

НАБЛЮДЕНИЯ НАД ПОЕТИКАТА НА МАРИО ВАРГАС ЛЬОСА („Панталеон и посетителките“ и „Леля Хулия и писачът“)

ЕМИЛИЯ ЮЛЗАРИ

За киното е характерно не толкова словесното, колкото зрителното действие. Именно затова филмовият сценарий в много отношения стои по-близо не до драмата, а до епоса (повестта, романа).

Ю. Борев

В съвременното вече паралелно развитие на киното и литературата все по-чести и по-дълбоко стават наслагванията, взаимните влияния и заимствувания на отделни елементи от едното изкуство в другото и, обратното. Термини като „филмов монтаж“, „разкадровка“, „вмонтиран колаж“, „визуализация на словото“ се срещат все по-често не само в кинокритиката, но и в литературната критика, а това само доказва, че влиянието на киното или, по-точно казано, въвеждането на кинематографични способности в литературата, е вече отдавнашен факт. Отдавнашен, защото не са малко критиците, които „откриват“ филмови елементи още в прозата на Пруст и Кафка и във френския нов роман (Натали Сарот, Ален Роб-Грийе), и в съвременната латиноамериканска литература (Алехо Карпентьер, Габриел Гарсия Маркес, Хулио Кортасар, Аугусто Роа Бастос). Понякога мненията са различни и противоречиви — литература в киното или кино в литературата? Въпросът за художествения синтез в изкуството все още е нов и тепърва предстои да се разработва, а ние да се върнем към прозата на перуанския писател Марио Варгас Льюса, известен у нас с голяма част от романите си.

Да се отговори категорично на въпроса, филмова ли е тази проза, или не е, е трудно, и все пак един нов прочит на двата романа „Панталеон и посетителките“ (изд. на НС на ОФ, С., 1981) и „Леля Хулия и писачът“ (изд. Хр. Г. Данов, Пловдив, 1981) ни дава основание да клоним към положителния отговор.

Ако приемем, че основни характеристики на „филмовата проза“ са: 1. тропите и тяхната „визуализация“; 2. наличието на монтаж и „разкадровка“ на отделни епизоди и 3. нарушен хронотоп и необичайна темпорално-пространствена транспозиция, то с пълно право можем да твърдим, че Варгас Льюса пространно е използвал богатите възможности на кинотехниката, пренасяйки я в рамките на романното повествование.

Самият Варгас Льюса неведнъж е излагал теорията си за „стратегията и тактиката на романиста“, според която белетристите използват главно три вида техника: на *скачените съдове*, т. е. съединяване на събития, персонажи, ситуации, които са различни по време и място, в една повествователна реалност; на *китайските кутийки* (или матрьошките), при която се ползват посредници между читателя и повествованието и именно тези посредници водят от всяка ситуация нова ситуация с ново

¹ Ю. Борев. Естетика. С., Изд. на БКП, 1971.

напрежение, емоции и т. н.; на *качествения скок*, при който има натрупване на елементи и напрежение *in crescendo*, докато обективната реалност се превърне в субективна реалност или *не-реалност*².

Независимо от тези теории Марио Варгас Лъоса като писател работи усърдно върху усъвършенствването на литературния инструментариум и на повествователната техника. Ето например какво пише той за работата си над романа „Панталеон и посетителките“: „От самото начало видях романа в ясно определена форма: почувствах тази история като многогласов разговор, в който гласовете на героите се прекъсват един друг без преходи и описателен баласт и именно те разказват всичко. Може да се каже, че си представих тази история като множество диалог, като тъкан от гласове, надвистващи се или разминаващи се, привличащи се или отблъскващи се един друг...“³

Ако приемем целия роман като един безкраен множествен диалог, забелязваме, че той често е прекъсван от други микродиалози, както и от монолози и репортажно-документални колажи — с една дума, това вече напомня не само „скачени съдове“, но и киномонтаж в неговия класически вид. Усещането за монтаж се засилва и от различно конструираните глави в романа. Така например глави I, V, VIII и X напомнят киносценарий. Те изцяло са изградени върху диалога, липсва авторов (дескриптивен) текст. Вездесъщият невидим разказвач отсъства — описанията на действията са сведени до ремарки към всяка реплика, така както във филмовия кадър репликата по естествен начин се придружава от съответното действие или поредица от действия:

„— Колко си напет като капитан, сине — подрежда мармалада, хляба и млякото върху масата госпожа Леонор“ (с. 13).

От дома на Пантоха, пак само чрез реплика в диалога действието се транспонира в селвата при брата Франсиско — една от сюжетните линии в романа — и веднага след това в неговия класически вид. Усещането за монтаж се засилва и от различно конструираните глави в романа. Така например глави I, V, VIII и X напомнят киносценарий. Те изцяло са изградени върху диалога, липсва авторов (дескриптивен) текст. Вездесъщият невидим разказвач отсъства — описанията на действията са сведени до ремарки към всяка реплика, така както във филмовия кадър репликата по естествен начин се придружава от съответното действие или поредица от действия:

„— В името на отца, на светого духа и на сина, КОЙТО УМРЯ НА КРЪСТА — вдига очи към нощта, свежда очи към факлите брат Франсиско. — Ръцете ми са вързани, дървото е приношение, прекръстете се заради мене!

— Полковник Лопес ме чака, госпожице — казва капитан Панталеон Пантоха.

— И двама генерали — върти очи госпожицата. — Влезте, капитане. Да, да, през кафявата врата“ (с. 14). И по-нататък:

„— Няма шега, Скавино — придържа телефонната слушалка с рамо и си пали цигара Тигъра Колясос. — Как ли не го обмисляхме, но това е единственият изход. Изпращам ти Пантохата с майка му и жена му. Оправяй се както можеш.

— Почита и аз вече свикнахме с мисълта и се радваме, че ще идем в Икитос — сгъва кърпички, подрежда поли, опакова обувки госпожа Леонор. — А ти продължаваш да се тревожиш. Какво става с тебе, сине?“ (с. 19).

Без да омаловажава ни най-малко семантичната функция на словото, М. Варгас Лъоса максимално използва дори отделната дума, за да осъществи неочакваните обрати и преходи, с които се характеризира цялата *диалогична* част на романа. Прехвърлянето на една дума в следващата реплика напомня рязката смяна на един кадър с друг:

„— Ще взема един душ — коленичи, навежда се, изправя се Пантита. — Не ми говори, не ме разсейвай. Пощипвай ме по ушенцето. Така, така. Ох, умирам, пилence, вече *не знам кой съм*.

² М. Варгас Лъоса. Романът. Лима, 1968.

³ Предговор към българското издание — „Смях и сериозност у Марио Варгас Лъоса“ от Ивня Тертерян.

— Много добре знам кой сте и защо идвате в Икитос — мърмори генерал Рохер Скавино. — И още отсега ви казвам, че никак не ме радва присъствието ви в този град. Да сме наясно още от самото начало, капитане“ (с. 23).

Всеизвестно е, че образът в киното е временен, движещ се и се отличава със свой темпоритъм. Той се определя преди всичко от монтажа, който единствен спомога за пълното разкриване на емоционалното съдържание на епозода. „В ръцете на художника-майстор — пише Ю. Боров — кинокамерата придобива способността не само да фиксира, но и творчески да преработва картините от живота.“⁴

В някои пасажи от романа на Варгас Лъоса имаме усещането, че писателят е заменил перото именно с кинокамера. Без да изменя на диалога, той успява да предаде или да намекине за състоянието на героя, „обръщайки камерата“ в друга посока. По същия ненаатрапчив, но чисто „визуален“ начин той разкрива и някоя природна картина, както в следния пример:

„— С една дума, трябва да крия, че съм офицер — капитан Пантоха зърва в далечината някакво голо дете, което се катери по едно дърво, розова чапла, застанала на един крак, хоризонт от пламнали сякаш шубраци. — Да се обличам като цивилен, да се събирам с цивилни, да работя като цивилен“ (с. 26 и по-нататък на с. 27, 28).

Както вече споменахме, диалозите, дори понякога отделните реплики се редуват разбъркано, на пръв поглед безпорядъчно и с това отново напомнят непоследователно монтирани кадри. В някои случаи връзката е явна, защото репликите преливат една в друга, но има и случаи, когато тя е почти недоловима. Авторът умилело е нарушил обичайната връзка, обичайния континуум и предизвиква читателя с търсена акаузалност на текста:

„— Да, да, с удоволствие — става сериозна, кима с глава, произва го с очи Чучупе, — но аз не мислех, че сте дошъл да говорим по работа, а за нещо друго, господин Пантоха.

— Ужасно ме боли главата — свива се на кълбо, покрива се със завивките Пантита. — Нямам сили, тресе ме, всичко ме боли.

— Как няма да те боли, как няма да те тресе, и много се радвам за което — тропя с токчета Почита. — Прибра се в четири и едва се държеше на краката, иднот такъв“ (с. 32—33).

Чрез този начин на „разкадроване“ на действителността М. Варгас Лъоса успява в много съгъстена форма да представи десетки действия, които са само *кинематографически* споменати, но имат внушението и силата на стотици традиционно изписани страници. Главите-диалози (ако приемем това условно название) се характеризират с вътрешна динамика и с динамично наситена образност. Те създават усещането за нагледност и илюстративност на действието. Чрез прийоми на монтажа авторът постига яснотата на филмовия кадър, а буйната, без преход смяна на събитията осигурява темпоритъма на *зрителното действие*.

В своята обширна студия „Непрестанната оргия“ (изд. Бругера, Барселона, 1978), посветена на Флоберовата „Мадам Бовари“, Варгас Лъоса посочва наличното на четири „времена“ в безсмъртното произведение на френския класик: 1) единично или специфично; 2) кръгово или повторяемо; 3) неподвижно или вечно-пластично; 4) въображаемо. Ако си позволим да приложим този анализ и към творчеството на Флоберовия „ученик“, ще открием в романа „Панталеон и посетителките“ и четирите повествователни времена. В отделните диалози, микродиалози и монологни времето е единично; в главите-диалози като цяло то е повторяемо; в репортажно-документалната част — рапортите на Пантоха, писмата, разпоредбите — времето е неподвижно; в сънищата кошмари на Пантоха то е въображаемо.

В разглеждания роман на Варгас Лъоса откриваме и друг художествено-стигматичен елемент — *колажите*. Колажът съвсем не е само кинематографичен способ. Макс Ернст го определя като „доближаване на два (или повече) елемента, привидно

⁴ Пак там.

чужди помежду си поради своята природа, върху план, който по природа им е чужд". Или ако колажът в живописата е нарушаване на определен континуум на равнището на повърхността, то колажът в литературата, както и в киното, е нарушаване на континуума на равнището на хронотопа, на равнището на темпорално-пространствените връзки.

Затова и времето в рапортите на Пантоха е подчертано статично — то търси противоречие с подчертаната динамика на главите-диалози. За тази статичност допринася и военно-бюрократичният стил, граничещ в крайната си пародийност с ненадминатия Швейк. В противовес на кинематографичния диалог тук има описателност в детайли. И тъкмо към тази статична действителност Варгас Лъоса „вмонтира“ сънищата кошмари на Пантоха, които са израз на неговото потискано подсъзнание, на неговото *въображаемо аз* и на въображаемото време в романа. И макар че тук стилът е друг, той отново наподобява задъхана смяна на кадри без особена връзка помежду им: „Образи на унижението, моментални снимки от горчивата болезнена история на мъчителния гъдел — в безупречния празничен строй на Дения на знамето пред паметника на Франсиско Болонези, кадетът последна година от военното училище в Чорилъос Панталеон Пантоха, както марширува напето с високо вдигане на крака, внезапно се чувствава запрятен тялом и духом в ада“ (с. 69).

С развитието на двете сюжетни линии в романа — от една страна, създаването, процъфтяването и западането на Службата за посетителки, а, от друга — възникването, разпространението и унищожаването на религиозната секта на брата Франсиско — документално-репортажната част се увеличава, което води до засилване на напрежението, а оттам и на неговата достоверност. В това отношение особено силни са емисиите на „Гласът на Синчи“ и „препечатаният“ брой на вестник „Ел Ориенте“. И двете глави доказват по безспорен начин интереса на автора към един друг много актуален проблем — масовата култура в различните ѝ проявления (това още по-силно личи в романа му „Лея Хулия и писачът“, на който ще се спрем по-натък).

Радиоемисиите „Гласът на Синчи“ съдържа всички елементи на пошлата радио-журналистика, сведена до най-обикновена реклама и подправяна тук-таме с пикантни клоки от светската хроника. Именно тук авторът прибегва и до асоциативен монтаж — в самата радиоемисия, като нейни части и рубрики, са вмъкнати интервюта, коментари, репортажи. Този колаж на „документален“ материал не само придава допълнителна достоверност, а и онагледява текста, доближавайки го до *зрителното действие* на киното.

На особеното отношение на Марио Варгас Лъоса към един от най-важните проблеми на съвременния свят — проблема за влиянието на масовите комуникации и изграждането на т. нар. масова култура — ще се спрем по-подробно и когато стане дума за „Лея Хулия и писачът“, но още в този свой роман перуанският писател ясно демонстрира не само отрицателното си отношение към пагубното влияние на този феномен в западното общество; той го пародира и чрез преувеличението, чрез метафоризацията го прави смешен. Ето един пример от радиоемисиите:

„Да започнем както винаги с нашата рубрика МАЛКО КУЛТУРА.
Ето пак повтаряме, скъпи радиослушатели — трябва да повишим нашето интелектуално и духовно равнище, да задълбочим познанията си, особено отнасящите се за окръжаващата ни среда, за родния край, за града, в който живеем...“ (с. 149).

Подобна задача изпълнява и вмонтираният специален брой на вестник „Ел Ориенте“, който като цяло е ярък образец на съвременните западни масмедии. Естествено големият брой вестникарски клишета внасят впечатление за достоверност и отново — за *визуалност* на текста:

„Икитос, 6 януари. — Добре осведомени източници, приближени до Командването на V военна област (Амазония) тази сутрин опровергаха слуховете, които се носеха из Икитос, че седмината похитители от Наута щели да бъдат изправени пред

военен съд по кратката процедура. Според споменатите източници армията изобщо не е искала да ѝ се възложи разследването. . .“ (с. 221).

В края на романа паралелният монтаж, който вече наблюдавахме и в някои отделни глави, стига връхната си точка — извеждат се докрай двете основни сюжетни линии: разпускането на Службата за посетителки съвпада със смъртта на братя Франсиско. Ето какво пише в предговора си изтъкнатата съветска испанистка Инна Тертерян: „За осъществяването на многогласието спомага и строежът на всяка от десетте големи глави, на които се дели романът. Техниката на писателя напомня киномонтаж. Авторът разделя всеки епизод на фрагменти, а после ги монтира безразборно с фрагменти от други сцени, където действието съвсем други герои. Благодарение на монтажа, ситуации, далечни една от друга във времето и пространството, се разкриват пред нас симултанно, като елементи от едно и също събитие.“ И по-нататък: „В целия роман монтажът на сценките-диалози се подчинява на строг ритъм. Така в първата глава идеята на военните да се ограничи разрушителното влияние на селвата в казармата се редува с първите проповеди на брат Франсиско. Запознанството на Пантоха с Бразилката се смесва с вестта за разпъването на детето в Моронакоча. Разговорът между Пантоха и Бакакорсо, очакващи наказанието, се слива с разговора на момичетата за ареста на братя Франсиско. Накрая в паралелен монтаж са съединени гибелта на проповедника и разпускането на Службата за посетителки.“

Използвайки в максимална степен цялата образна валентност, всички визуални възможности на езика, Марио Варгас Лъоса постига и онова „очовечаване на вещите“ и „овеществяване на хората“, с което в последно време се характеризира *зрителното действие* на киното. Примерите са много, но ще посочим само два: корабът „Ева“ и хидропланът „Далила“, с които се превозват посетителките от Службата до далечните гарнизони в селвата, а наситени с алегория не само заради библейските женски имена. Те са част от самата същност на романа, та, както пише и самият Варгас Лъоса, „са издигнати в по-висок сан, надарени са с неподозирани качества“ и така допринасят за изграждането на документално-кинематографичната визия на повествованието. Колкото до „овеществените хора“ — на първо място това е самият Панталеон Пантоха, който с нечовешкото си усърдие в службата се превръща в автомат, в мислещ робот, почти лишен от дълбоки човешки чувства. Или пак по думите на Варгас Лъоса той „е загубил своята индивидуалност“ и така се превръща в „серийна, взаимозаменяема стока за широко потребление“.

Разсъждавайки за *серията*, която според О. Сапарев⁵ е „характерната за масовата култура организираща структура“, неминуемо стигаме до другия роман на Варгас Лъоса, обект на тези бележки — „Леля Хулия и писачът“. В този двупланов роман, чиято структура напомня донякъде „Панталеон и посетителките“, монтажът е главно паралелен между главите на двете ясно разграничени сюжетни линии. Единият, подчертано автобиографичен, план е историята за далечната младост на автора, за мечтите му да стане писател и да живее в Париж, за любовта му към леля Хулия. Другият план е радиотеатърът с продължения или радиосериалите на Педро Камачо. И тъкмо чрез радиосериалите Варгас Лъоса не само още веднъж доказва голямото си майсторство като стилист, но и афишира отношението си към *серията* като носител на инфракултурата, като израз на масовата сублитература.

„Историята за Педро Камачо — пише за романа си Варгас Лъоса — е твърде любопитна, но тя би могла да се приеме за нещо нереално, дори абсурдно, в което читателите биха могли да не повярват. А на мен ми се искаше да придам на тази история правдоподобност, така че у читателя да не възниква чувството за чиста измислица. Повествованието трябваше да бъде изградено на реална, конкретна, обективна почва. Помислих си, че за корени на реалността могат да послужат фрагменти от личната ми биография — заради ефекта от контраста. Романът като творческо преосмисляне на живота понякога се възприема като фикция, като полет на литератур-

⁵ О. Сапарев. Изкуство и масова култура. С., Партиздат, 1978.

ното въображение. Така стигнах до заключението, че романът ще стане, като се редуват автобиографични епизоди с историята за писача, а също и образци от негови творби, включени в структурата на романа като вметнати новели. Ако не беше историята за писача, роман нямаше да има.“

И така основното е писачът с неговите сериали. Но за да разберем значимостта на авторвата идея, не бива да забравяме, че в началото на 50-те години радиотеатърът (тогава телевизията още не е владеела домовете и душите на хората) се радва на огромна популярност в Латинска Америка. Затова Педро Камачо и неговите доведени до пародия сериали са „едрият план“ на това сериозно явление в културния живот на Запад. Педро Камачо е и събирателният образ на псевдотвореца, той е „производителът“ на онази псевдокултура, с която всекидневно се промиват мозъците на хиляди радиослушатели. Защото радиосериалите според всички закони на масовата култура се радват на небивал успех, те се чакат с нетърпение от почти цялото женско население на страната — от домашните прислужници до старите госпожици от буржоазни семейства и изпадналите издънки на бившата колониална аристокрация. Всичко това е така, защото Камачовата сублитература отговаря на всички изисквания за „тривиална литература“: схематичност на действието, конвенционалност на езика, шаблонна обрисовка на характерите, фалшив образ на обществото, сензацията като самоцел — бруталност, секс и пр.⁶

В статията си „Радиороманът като форма на обществен контакт“ полската изкуствоведка А. Садковска също отбелязва за какъв тип психически потребности са предназначени подобни емисии: 1) задоволяване на интереса към житейските перипетии на героите; 2) откриване на силно впечатление за автентичност; 3) емоционално разтоварване; 4) потвърждение на собствени образци и ценности; 5) идентификация с героите и откриване в тях на собствени преживявания и поуки.⁷

Без съмнение Варгас Льоса умело е въткарал в „производството“ на своя герой всички тези елементи, като същевременно прибягва до метафората пародия, защото след известно време изтощеният от толкова „творене“ драскач започва да обърква отделните пиеси и епизоди. Тук започва и голямата „игра“ на Варгас Льоса чрез неговия любим подход на „скачените съдове“ или монтаж на фрагменти. Персонажите на Камачо се объркват тотално, сменят си имената, прескачат от една история в друга, умират, възкръсват и в следващия епизод пак умират. Варгас Льоса (Камачо) пренебрегва всякакви закони на времето и пространството, отделните серии се превръщат в някаква огромна объркана пиеса мозайка, в някаква главоблъсканица с разбъркани елементи без начало и без край. Нарушаването на хронотопа е циклично и прогресивно — колкото по-объркани стават сериалите, толкова по-очевидна е темпорално-пространствената транспозиция. Всъщност авторът (писачът) го подсказва с реторични въпроси относно героите си. Ето и един малък откъс от последния „сериал“, когато всичко е напълно объркано и традиционният литературен хронотоп е най-силно нарушен:

„Животът, който Крисанто водеше тогава, беше бохемски, като на всички, които са цигани по дух. Той ставаше по пладне и обикновено обядваше с енорийския свещеник на черквата „Света Ана“, бивш съдия-следовател, в чийто кабинет се бе осакатил някакъв квакер (дон Педро Бареда и Салдивар ли беше?), за да докаже, че не е извършил престъплението, в което го обвиняваха (че убил някакъв негр, пътник без билет, пристигнал в трюма на трансатлантически кораб от Бразилия?)“ (с. 324).

Естествено, че колкото повече се объркват епизодите, толкова по-чести стават и вметнатите изрази, отделени със запетая или тире и накрая — въпросителните изречения в скоби, сочещи абсурда, до който радиотеатърът е довел своя производител.

Примерите са многобройни. На с. 328 четем:

^{6,7} Цит. по: О. Сапарев. Пак там.

... „Гумерсиндо“ (вм. Крисанто, б. м., Е. Ю.) Маравиляс коленичил и запя с плътно си баритон „Отче наш“ и „Аве Мария“, а очите му (зеленикави?) успяха да различат сред множеството не едно познато лице.

Там, на първия ред, седеше прославеният астролог, професор (Есекиел ли?) Делфин Асемила, който проникваше с поглед в небесата, измерваше приливите и отливите и с кабалистични изчисления бе успял да предскаже съдбата на дамите-милионерки в града; той — като мъдрец, който обича да си играе на топчета — имаше слабост към традиционната народна музика. Там, с бяла дантелена яка, червен карамфил в петлицата и чисто ново сари, беше и най-популярният негр в Лима, същият, който бе прекосил океана като пътник без билет в трюма на един. . . може би самолет? Тук той бе преустроил живота си (посветен на високоуманното начинание да избива плъхове с типични за племето му отрови, от което бе забогатял). . .*

И по-надолу (с. 329):

... А как нямаше да е тук, притиснат сред възторжената тълпа, и Ричард Кинтерос от Мирафлорес? Решил да се възползува — поне веднъж в живота си — от отворените врати на метоха, той се бе промъкнал в обителта заедно с множеството, за да види, макар и само отдалече, сестра си (сестра Фатима, сестра Литума или сестра Лусия?), която бяха затворили там родителите им, за да я спасят от кръвосмесителната любов. . .“

Нарушаването на хронотопа тук е на равнището на отделни глави сериали, защото Ричард Кинтерос например е действащо лице в първия сериал, сестра му се казва Елианита, там наистина има намек за кръвосмесителна любов, но не я изпращат в манастир, а я женят за Антунес, докато Ричард заминава за Лондон.

В целия роман Варгас Лъоса използва умело всички изразни средства на езика, за да постигне максимална визуализация на действието. Особено ярък в това отношение е словесният портрет на Камачо — един своего рода *едър план*, постигнат чрез повтарящата се употреба на номинално приложение: „високо чело, орлов нос, пронизателен поглед, праволинеен и добросърдечен“. И този израз портрет неизменно присъствува във всеки епизод — като повтарящ се кадър. Педро Камачо, от своя страна, използва елементи от собствената си биография и ги „вмонтира“ в творенията си. Всички негови герои, колкото и да са различни помежду си, са обединени от общи черти и прилики с писача, защото са носители на неговите собствени идеали и комплекси.

Когато обръкваният писач стига почти до умопомрачение, неговият портрет също придобива следния карикатурен вид: „Той беше мъж с пронизателно чело, висок нос, орлов поглед, праволинеен и добросърдечен. . .“ (с. 328).

Макар и привидно независими в разволя на повествованието, двата плана в романа „Лея Хулия и писачът“ взаимно си влияят и оставят впечатлението за конвергенция. Факти, разказани в „реалния“, автобиографичния план, по-късно се появяват в „литературния“, т. е. в сериалите на Педро Камачо. Това транспониране е познатата вече акаузалност на литературното битие, която Варгас Лъоса търси чрез нарушаване на традиционния хронотоп. Но се случва и обратното — художествената измислица от радиотеатъра постепенно се вмъква в живота на персонажите от първия план. „Взривяването“ на времето в романите на Лъоса носи белезите на новата проза, за която са характерни и динамичната кинематографичност, и визуализацията на езика и *зрителното действие* на киното.

Тук е мястото да припомним, че не всички критици са приемали еднородно новаторската техника на перуанския писател с хвалебствия и признание. Ето какво писа през 1967 г. един негов противник: „Авторът (М. Варгас Лъоса), както и други белетристи от неговото поколение в Латинска Америка, е взел за основен свой модел У. Фокнър и като своя образец се оказва обръкнал, мрачен и дребнав. Един от триковете, с които най-често си служи, за да оплете действието и да обръка читателя

се състои в жонгльорство с хронологията на разказваните факти. С времето той борави с преднамерена безпорядъчност. . .⁸

Въпреки че тази критична бележка не се отнася до двата романа на Варгас Льоса, които разглеждаме тук, трябва да признаем, че тя съдържа доста точна характеристика за основните способности на перуанския белетрист. С тази разлика, че сега тези способности не се приемат като празно „жонгльорство“, а „преднамерената безпорядъчност“ в боравенето с времето е една от характеристиките на модерния роман.

Както и в „Панталеон и посетителките“, така и тук Варгас Льоса постига осезателното усещане за движение чрез майсторското владение на диалога. Именно чрез диалога той внася онази яснота, онова *зрително действие*, характерно преди всичко за филмовия кадър. За „разкадроването“, за монтажните преходи без съмнение допринася многообразието от диалози, реализирани на различни временно-пространствени равнища. Веднъж диалогът се развива в „реален“ план на равнище на реалните действащи лица — Варгитас—Камачо, Варгитас — леля Хулия, Варгитас — Хавиер и т. н.; съществува диалог и в „нереалния“, въображаемия план, на равнище на измислените, *литературно-литературните* персонажи от сериалите на Камачо, например Ричард — доктор Кинтерос от първия сериал; сержант Литума — подчинените му от втория; дон Барета Салдивар — Гумерсиндо Тельо от третия и т. н. Но — и тук виждаме отново влиянието на киното, играта с камерата дори в диалога — в романа има още едно равнище: планът, в който всъщност двете основни линии конвергират. Това е планът, в който диалогът се води на равнище творец—творение, т. е. Варгас Льоса — Камачо, Варгас Льоса — Варгитас, или писател—писач, писател в разцвета на силите си — начеващ писател и т. н. Този разностранен, разнопосочен диалог налага различния темпоритъм в различните словесно-темпорални нива и разрушава каузалната и продължителната връзка. От друга страна, с нарастване на напрежението и в двата плана ритъмът се променя, темпото става по-задъхано, по-трескаво, преходите — по-бурни, темпорално-временните връзки — все по-слаби, докато се стигне до желаната развързка. В единия план това е разбърканата до абсурд мозайка от отделни фрагменти от различните радио-сериали; в другия — традиционната поанта, когато усилията на Варгитас кулминират в осъществяването на заветната му мечта да се ожени за леля Хулия и да стане писател.

Както и в „Панталеон и посетителките“, способът на паралелния монтаж е очевиден, но е и изведен на още по-високо равнище — съвършено синхронно двете фабули стигат кулминационната си точка: Педро Камачо е изпратен в лудница, а Варгитас и леля Хулия сключват брак.

В последната (XX) глава Варгас Льоса отново заема ролята си на безпристрастен и обективен разказвач, който не е правил нищо друго освен най-откровенно да разкаже част от живота си на читателите. Използвайки ретроспекцията, чрез типичен за киното „flash-back“, той прави скок във времето — изпреварва с няколко години романното битие, за да разкаже с най-голяма достоверност за връщането си в Лима и за последната си среща с Педро Камачо. Чувството за истинност се потвърждава (за кой ли път!), защото, както неведнъж е твърдял самият автор, „романът не е само фикция, полет на въображението“; в него винаги е необходимо поне едно реално действащо лице, което да се явява като „контрапункт на нереалния, въображаем и ненормален свят“.

Не остава никакво съмнение, че и в двата си романа, които анализирахме тук, както и в последвалите ги творби, перуанският писател Марио Варгас Льоса се открива като безспорен новатор. Неговото новаторство се изявява както в тематично, така и в стилово и чисто техническо отношение. „Нелитературните“ средства, т. е. нетрадиционните, необичайните, за които е бил критикуван, в никакъв случай не правят творчеството му по-малко литературно. Тъкмо обратното — те само подчертават, показват по-ярко големите му постижения и в чисто литературен, и в „нелитературен“ аспект.

⁸ Вж. статията на М. П. Гонсалес — сп. „Колокио“, Мексико, 1967, кн. 1.

„Взривяването“ на традиционните представи за време и пространство, което се наблюдава в годините на големия латиноамерикански „бум“ и у други съвременници на Варгас Лъоса (Гарсия Маркес, Карлос Фуентес, Алехо Карпентер, Роа Бастос, за да посочим само някои от тях), само обогати съществуващия литературен арсенал, като прибави към него новите кинематографични „трикове“. С въвеждането на нов тип темпорално-пространствена транспозиция, която разрушава традиционния континуум, с вмъкването на визуални метафори, с фрагментирането на действието подобно на разкадровката във филма — с една дума, с кинематографичните способности — литературата все повече се доближава до онова *зрително действие*, присъщо само на киното.

* * *

Марио Варгас Лъоса далеч не е единственият съвременен белетрист, използвал кинематографични способности в творчеството си. Но всъщност това няма особено значение, защото неговият принос, неговият новаторски талант са неоспорими поне в наши дни. Изкуството, в това число и литературата, са призвани да създават, да показват онова, което е още ново, непознато, необичайно и неосъзнато. Или, както е казал Кафка, говорейки за кубистичния период в творчеството на Пикасо: „Той (Пикасо) само подчертава деформациите, които още не са проникнали в полето на нашето съзнание. *Изкуството е огледало, което „избързва“ като часовник.*“

А какво по-хубаво от това нечие изкуство да бъде признато за „избързващ“ часовник!