. Метонимичните отношения са използвани в реалистичния класически роман поради леснотата, с която въвеждат читателя в света на очевидното. Те създават там света на баналното всекидневие. Един роман като „Улица „Тъмните дюкянчета“ ни сблъсква с подчертано усилената функция на текстуалните метонимични връзки. Построен изцяло на базата на баналностите, представният му свят запазва откритата формална струк-

³⁰ Вж. за тази особеност на „реалистичния“ текст P. h. N a m o n: Un discours contraint. — In: Littérature et réalité, Seuil, 1982.

³¹ Група, цит. произв., с. 117.

³² Пак там.

тура на клишетото³³. Повече от всеки друг литературен способ клишетото се нуждае от опората на изрично посочен момент на изказа³⁴, за да придобие конкретен смисъл в литературния текст. Тъй като в „Улица „Тъмните дюкянчета“ моментът на изказа е неясен, читателят търси другаде опора за осъществяване на прочита. Руските формалисти посочваха много преди „Школата в Констанц“³⁵, че интерпретацията на съвременното на читателя произведение се извършва изключително в синхронен план. Според тях това е следствие на непълнени културен контекст, в който читателят разполага съвременното му произведение. Този факт ограничава (блокира) „горизонта на очакване“ на читателя. В този случай контекстът от произведенията от същия автор е от голямо значение за разбиране на разглежданата творба. А „Площад „Етоал“ (това е името на първия му роман: „Площад „Етоал“) — това име на място, притежава символично значение в творчеството на Модяно.

Ние доказахме другаде³⁶, че „Площад „Етоал“ се разполага в едно еврейско съзнание, символизиращо хилядите метаморфози на едно човешко същество. Героят на „Площад „Етоал“ се стреми да се интегрира в обществото, запазвайки еврейското в себе си. И тъй, тематиката на „Улица „Тъмните дюкянчета“ се явява тематика, която за Модяно временно се разполага преди тази на романа „Площад „Етоал“. Преди проблемът за еврейската принадлежност на разказвача да накъса писателския почерк на Модяно с патоса, свойствен на всяка защитна реч³⁷. Амнезията, позволяваща съществуването на разказвача на две сюжетни нива (защото структурно амнезищото повествование може да се осъществи само като рамков разказ), поставя етичният³⁸ въпрос, на който се стреми да отговори всяка истинска литература, в два временни плана. „Улица „Тъмните дюкянчета“ е текст, чиято символика свидетелства за сугестивната сила на неизреченото. За дискретността на метонимичните отношения в текста в сравнение с метафоричната организация на романи като „Площад „Етоал“. Това е история на преследвания през Втората световна война евреи. Това е същевременно и разказ, който апелира към човечеството да не забравя за преживените от една нация издевателства. Идентичността на Ги Ролан е заключена между площад „Етоал“ и улица „Тъмните дюкянчета“. Тя се намира в символичното пространство, очертано от две собствени имена и поради това „стремящо се да надхвърли собственото си значение“³⁹. В това се състои оригиналността на произведението на Модяно — в създаването на тази конкретна и заедно с това неопределена човешка идентичност. С това и „Улица „Тъмните дюкянчета“ се отклонява повествователно от историческата еволюция на автобиографията и полицейския роман. „Улица „Тъмните дюкянчета“ нарушава едно от „основните правила“⁴⁰, според които се определя жанровият статут на дадено повествование (като предполагага от читателя идентичност между автор и разказвач, текст и референт и т. н.), както и в повествованието на полицейския роман (анкетирани, „романът—машина“⁴¹ безпогрешно стига до разкриване на истинската идентичност на своя герой). В тях изискването за истинност допуска задължително децентриране на представния свят, наложено от използването на символа нався-

³³ Вж. Ann Herschberg-Pierrot. Problématique du cliché. — In: Poétique, 43, 1981.

³⁴ Вж. по този повод: Les plans d'énonciation. — In: Langages, 73, 1984, éd. Larousse, Paris.

³⁵ Вж. У. Тунянов. De l'évolution littéraire. — In: Théorie de la littérature (Textes des formalistes russes. . .), Seuil, 1965. „L'école de Constance“, което превеждаме „школата в Констанц“, е ръководената от Яус група, работеща по проблемите на рецепцията.

³⁶ Вж. Н. Георгиева. Le personnage-parole dans „La place de l'Etoile“. — Трудове на Великотърновския университет „Кирил и Методий“, т. XX, кн. I, Филологически факултет. Литературознание, 1985.

³⁷ Пак там.

³⁸ Вж. Яус. Цит. произв., 112—113.

³⁹ Л. Деленбах. Цит. произв., с. 89.

⁴⁰ Elisabeth Bruss. „L'autobiographie considérée comme acte littéraire“. — In: Poétique, 17, 1974, p. 22—23.

⁴¹ Названието „роман-машина“ е на Нарсежак, цит. произв.

къде освен в представяне на идентичността. В „Улица „Тъмните дюкянчета“ разцеплението на идентичността е реализирано в самия начин на разказване. Това е залог, нахърняващ изискването за истинност на повествованието до степен, каквато нито полицейският роман, нито автобиографията могат да си позволят, без да нарушат жанровото си равновесие.

За да се пребори Ги Ролан с призрака на „плажния човек“, му е нужна двойна сила. Той трябва да се научи да живее настоящето си в съгласие с миналия си образ, в перспективата на бъдещето. Повествователно конкретния „плажен човек“ от снимките „Улица „Тъмните дюкянчета“ извежда до по-широко смислово ниво. До метаморфозите на човешкото, характеризиращи нашето съвремие. До извечните човешки проблеми за това, което в нас трябва да е постоянно, и това, което трябва да променим в себе си, за да не потънем в безсмислието на застоя. „Плажният човек“ от „Улица „Тъмните дюкянчета“ е неуловимият „пясъчен човек“ на нашето време, изграден от приплъзващите се мотиви на верността и забравата, които съставят общочовешката му същност. Човекът, чиято идентичност днес избягва от формулировката така, както пясъкът се изплъзва измежду пръстите ни.

Разглежданият от нас персонален роман от 80-те години дължи своя успех до голяма степен именно на идеологическата си същност. Вярно на своята знаменателна традиция, най-доброто от френското романо творчество днес се връща към една функция на литературния текст, считана за „овехтяла“ от западноевропейската литературна критика. Литературата е естетически ценностна тогава, когато е водач, подкрепа и съветник на човека. Това е новото творческо кредо на персоналният френски роман от нашето съвремие.