

## МНИМИТЕ БРОДОВЕ НА БЛЕЗ САНДРАР

АНДРЕЙ МАНОЛОВ

Целият свят в един човек — такъв  
е съвременният пост.

Макс Жакоб

Наричат Блез Сандрар най-автобиографичния писател на ХХ век, а американската му преводачка и основателка на Международната асоциация „Блез Сандрар“ — Моник Чевдър — определя творчеството му по-скоро като „парабиография“, отколкото като автобиография. Години наред изследователите му търпеливо и съвместно проверяваха истинността на това, което Сандрар е писал за себе си. Днес, след като дъщеря му е публикувала неговите бележки, писма, проекти и всевъзможни документи, когато вече знаем какво точно е вярно и какво не в автобиографичните творби на Блез Сандрар, трябва да се запитаме: промени ли се писателят в очите на публиката, помогнаха ли съвестните и подробни изследвания върху живота му, за да бъде по-добре разбран швейцарецът Фредерик Заузер, приел през 1912 г. псевдонима Блез Сандрар, а през 1916 г. — френско поданство, който, ако беше жив, щеше да бъде най-младият столетник на планетата? Мисля, че не. И после не е ли това, което някой прибрзано наричат митомания, плод на съзнателен творчески акт? Сент Бъов пише: „При древните автори ни липсват достатъчно средства за наблюдение. В повечето от случаите да се стигне от творбата до човека е невъзможно при истински древните писатели, чийто статуи сме съхранили само наполовина. Ето защо не ни остава нищо друго, освен да коментираме творбата, да ѝ се възхищаваме и посредством нея замечано да търсим автора и поета. По този начин можем да сътворим отново образите на поети и философи, да издигнем бюстове на Платон, Сократ или Вергилий с чувство за възвишен идеал; това е всичко, което ни позволяват непълните познания, осъдните източници и липсата на средства за информация за възвръщане към миналото. Една голяма река, в повечето случаи без брод, ни дели от великите личности на древността. Можем само да им изпратим поздрав от нашия бряг.“ Методът на Сент Бъов е известен. Неговата биографична критика става основа на цялата европейска литературна наука на ХІХ век. Въвеждането от него на методите на естествената история — наблюдението и внимателното описание на фактите, характерни за работите на Антоан Жюсийо (1748—1836) и Жорж Кювие (1769—1832) в областта на ботаниката, зоологията и палеонтологията, — превръща литературната критика в своеобразен хербарий, където творците се класират в духовни семейства, а всеки поотделно е внимателно изучен и описан. Произход, семейна среда, образование, отношение към религията, любов, брак, пороци, добродетели и т. н. — ето върху какво трябва според сентбъовизма да се градят познанието и оценяването на даден писател и на неговите творби. Деветнадесетият век вярва в науката, в прогреса и здравия разум, чрез които буржоата е изградил своя свят; именно този здрав разум му е позволил да натрупа своите пари, чрез него той е отстранил от властта разточителната и бездейна аристокрация, с негова помощ вкарва парите си в оборота, чрез който те се множат. Той помага на буржоата да определя своето поведение, да бъде

пестелив, да отличава грозното от красивото, доброто от лошото. Естествено той е мерило за естетическата стойност на литературните творби, които буржоата чете. Тук методът на Сент Бъов е незаменим. Читателят от 1850 г. иска писателят да живее като него, да мисли като него, да се труди като него. Според древните красота е нещо точно определено, тя отговаря на ясни пропорции. Класицизмът възприема това схващане и създава естетически критерии за оценка. През XIX век обаче естетическите критерии се заменят с етически. След като се изследва целият живот на твореца, след като и най-малките подробности от него се предоставят на публиката, как би се оценил един творец, който е живял безнравствено, бил е женкар, богоухулник, пияница, наркоман, хомосексуалист, не си е плащал дълговете, боледувал е от срамна болест — естествено той би бил презрян. Да си припомним отношението на съвременниците към Бодлер, Едгар По, Рембо, Лотреамон, Верлен, Нервал. Подобна промяна на естетическите критерии и пренасяне на литературната критика в нравствената сфера виждаме и във формулираната от Ролан Барт „флорберизация“ на литературата, т. е. издигането в култ на писателя-занаятчия, на писателя-черноработник, който неуморно полира и преполيرا всяка своя фраза. И до днес една школка критика ни учи, че художествената словесност е плод едва ли не само на дълъг и мъчителен труд, който трябва да е видим в готовия текст.

„Сентбъовизмът“ и „флорберизмът“ стават основни фобии на модерната литература. Скъсването с тях определя най-важните черти на европейския литературен процес на XX век. Бягството от „флорберизма“ води до търсене на непосредствения и спонтанен изказ, до рачупването на формата, до свободния стих. Този процес стои в основата на цялата модерна поезия и намира своя краен завършек в естетиката на сюрреализма, в абсолютизирането на спонтанността, намерило израз в т. нар. „автоматично писане“, в техниката на колажа, документализма, репортажния стил и много други.

Бягството от „сентбъовизма“ от своя страна води до привидната изповедност и мнимия автобиографизъм, с които се характеризират толкова много от творбите, оформящи облика на модерната литература — и „Погнуса“ на Сартр, и „Чужденецът“ на Камю са написани в първо лице, както и „Лабиринтът“ на Роб-Грийе, „Молой“ на Бекет, Пишейки от първо лице, съвременният писател (под съвременен разбирам писателя на XX век) е воден, може би понякога несъзнателно, именно от стремежа да се идентифицира със своя герой, да придобие друга биография — тази на измисления от него герой. Той сякаш иска да обърка своите собствени следи и чрез привидната изповедност да подведе критиката с неизживени сентбъовски рефлексии. Още по-ясно тази фобия е изразена в мнимия автобиографизъм. Тук именно срещаме Блез Сандар — най-характерният пример в това отношение в цялата модерна литература. Журналистът Пиер Лазарев по повод „Прозата за трансибирския експрес“ попитал Сандар: „Кажете ми, Блез, наистина ли си пътувал с трансибирския експрес?“ „Какво значение има, след като всички вие сте пътували с него заедно с мен“, отвърнал Сандар. Сентбъов и неговите последователи непрестанно търсеха бродове, за да преминат там, на отсрещния бряг, където според тях е истината за твореца и творбата. Блез Сандар като истинско дете на своя век не престава да сочи мнимите бродове, точно там, където е най-дълбока и мътна реката, за да разберем, че нямаме работа с Фредерик Заузер, а Блез Сандар е тук; при нас, и той и само той е литература, а ние именно за литература говорим. Когато е сменил името си, той несъмнено е имал предвид думите на Рембо: „Струва ми се, че на всеки човек са му дадени няколко други живота.“ Да не забравяме, че Сандар-поетът е един от тези, които обновиха литературата на века, скъсвайки с наследството на символизма и с естетиката на l'art pour l'art. Когато търсим корените на даден писател или литературно течение, литературната история обикновено ни насочва към вдъхновителите, фаровете, според израза на Жорж-Еманюел Кланси. По-интересно е според мен да видим това, което дадено поколение е отричало, да видим тези творци или направления, които са будили отвращение или отрицание у него — защото именно отрицанието и отвращението са по-силни творчески подтици, отколкото възхитата, подбуждаща към спигонство. Как другояче бихме раз-

брали Рембо и Лотреамон, Алфред Жари и Тристан Цара — издигнал отрицанието в програма на дадаизма? Блез Сандрар не е обичал да теоретизира, ненавиждал е програмите и манифестите. Затова реалното скъсване с естетиката на символизма и постсимволизма у Сандрар трябва да търсим единствено в художествената практика — във факта, че той започва сякаш от нула, което ни подсказва за убеждението му, че литературата, с която е израсъл, е в задънена улица. Сандрар е връстник на символизма — манифестът на тази литературна школа се появява на 18 септември 1886 г. на страниците на вестник „Фигаро“ и е подписан от Жан Мореас — грък по произход (истинското му име е Янис Пападиамантопулос). Само пет години по-късно същият Мореас публикува друг манифест, в който напълно срива дотогавашните си кумири и обявява раждането на „романската школа“, която е връщане към традицията и античната хармония. Така че де факто символизмът е съществувал само пет години. Пол Валери обаче не признава и това, той смята, че естетика на символизма изобщо липсва. „Той не е школа“, пише Валери, „той, напротив, предполага множество най-различни школи... Естетиката ги разделяше, естетика ги обединяваше“, продължава той, имайки предвид поетите символисти. Именно отрицанието на официалното тогава изкуство е карало да се обединяват под един етикет толкова разнородни творци като Верлен, Маларме, Вилие дьо Л'Ил Адам, Сен Пол Ру, Жюд Лафорг. Именно отрицанието на буржоазния ред и здрав разум ги е карало да си спомнят думите на Едгар Алан По: „Материалният свят е пълен с точни аналогии за нематериалния свят.“ В началото на творческия си път Блез Сандрар е имал избор между стиховете на поета инженер Арман Сюли-Приюдом (нобелист за литература през 1901 г.), възпяващи здравия разум и буржоазните добродетели, и „аналогите с нематериалния свят“ на символистите, отричащи от горе до долу света на господин Сюли-Приюдом. Блез Сандрар без колебание тръгва по своя си, третия, непознат дотогава път. Да обясняваме поезията на Сандрар със скитническата му младост, с гладуването му в Ню Йорк, с приключенията му в трансибирския експрес, е наивно, още повече ние видяхме, че той надали се е качвал в него. Блез Сандрар просто е първият, който е разбрал, че съвременната му култура има нужда не от морална присъда, до която в крайна сметка се свежда всяко отрицание, а от истински нова естетика, отговаряща на изискванията на модерния човек, способна да го задоволи. Така че трансибирският експрес е бил нужен не житейски, а естетически на Блез Сандрар — защото този, който е опасал планетата с железни релси — човекът на новия век, — има нужда от нови ритми, нови форми, нови пространства и Блез Сандрар е един от първите, които го осъзнават по гравивен начин. У него ще намерим всичко, с което се характеризира модерната поезия — анекдотичност, спонтанност, нахлуване на говоримия език, ритмическа и формална освободеност, технически и други несвойствени за „чистия“ литературен език примеси. Той е един от първите, които осъзнават художествено, че големите скорости на модерните средства за комуникация свиват пространството и че по този начин и най-отдалечените земни кътчета стават достъпни. Така непосредственият сблъсък с екзотични пейзажи и чужди, непознати дотогава в Европа култури влива свежа кръв в литературата. През първите години на нашия век настъпва небивало тематично, естетическо и формално обновление на френската литература и първата лястовица в това отношение е поезията. Поети като Пол Клодел, Гийом Аполинер, Виктор Сегален, Сен-Джон Перс решително се отърсват от затворената двупосочност Север — Юг, тъй блестящо формулирана в зората на XIX век от Мадам дьо Стал и станала площадка на романтизма. Така в литературата свободно нахлуват ритмите на джаза и маорския фолклор и древната китайска цивилизация.

Блез Сандрар е един от тези, които чуват призова на Артюр Рембо да се промени животът — тази промяна той започва от собствения си живот и Сандрар го превръща в литература. Сюрреалистите твърдяха, че поезията трябва да стане за тях начин на живот. Не е тук мястото да преценявам доколко са успели. Но е безспорно, че на стоящия далеч от литературни манифести и салони Сандрар се е удало да направи от живота си литература — в което виждаме стремежа му да доближи литературата до живота. Според критика Клод Льоороа всяко демаскиране на Сандрар би се осъществило в ушърб

на неговите текстове, защото Сандрар е повече митограф, отколкото митоман, и то чрез едно поетично начинание, напомнящо симулативния подход на хиперреалистите. И тъй, маската дотолкова се е сраснала с лицето на Сандрар, дотолкова е желана от него, че нека не се стремим да я сваляме. Започвайки творческия си път като поет, Сандрар непрестанно се стреми да преодолява границите на жанровете, така както са установени от традицията и фиксирани през XIX век — стремеж, характерен за цялата модерна литература. Затова в стиховете му изобилствуват прозаични елементи, а в прозата му се множат всевъзможни отклонения, временно-пространствени премествания, дълги уводи, неведещи към изложение, и кратки, поетични, нахвърляни с по няколко шриха образи. Реймон Кьоно казва: „Никога не съм виждал особена разлика между романа, такъв, какъвто бих желал да го напиша, и поезията.“ Сандрар, без никога да е теоретизирал (той мрази това), блестящо прилага на практика тази максима. А ние никога не бива да забравяме, че Сандрар е поет винаги и във всичко и най-вече, когато не пише стихове. Както не бива да забравяме, че представителите на „новия роман“ обявиха за свой предтеча именно поета Франсис Понж и че това е един от многобройните примери в литературата на нашия век за осмоза между жанровете.

Блез Сандрар дотолкова е нехаел за всички теоретически постулати и естетически канони на своето време, че неведнъж се е оказвал съвършен новатор. Хенри Милър пише за него: „Понякога гледам на него като на писател за писатели, но той не е такъв. Това, което искам да кажа, е, че всеки писател има много да научи от Сандрар.“ Това признание на един майстор към друг е по-ценно от мястото в справочника по литературна история, където трансформацията на мълчанието в доброжелателно пренебрежение, а отгук и във възхита, е непредвидимо дълъг, но (поне що се отнася до Сандрар) ще бъде необратим процес.

Щещам се за един афоризъм на Станислав Йежи Лец: „Когато не знаеш чужд език, никога не ще разбереш мълчанието на чужденеца.“ А как да разберем мълчанието на чуждата литературна история? Човек познава една литература, обича определени автори, но не е заслепен от любов; не обича други, но не е заслепен от омраза; открива нови имена, обиква едни, разлюбва други; общуването с една чужда литература е странно, често пъти драматичен и винаги непредсказуем процес. Ето идва ред на новото увлечение, неизвестният доточера автор става любим, поглеждаме книга след книга, следват писмата, дневниците, недовършените творби—изобщо всичко, което обикновено се публикува в последния том на събраните съчинения. После някъде преди препрочитането посягаме към литературната история—какво ли пише там за нашия любимец? Тук ни очакват истински приключения и често съм си мислил, че в литературноисторическите справочници понякога е вложено повече въображение, отколкото в много литературни творби, но това вече е друга история. Все пак никой не може да даде логично обяснение, защо днес е напълно забравен един Пиер Луис, защо поет като Сен-Джон Перс — който е имал всичко, за да очарова критиката и читателите още през 1911 г. с излизането на „Възхвали“, — трябва да чака присъждането на Нобеловата награда за литература през 1960 г., та чак след това да го открие по-широката публика. Как да си обясним безразличието на публиката и критиката спрямо Борис Виан, трансформирало се само няколко години след смъртта му в неописуем възторг?

Книги на Блез Сандрар отдавна обитават работната ми маса, нощното ми шкафче, пътната ми чанта, но едва когато захванах да пиша тези редове, реших да прелистя някои от моите помагала; в „История на модерния роман“ от Р. М. Алберес — нито дума за Блез Сандрар. Жан Жакоб и Морис Вейлер, автори на книгата „Френски писатели на XX век“, също не споменават за него. Що се отнася до книгата „Литература на нашето време“ от Жозеф Мажо, Жан Нива и Шарл Жероними, там на Блез Сандрар е отредено малко място в главата, назована „В схватка със света“, където той е поставен редом с писатели като Жозеф Кесел, Пиер Мак Орлан, Еужен Даби, Колет, Шарл-Фердинан Рамо, Жан Жионо, Жюл Ромей и Пол Низан. Поставяйки Сандрар предимно сред творци, с които няма нищо общо нито тематично, нито по отношение на използваните художествени средства, авторите на споменатата книга отразяват точно отно-

шението на френската критика към Блез Сандар. Мнозина критици предпочитат да го премълчават, други се мъчат механично да го причислят към определена група, течение, направление. Това е стара „болест“ на френската критика, а и на всяка критика, имаща зад гърба си многовековна книжнина, оказвала неведнъж влияние върху цялостното развитие на човешката духовност. Свикнала да изследва машабно и в дълбочина литературния процес, френската критика често изпада в удивителна безпомощност пред самобитни и стоящи извън линията на развитие автори, които тя не знае къде да класира. По този начин и последният писател натуралист или някой трето-степенен по своята самобитност сюрреалист са добре изследвани и ние лесно можем да узнаем мястото им в съответния „изъм“, но други, оставили траен белег върху цяла епоха и върху не едно поколение, дълго време остават свенливо заобикаяни. Такава бе в продължение на десетилетия литературната съдба на Борис Виан и Анри Мишо. На маргиналните понякога (но с доста голямо закъснение) се отрежда собствена територия. Мнозина аутсайдери във Франция през последните тридесет години са били обект на цяла интелектуално-политическа стратегия — като Антонен Арто, въздигнат от Дерида в пример на Отлика, в самото олицетворение на Отликата, като Жорж Батай или Реймон Русел. Сандар никога (поне засега) не е бил обект на подобна културна институционализация, но често буди възхищението на своите колеги — цитираното по-горе изказване на Хенри Милър е показателно в това отношение. Впрочем едва ли бихме могли да наречем Блез Сандар маргинален писател, доколкото под маргиналност разбираме желанието да остане настрана, да съхрани своята индивидуалност. Житейски Сандар често се е оказал свързан с литературния авангард, бил е, както се казва, в центъра на нещата — най-вече в годините 1912—1914 и 1915—1924. Другарувал е с Гийом Аполинер, но е достатъчно да сравним военните стихове на последния с военната проза на Сандар (стихове за войната той на практика няма), за да видим колко далеч са те един от друг. Аполинер често изпада в патриотарство, той поразкрасява войната стига до декларативност, явно се харесва в униформа, чувствава се герой. Разбира се, майсторството на поета новатор се чувствава. Аполинер има и прекрасни стихове от този за жалост последен период на творчеството му, но не мога да се освободя от усещането, че тогава Аполинер е бил тласкан от желанието за бърз отклик на събитията. Блез Сандар се обръща към военната тема двадесет години по-късно, когато около него е в разгара си една друга, още по-ужасна война. В книгите си „Сразеният човек“ и „Отрязаната ръка“ той признава, че е воювал „инкогнито“, т. е. че никой от фронтоните му другари не е знаел, че е писател (Сандар изобщо няма високо мнение за писателската професия и не обича да парадирва с нея).

Сандар е бил близък както с Тристан Цара, така и с Андре Брьотон, Луи Арагон и Филип Супо — той печата в тяхното списание „Литература“ в периода 1919—1921 г. Но не се присъединява нито към даданзма, нито към сюрреализма, въпреки че създателите на тези групи са го обявявали за един от своите предшественици. По-късно той ще напише доста неласкави неща за тези хора, особено за Брьотон. Работата е в това, че Сандар притежава вродена творческа свобода, той няма нужда да я търси, няма нужда да прокламира някакво отшелничество, няма нужда да се отграничава от никого и от нищо. В това отношение Сандар може да бъде сравняван сякаш единствено с Исак Бабел. Еренбург пише: „Бабел пишеше винаги нещо свое и по своему.“ Тази оценка в пълна степен важи и за Сандар. Упреквали са го в липса на стил, в многословие, в лоша композиция. Можем да приемем, че това е така, ако подходим към Сандар от позициите на христоматийните представи за литература. Но именно това не трябва да е правим. Както не бива да търсим документалната достоверност на написаното от него. Сандар бил многословен, а Юго, а Марсел Пруст, а Томас Ман? Сандар нямал чувство за мярка, давал прекалено воля на въображението си, бил митоман, а Суифт, а Волтер?

Нека поне бегло да разгледаме периодите в творчеството на Сандар. Това малко скучно начинание веднага ще добие Сандаров колорит, щом кажем, че литературната му дейност започва и свършва с . . . несъществуващи творби. И наистина от първата книга

на Сандрар „Новгород: Легенда за бялото Злато и за Тишината“, издадена според Сандрар в 14 екземпляра на руски език в Москва през 1909 г., досега не е намерен нито един екземпляр — нещо повече, заглавието не фигурира в библиотечните каталози на руските библиотеки от онова време и имаме всички основания да смятаме, че тази книга е съществувала само във въображението на своя автор. Що се отнася до ръкописите на последните му творби — десетте тома под общото заглавие „Хлябът ни насъщен“, — то Сандрар твърди, че ги е скрил в сейфове на частни бразилски банки, като на всичко отгоре не е подписал ръкописите и е хвърлил ключовете в морето. А за „Животът и смъртта на незнайния воин“ в пет тома авторът заявява, че е изгорил ръкописа. Между тези по всяка вероятност въображаеми творби стоят осемте напълно реални тома на дълните му съчинения. Първият период — поетичният — трае от 1912 г., когато в Париж излиза „Великден в Ню Йорк“, до 1924 г., когато излизат сборниците „Кодак“ и „Пътни листи“. След това Сандрар все по-малко пише и публикува стихове.

Белетристът Сандрар се ражда през 1925 г. с излизането на „Злато“ — преведена и издадена на български език през 1971 г. в издателство „Народна култура“. Невероятната история на Генерал Йохан Август Сутер е последвана от „Мораважин“, 1926 г.; описвайки фантастичните приключения на своя герой, Сандрар до такава степен развихря въображението си, че предсказва създаването на атомната бомба, като твърди, че това му е било подсказано от един пасаж в дневника на Алфред дьо Вини. Мораважин е великият хищник в образ на човек. Генята на злото, най-аморалният престъпник на света би приличал на Фантомас, би заел мястото си до джентълмена-касоразбивач Арсен Люпен, ако не бе излязъл изпод перото на Сандрар. Така приключенията на Мораважин получават странно и някак поетично осветление, всичко е толкова невъзможно, че не можем да не помислим за „Песните на Малдорор“ на Лотреамон и за „Свръхмъжът“ на Алфред Жари. Следват „Дан Як“ (1929), „Ром“ (1930), „Холивуд — Мека на киното“ (1936), „Истински истории“ (1937), „Опасният живот“ (1938) — творби, в които се смесват въображаеми и действителни герои. Стилът е репортажен, бърз, нервен, напомнящ на места оголеността на киносценария, текстът някъде е сглобен на принципа на киномонтажа с характерните за него ритъм, редуване на планове, пресечки.

От началото на Втората световна война след кратък период, когато е военен кореспондент, Блез Сандрар се усамотява в Екс-ан-Прованс и нито пише, нито публикува в продължение на три години. През 1943 г. започва да пише „Сразеният човек“ (публикувана през 1945 г.), следват „Отрязаната ръка“ (1946), „Скиталчества“ (1948), „Подялбата на небето“ (1949). В този автобиографичен цикъл няма хронология, писателят дава пълна свобода на перото си, тук Сандрар поетът, Сандрар романистът, Сандрар сценаристът, Сандрар журналистът се сливат в едно и словото му потича като пълноводна река, образувайки тази четиритомна „парабиография“. Сред тях най-представителна, най-сглобена, най-съвършена безспорно е „Скиталчества“. Тя е и най-калейдоскопичната, най-обширната във временно-пространствено отношение, и носи сякаш най-пълна и най-точна генетична информация за вселената Сандрар, за „големия взрив“ на писателското му вдъхновение.

На много места в книгите си Сандрар говори за процеса на писането, за онези магия, която превръща реалното отлитащо време — този еднопосочен низ от мигове — в изречения, в страници и страници, където мъртвите думи трябва да го съживят, но вече лишено от минало и бъдеще — да го превърнат в онова несвършващо сегашно време, което единствено е литература, защото, когато пожелаем, можем да заживеем в него. Сандрар не е ласкав към своя занаят, той сякаш мрази писането: „... аз пиша тези спомени от детството, чукайки на пишештата си машина, цапайки се с печатарско мастило, станал съм писател! Да пишеш, значи да абдикираш.“ И на друго място: „... Писането не е моята амбиция, амбицията ми е да живея.“ А веднъж направо се провиква: „... Сякаш сме на земята, само за да пишем книги.“ Но не бива да попадаме в капана. Сандрар очевидно мрази не толкова самия творчески процес, колкото ози стремеж у писателя да бъде свидетел и съдник, а не участник в нещата. Животът

за него е първо участие, ангажираност, пристрастие. Роден като поданик на неутрална Швейцария, той органически отхвърля всякакъв неутралитет, за него заставането „над боричкането“ е равносилно на престъпление. И когато милиони мъже отиват не по своя воля да страдат в окопите на Първата световна война, той доброволно се присъединява към тях, споделя страданията им в редовете на Чуждестранния легион и загубва дясната си ръка, ръката с която пише, а на 16 февруари 1916 г. получава френско поданство. Истинската абдикация, която Сандрар не приема за себе си, е да наблюдава и описва страданията и войната от позицията на абстрактния хуманизъм и пацифизъм, докато други воюват.

Съществува цяла традиция на литературните герои — двойници на своите автори. Чрез такъв герой писателят директно взема думата — защото освен собствените си черти и преживявания той влага в героя-двойник най-вече собствените си идеи, собственото си виждане за света, и то така, че ние веднага да се досетим за това. Господин Тест, преди да бъде идеал за чистия и затворен в себе си разум, е самият Валери. Неприспособимият към околния свят Плюм, същество сякаш от друга планета, чрез болезнените сблъсъци със света е точна духовна проекция на Анри Мишо. Барнабут е двойник на Валери Ларбо. Волф е Борис Виан. А Паломар е въплъщение на иронията и съмнението у Итало Калвино. Сандрар на пръв поглед е по-директен, той общува с нас без посредници. Така ние лесно можем да се заблудим, че той ни разказва спомени, може би малко попреувеличени и нагласени, но все пак отнасящи се до реални отрязъци от единната линия на времето, по която точката „настояще“ се движи равномерно и праволинейно, превръщайки бъдещето в минало. По тази логика пишещият и преживелият трябва да са един и същи човек. Ето преживелият, натежал от спомени Сандрар започва да пише. Първото изречение от първа глава на „Скиталчествата“ е: „Не казвам нито дума.“ Така ли започва човек спомените си? И само десетина реда по-долу е отбелязан денят, когато започва всичко. . . 11 ноември 1653 г. Та този автобиограф не пише за себе си, а за някой си Николао Манучи — избягал на четирнадесет години от родната си Венеция, кръстосвал света, бил артилерист, дезертър, търговец, преводач, лекар, таен агент, вечен скитник и човек без родина, написал в края на живота си своите спомени, достигнали до нас безкрайно осакатени и обезобразени от преводачи и издатели. Автопортретът, който Сандрар си прави в останалите десет глави на „Скиталчествата“, удивително прилича на Николао Манучи. И няма начин да не се сетим за господин Тест — този „възможен двойник“ на Валери, който живее не преди или след своя автор (защото не е портрет), а в едно паралелно време. Тест е това, което Валери би искал да бъде. И наистина, не преценяваме ли във всеки един момент своите действия, целия свой живот от позицията на този, който бихме искали да бъдем, на този „възможен“ и „желан“ „аз“, който живее заедно с нас и когото мразим и обичаме в еднаква степен? В „Скиталчествата“ Блез Сандрар не е Фредерик Заузер, а именно Николао Манучи — човекът на чистото действие, на практическото познание, а не пишещият; оттук и честите изблици на Сандрар срещу писателския занаят. В тези изблици прозира носталгията на пишещия, осъден да бъде извън нещата, да бъде техен наблюдател, по реалната, но безмълвна активност, по действието. Сандрар мрази да се самонаблюдава, подобно на един Бодлер например, защото това го осъжда на пасивност. У него е засилен до крайност най-древната болка на писателя: как едновременно, в един и същи миг да бъде участник, наблюдател и описател на живота? Оттук и феноменалната жажда за знания у Заузер — Сандрар — Манучи, оттук тези енциклопедични интереси, тази всевъзможна библиофилска, библиографска, географска, техническа, изкуствоведческа, кулинарна, медицинска, историческа и каква ли не още информация, с която ни залива (и се залива) непрестанно той. „Познанието е последният пристан на носталгията“, казва Ив Бонфоа. А ние постепенно разбираме, че Блез Сандрар съвсем не е последният енциклопедист на века, а един от големите му носталгичи. . .