

ХОЛАНДИЯ

NEOPHILOLOGUS, Амстердам, 1980, кн. 4

В разглежданата книжка на холандското международно списание за изследване на модерни и средновековни езици и литератури привлича вниманието студията на Томас Блайхер от университета в Майнц „За адаптирането на литературата от киното. Висконтиевата метаморфоза на новелата „Смърт във Венеция“ от Томас Ман“.

Към класическите изследователски области на компаративистиката спада т. нар. „взаимно озаряване на изкуствата“, отбелязва авторът. Този термин на Оскар Валцел, който прилага стилистичните категории на Вьолфлин върху литературата, вече съдържа и една препенка на стойностите — тук се предпоставя генетичното отношение на типологичната връзка между различните художествени жанрове.

Литературният текст на новелата „Смърт във Венеция“ от Томас Ман разкрива митичните образни елементи, които разрушават наличието на всекидневния опит и „снемат“ понятието за време — така Еросът последователно се разбулва във взаимовръзката Ерос—Танатос, посочва Томас Блайхер. Но текстът наред с автобиографични аспекти разкрива и една конкретна музикална ориентация: в годината на възникването на новелата (1911) умира Густав Малер. Сам Томас Ман споделя: „Така аз дадох на моя обладан от оргиастично разпадане герой не само малкото име на великия музикант, но и при описанието на външния му вид го надарих с чертите на Малер.“

През 1970 г. тази новела бе филмирана от Лукино Висконти. Интересно е да се разгледа филмовата метаморфоза на това литературно произведение, да се види какво от него остава на екрана и с какво екранизацията го обогатява, отбелязва авторът. Предварително може да се каже, че на Висконти се е удало да се отдалечи от литературния първообраз и чрез средствата на киното да се доближи по-плътнo до същността на произведенията. В едно писмо до Волфганг Борн, който е изготвил литографията към новелата, Томас Ман споделя: „За писателя винаги е ласкателно и затрогващо преживяване да види творба на своя дух възприета, пресъздадена, чувствана и възвисена от някое не-

посредствено зримо изкуство, изобразителното, или, да речем, театъра. „Макар тук да не се споменава киното, ясно проличава идеята за художествено адаптиране на едно изкуство от друго. В самата новела градът Венеция въздейства често като недействителен, като театрален декор. Тук нищо не променя констатацията, че новелата е съсредоточена върху душевния живот на един творец, а според едно изявление на Висконти — върху „раздвоението между изкуство и живот у един застаряващ художник“. Тази литературна интroversия не дава възможност за заснемане на действителен филм; бедното външно развитие на събитията, липсата на диалози, на „разговори“, утежнява възможната скринизация, затова са се провалили и всички подобни опити преди Висконти. И все пак самият Томас Ман говори за едно „непосредствено зримо изкуство“, към което новелата направо подвежда. Ето един централен пример: Талдо „беше неизказано хубав и Ашенбах — както много пъти досега — почувствува с болка, че словото не е в състояние да предаде сетивната красота, а само да я славослови“.

В своя филм Лукино Висконти превежда смисъла на литературната тема в кинообрази. За тази цел той променя съдържанието на новелата. Най-очевидното изменение е още в началото: филмът започва с акостирането на един параход във Венеция. А това означава, че е отпаднала цялата първа глава на новелата, мюнхенската част, която вече е била заснета, но после е била изоставена, за да не наруши филмовия ритъм на действието. Също и втората глава, биографията на Ашенбах, е вградена в повествованието само фрагментарно. Затова пък останалите три глави са разработени почти изцяло: пристигането, престоят и смъртта във Венеция. С това пространствено ограничаване атмосферата на филма придобива завършеност, посочва авторът на статията.

Тази завършеност не се разрушава от няколко ретроспекции, а по-скоро получава от тях допълнителна мотивировка. Преди всичко Висконти включва сцени от биографията на Густав Малер, които изясняват семейния живот на самия Ашенбах. По собствени изявления на Томас Ман тези сцени се обосновават от историята на възникването на творбата: „За концепцията на моята новела изигра роля — през ранното лято на 1911 г. —

вестта за смъртта на Густав Малер, с когото можав да се запозная преди това в Мюнхен и чиято смазващо напрегната личност ми бе направила извънредно силно впечатление."

На второ място Висконти включва диалози на Ашенбах с напълно новия образ Алфрид — приятел, критик и накрая дори преследвач на Густав. Така Висконти създава негов двойник, някаква „кошмарна проекция на собственото аз“. По този начин се развива антиномичният душевен живот на Ашенбах, неговата психика добива опитчески измерения, без да загуби нищо от същността си смята авторът.

Впечатлението за филмово единство се подсилва от привличането на един трети мотив. Прозрението на Ашенбах, че красотата не може да се отдели от чувствеността, добива плът от още една добавка. Когато Тадзо свири на пиано Бетховеновата пиеса „На Елизе“, това разбужда спомена за едно преживяване в бордеи: дълбоко объркан, Ашенбах е избягал от проститутката с детско лице Есмералда. Този епизод замества в известен смисъл кошмарния сън на героя и втория диалог с Федър, като при това прави връзка с късната творба на Томас Ман „Доктор Фаустус“. Като символ корабът, който отвежда Ашенбах във Венеция, носи названието „Есмералда“. Така кривият Тадзо се превръща в прелъстител.

С тези три тематично различни ретроспекции Висконти мотивира събитията във Венеция, а също присъствието на миналото в настоящето. Съвързване на две темпорални равнина внушават също фотографите на съпругата и дъщерята на Ашенбах: поставени върху масата в хотелската стая, те сякаш изпитват съвестта на героя. Ако в новелата е казано: „Имахте чувството, като че съвестта му се оплаква след някакъв разгул“, то подобна функция изпълнява във филма именно фотографията на съпругата, пред която той отчаяно се опитва да се вземе в ръце. Докато митологически-класическите намеци в новелата, както и диалогът между Сократ и Федър естествено липсват във филма, Висконти вмъква една разведряваща сцена: Ашенбах яде ягоди, за опасността от които го предупреждава един английски курортист, а Тадзо въпреки майчината забрана яде също една открадната ягода — оттук нататък съдбата на двамата сякаш е свързана много по-рано, отколкото в новелата. Така че Висконти възприема не само поетическите лейтмотиви, той изнамира нови и по този начин прави още по-плътна символната тъкан на повествованието.

Режисьорът създава свой собствен филмов език, който обаче не е идентичен с езика, говорен от екрана. Ако не се смятат ретроспекциите, във филма говорят почти само хора, които маяят Ашенбах с думите си. Сред владеещото иначе безмълвие изречението „Обичам те“ добива още по-голяма тежест; то се превръща в изповед, в която се влага

целият собствен живот. Но филмовият език се възпъгва преди всичко в жестовите, характеризиращи главните герои. Така по пътя към хотела Ашенбах разгонва с бастуна си децата, изпредили се насреща му, а в хотела се сепва от група развеселени младежи, след което проявява раздражение от усърдието на директора — хората го смущават, досаждат му, самотникът не може да си намери място сред заобикалящия го свят и това намира отражение в неговата походка, а също в „диалога с погледи“ между Тадзо и Ашенбах.

Но филмовият език се проявява особено ярко в музиката: почти през цялото време звучи адажиото от Пета симфония на Густав Малер и то се превръща във филмов лейтмотив. Но и други музикални елементи изнасят концепцията на филма: тук прозвучават „Мистериозо“-то от Малеровата Трета симфония, Бетховеновата клавирна пиеса „На Елизе“ и „Приспивна песен“ от Мусоргски като разтърсващо предзнаменование за раздялата на Ашенбах с живота. Като контраст прозвучават сантименталните мелодии на хотелския оркестър и тривиално-жизнерадостните песни на уличните музиканти.

Ретроспекциите, сценичните вариации, секвенциите, различните форми на филмов език — всички тези средства и взаимодействието им извисяват филма на Висконти „Смърт във Венеция“ до кинотворба с най-голяма художествена стойност, което е рядко единодушие се потвърждава и от критиката, и от реакциите на публиката, посочва авторът. Този филм е равностоен на литературния първообраз, понеже е едновременно екранизация и самостоятелна творба. Филмът дори „озарява“ новелата — в смисъла на думите, изречени от Томас Ман: „непосредствено зримото изкуство“ обогатява „Смърт във Венеция“ чрез допълнителни измерения и с това разширява възможностите за възприемането на литературното произведение.

В. К.

ФРАНЦИЯ

„ROETIQUE“, № 47, септември, 1981,
изд. „Сьон“, Париж

През октомври 1981 г. като гръм от ясно небе долетя вестта за ненадейната и трагична смърт на Ролан Барт, премазан на улицата от товарна кола, пред самата сграда на „Колеж дьо Франс“ в Париж, където проф. Ролан Барт четеше лекции. Отзвукът от тази толкова брутална и предвременна кончина на именития учен бе дълбоко и болезнено почувствувана във френските интелектуални среди, където Ролан Барт бе високо уважаван и искрено обичан от колеги и студенти. Парижният печат отбелязва с дълбоко съжаление скъпата загуба: в печата се появила ста-

тии и очерци, в които близки приятели, колеги и специалисти обрисоваха ярката творческа фигура на Ролан Барт, подчертавайки с чувство на дълбока жал голямата загуба за френската творческа литературна мисъл с безвременната смърт на видния учен.

С особено внимание искаме да отбележим тук бр. 47 от известното периодично издание за литературна теория и анализ „Поетик“, на което Барт бе един от вдъхновителите и първите сътрудници. Целият брой на списанието е посветен на паметта на Ролан Барт и се открива с непубликуван текст под наслов „Урок по искреност“ от самия Барт. Текстът е даден на уводно място със следното предисловие: „В 1972 г. Барт бе приел да участва в един семинар, който изследователската група върху теориите за знака (signe) и за текста (при университета II, Страсбург) беше организирана върху един епизод от Лукиановата „Фарсала“ (незавършена епическа поема — Н. Д.). Текстът, който предаваме, е тоя от съобщението, което Ролан Барт направи на 3 юни, преписан и коригиран настръх от него с оглед на публикуването му. Сборът от работите трябваше да бъде наистина публикуван през 1973 г. В последния момент проектът не излезе по технически причини при уговорения издател. Впоследствие текстът на Ролан Барт минаваше просто от ръка на ръка сред членовете на групата. Към настоящата публикация бе прибавен преводът на пасаж, който бе раздален на участниците в семинара. Този превод е дело на колективен труд върху латинския текст и историята на френските преводи на „Фарсала“. В списанието преводът е подписан с имената на преводачите Клер Мате-Нанси и Филип Лаку-Лабарт, който е от редакционната колегия на списанието.

Във възпоменателния за Ролан Барт брой на „Поетик“ са поместени статии и очерци от Жак Дерида, Жан-Пьер Ришар, Франсоа Флаот, Жерар Женет, Цветан Тодоров, Серж Дубровски, Реда Бенсмайа, Мишел Шарл; последният — главен редактор на списанието.

Ще спрем вниманието си върху очерка на нашия съотечественик Цветан Тодоров, един от активните сътрудници на „Поетик“ и доскорошен негов главен редактор. Литературен съратник на Ролан Барт и ярък представител на теорията на съвременното модерно литературознание, Цветан Тодоров ни дава блестяща характеристика на Ролан Барт, очертавайки в стъгено написан текст неговите концепции, които сочат критическа вгледност, яснота на аналитичното мислене и убедителни изводи. „Смъртта на Барт — пише Тодоров — ще остане за мене свързана с друг негов експеримент: прочита на „Светлата камера“, защото смъртта е вездесъща в тази книга: като Смърт; като смъртта на неговата майка; като неговата собствена смърт. Аз не мога да разделя събитията на тези повтарящи се изрази: „тя, покойница, аз не можех, освен да чакам моята тотална, инди-

лектична смърт...“ В края на тази първа смърт е вписана моята собствена смърт; между двете няма какво повече, освен да чакам. Съвпадението е смущаващо между непредвиденото (случая да го кажем) и главното...“

Ролан Барт се числеше във Франция към този кратък списък на имена, които са на върха на интелектуалната пирамида; той беше един от тях, за чиито книги беше винаги предположено, че си ги прочел, които можаха да станат предмет на разговор между непознати; един от тях също, които ви питаха автоматично за новини от чужбина, като че ли известността на името осигуряваше, позволяваше фамилиарност с лицето „Е. г. Х., какво правиш? Над какво работи Барт? Тривиално е да се пише за един човек, че е незаменим. Виждам обаче, казва Цветан Тодоров, едно допълнително основание да приложим тази фраза за Барт; основание поради ролята, която той изпълняваше в нашия интелектуален живот... Барт не беше идеолог (maitre à penser), макар да обитаваше най-горния кат на интелектуалната постройка, и затова тъкмо беше единствен (unique). По-скоро, отколкото да бъде шеф, ведно с други, той си бе създал една функция и с нейното изпълнение беше станал необходим. Трудно е да се види кой би го заместил в случая, както и да се подредят текстовете на Барт според установените големи образци от речи, които ни са фамилиарни и които нашето общество възприема като естествени... Това служеше често като начална точка за атака срещу Барт... Никой — казва нашият автор — не бива да смята Ролан Барт като семиолог, социолог, лингвист, макар той да е приписвал последователно своя глас на всяка една от тях фигури, нито също да се гледа на него като на философ или „теоретик“... Публиката снимка на Барт, която предпочитам, добавя Тодоров, е снимката, на която Барт, усмихнат, обяснява на черната дъска едно структуралистично уравнение; усмивката в случая изпълнява функцията на кавички (guillemets).

Книгите на Барт, пояснява по-нататък Тодоров, не са изложения на идеи, но вербални жестове на *действието писане* (gestes verbaux de l'action writing)... Най-содружателните книги на Барт са неговите от първия му период (което не ще рече, че са най-богатите или най-интересните), неговите „обективни“ книги като „Мишле или империята на знаците“...

„Последният Барт“, както гласи насловът на Тодоровия критико-биографичен очерк, е оригиналната му книга, посветена на фототографията, озаглавена „Светлата камера“ (la Chambre claire), изпълнена, както винаги, с остри наблюдения и оригинални съждения и представляваща в общия творчески аспект на Бартовата критическа мисъл един от най-рязко изразените моменти в развитието на европейската литературна мисъл.

Н. Д.

Големият прогресивен италиански всекидневник „Паезе сера“, чиято литературна страница, винаги с подбран и интересен материал, се водеше до неотдавна от загиналия злополучно талантлив литературен критик и есеист Пиеро Далламано, предлага на своите читатели богат и съдържателен избор както откъм литературна информация, така и на критически прегледи върху отделни автори и книги, които ни осведомяват върху литературната продукция както в самата Италия, така и върху чуждестранни автори и произведения, преведени и публикувани от многобройните италиански издателски къщи.

В броя, който обелязваме днес, под една любопитна снимка на Фридрих Ницше и Райнер Мария Рилке с пояснителен текст: „Две жертви на обаянието на Лу Андреас Саломе“ италианският автор Роберто Фертонани спира вниманието ни върху една от малко известните книги на прочутия австрийски поет от преди европейските войни Райнер Мария Рилке, роден в Прага през 1875 г., починал в Швейцария през 1926 г. Роберто Фертонани посвещава кратък си очерк на „Флорентинския дневник (diario) на влюбения Рилке“, както гласи насловът на книгата, подсказана на поета от Лу Андреас Саломе, странна личност, с която е бил свързан преди известно време и Ницше.

През последните няколко години след смъртта на поета на прочутите „Дуински елегии“ и на „Сонети към Орфей“, за големия лирик на немски език се писа много в европейския печат, преминало и в печата на другите големи континентални страни. Създаде се един вид „Рилкев мит“, подсилен от сентименталното участие в кампанията за поета от няколко колоритни жени, с които поетът е бил свързан и на които Рилке дължи, както това сочат неговите изследователи, часове на плодотворно творческо вдъхновение. У нас, казано между скоби, все още крупният австрийски поет не е почувствувал в истинското му измерение, насърчителни опити в това отношение ни дадоха наши млади преводачи от немски, но Рилке тепърва, надяваме се, ще ни опияни с магията на поетическата си реч. Поетът ще намери своя „Георги Михайлов“ на български език.

Понеже „флорентинският дневник“ на Рилке, преведен и издаден на италиански под редакцията на Джорджо Дзампа в поредицата „Ил рамо д'оро“ (издание Рилзоли), е от редките книги на поета, ще приведем тук пасаж из статията на Роберто Фертонани.

В 1897 г. Райнер Мария Рилке, който тогава се наричаше още Рене — пише италианският автор, — се запознава в Мюнхен с Лу Андреас Саломе, писателка на невисоко равнище, но способна, благодарение на своята

интелигентна женственост, да задоволява талантливите мъже. Така в 1882 г. Ницше поиска младата двадесетгодишна жена за съпруга. Лу Саломе е била омъжена вече формално за някакъв странен ориенталист, без да се чувства обаче обвързана. Рилке е вярвал (или се е мамел), че е пръв приятел на Лу. От своя страна младата жена е намерила у Рилке идеалния обект, когото може да почувства, че ѝ допада. В живота на толкова немски писатели — казва италианският автор — Италия е обетованата страна. През април—май 1898 г. Рилке пребивава във Флоренция, където посещава художествени галерии, паметници на изкуството, за да провери реакцията, която откриването на „Куатроченто“ ще породи в неговата естетическа чувствителност, още открита и нова за непознати експерименти. Рилкевите преценки често са все още груби и неопределени. Досега обаче на поета с първото флорентинско „Възраждане“ (Primo Rinascimento) отговаря на едно изискване, свойствено на младия Рилке, което го свързва с родствени нему артисти. „Флорентинският дневник“, който остава непубликуван до 1942 г., е посветен, дори е бил написан, за да засвидетелства любовта на поета към Лу Андреас Саломе, която беше създала в интимния му свят онова вътрешно настроение на благородство, което ще го ръководи в неговите творчески изповеди и набези.

Италианският автор Джорджо Дзампа в един документиран и ясно написан предговор, след като се спира и разглежда предшествуващите биографи, психолози и културни изследователи, въвели Рилке в това италианско пътуване, набляга на мотивите, поради които поетът избира определен склон от флорентинската живопис, negliжирайки (между другите) Мазачо и Андреа дел Кастаньо. Вярно е, че Рилке предупреждава Лу (и бъдещия читател), че от него не бива да се очаква нещо като „бедкер“ (птеводител — Н. Д.), но забравя един сектор, дори най-прочутия, на „куатрочентския“ реализъм. Така че в края на очерка Дзампа бележи: „Може би, или без може би се намираме срещу един от най-представителните текстове на това, което съвременната нам критика търси да дефинира като „литературен Югендстил“.

Н. Д.

КУБА

„Casa de las Américas“, La Habana, julio—agosto, 1981, n. 127, año XXII

Издаването в Хавана двумесечно кубинско литературно списание „Casa de las Américas“ („Дом на Америките“) има традицията на посещава един брой годишно на определена латиноамериканска литература. Ре-

цензираната кн. 127 от юли—август 1981 г. на списанието е посветена на развитието и характерните особености на еквадорската литература, една от слабо познатите в България. Поместени са редица литературнокритически статии и произведения на еквадорски писатели. Сред материалите в книгата се откроява интересната статия на изтъкнатия еквадорски литературен критик Хорхе Енрикес Адоум „Уасипунго“: индианецът — човек или литературен герой“, която третира някои проблеми, свързани с реалистичния роман „Уасипунго“ на големия еквадорски писател и обществен деец Хорхе Икаса, чиито произведения са сред целните творби на латиноамериканската литература през XX в.

Хорхе Икаса Коронел (1906—1978), чието творчество има ярко реалистичен и демократичен характер, е забележителна личност, един от крупните представители на „индианизма“¹ в латиноамериканската литература. В своите произведения: сборника с разкази „Глината на планините“ (1933) и романите „Уасипунго“ (1934), „На улиците“ (1935), „Метиси“ (1937), „Деша на вятра“ (1948), „Притиснатите“ (1972) и други той рисува трагичния живот и расовата дискриминация спрямо безправните индианци и метиси и същевременно показва пробуждането на тяхната воля за борба за отстояване на своите права, което придава остро изобличителния социален характер на творбите му. (Романите на Икаса за съжаление все още не са преведени на български език.)

Анализирайки романа на Икаса „Уасипунго“² (1934), критикът подчертава, че макар това да е първият роман на писателя, в него той вече се очертава като ярка авторска индивидуалност, като бележителен със собствена творческа физиономия. Като подчертава, че Х. Икаса неслучайно се насочва към подобна тема и е един от най-изтъкнатите съвременни романисти в Латинска Америка, които възвеждат темата за индианеца от Андите, Х. Е. Адоум го разграничава от другите двама големи представители на „индианизма“ в

латиноамериканската литература на XX в. — Сиро Алегриса³ и Хосе Мария Аргедас⁴ — по начина на художествено отражение на действителността. Според критика романът „Уасипунго“ има особено важно значение не само за творчеството на Икаса, но и за цялостното развитие на латиноамериканската литература. Той изтъква, че никоя друга книга на този континент досега не е така яростно отричана и така пламенно възхвалявана, е там тя е масово четена и обичана, преведена е днес на повече от десет езика и представлява потресаващ художествен документ за страшното положение на индианеца през първата половина на XX в.

Като анализира романа на Икаса, Х. Е. Адоум изтъква, че това е първото произведение в латиноамериканската литература, в което с такава разтърсваща сила се разкрива страшната истина за жестоката експлоатация и униженията над андските индианци. „Уасипунго“, първият роман на младия писател, показва злобещия лик на еквадорското общество от 30-те години на века, когато отколелите патриархални форми на живот се съчетават със съвременната капиталистическа експлоатация, показва без украси, оголено и рязко, трагичното положение на принижения до земята индианец-кечуа, сведен от господарите си до жалкото състояние на роба. Критикът подчертава, че в този роман напълно отсъства екзотиката в изображението на индианския живот, защото именно с „Уасипунго“ започва онази дълбоко реалистична, социално изобличителна линия в „индианизма“, която днес достига своите върхове. Като полемизира с редица изследователи, като Алберто Сум Фелде, Хуан

³ Сиро Алегриса (1909—1967), изтъкнат перуански романист и крупен представител на „индианизма“. В трите си романа „Златната змия“ (1935), „Гладните кучета“ (1939) и „Светът е голям и чужд“ (1941), преведени на български език, разкрива със силен социално-критически патос и задълбочен психологизъм трагичния живот на индианец-кечуа и дълбоко постигнатия му дух. Бел. Р. М.

⁴ Хосе Мария Аргедас (1911—1969), изтъкнат перуански романист, фолклорист, учен, етнолог, педагог и общественик, крупен представител на „индианизма“. В своите произведения: сборника с разкази „Вода“ (1935) и романите „Празник на кръта“ (1941), „Цялата кръв“ (1964), „Лисицата отгоре и лисицата отдолу“ (публикуван посмъртно през 1971 г.) и особено в автобиографичния роман „Дълбоките реки“ (1958), връх на творчеството му, преведен на български език през 1970 г., разкрива трагичния живот на индианеца и същевременно опоектизира неговата душевност. Издава също сборник с индиански фолклор — „Песни и приказки на народа кечуа“ (1949). Творчеството на Аргедас е най-високият връх на латиноамериканския индианизъм“. Бел. Р. М.

¹ „Индианизмът“ (от „indio“ — „индианец“), наречен още „индихенизъм“ (от „indigena“ — „туземец“), представлява специфично направление в прогресивната обществена и културна мисъл на латиноамериканските страни през XIX и XX в., което си поставя за цел подобряването на живота на индианците. В основата на „индианизма“ в литературата лежи изображението на живота на коренното индианско население. Преминал в двучовковното си развитие през няколко етапа, в наши дни „индианизмът“ достигна своя връх в творчеството на Хосе Мария Аргедас, Сиро Алегриса, Хорхе Икаса и Хесус Лара. Бел. Р. М.

² Уасипунго (исп. „huasipungo“, кеч. „wasipungo“) — малък парцел земя с жалка къщурка, в която живее индианецът, задължен да обработва земята на латифундиста. Бел. Р. М.

Франко и Фернандо Алехриа, относно романа, критикът доказва, че огрубеният език на Икаса и страданият, стигащ на места до натурализъм на изображението реализъм са предизвикани от самия подаден от живата действителност на писателя материал. Х. Е. Адоум изтъква, че като признават изобличителната сила на романа, тези критики в същото време се стремят да подчертаят само натуралистичното, „варварското“ в изображението на индианеца, без да потърсят по-дълбоките социални причини за това изображение. В тази връзка той цитира мнението на А. С. Фелде за „Уасипунго“, където наред с вярното оценяване на реализма на романа се забелязва неприкрита тенденция към съзнателно принизяване на индианеца: „Нито един от съвременните разказвачи на туземна тема не беше достигал до подобно най-точно отражение на тази драма в границите на такъв ужасяващ реализъм... Една от причините, която най-много спомага да се пресъздаде убедително действителността в „Уасипунго“, е тази, че авторът не представя индианците в неверен, благосклонен аспект. Напротив — индианецът, който присъствува тук, като цяло е едно *деградирано* до *верстатото* (курс. А. С. Фелде) същество; неговият дом и тяло са отвратителни от мръсотия и алкохол, вонящи и въшливи; той живее сред гнилочи и нечистотии; речта му се състои от безразветни и неприлични думи. Оттук идва и фактът, че всичко в книгата е написано с куп ниски думи и че в целия свят няма друга написана книга, която да съдържа повече несправедливост, погнуса и позор. С нея Икаса е верен на действителността, която изобразява, и не се опитва да разкроява литературно онова, чието освобождение защитава.“

Като полемизира с това схващане, Х. Е. Адоум пише, че романът на Икаса е в същност „един действителен разказ за съществуващи или за измислени изцяло или отчасти въображаеми реалности“, защото в него „жизнената правда“ се противопоставя на „художествената правда“, едното като социологически и антропологически критерий се противопоставя на другото като литературен критерий. Писателят прави това противопоставяне от идеологически позиции, като лишава своите герои от лъжливата екзотичност на изображението. Ето какво пише за това Х. Е. Адоум:

„Ние сме на страната на индианеца, чието „положение“ ни показва „Уасипунго“, но не на страната на книгата, защото тя „преувеличава“ това „положение“; или, казано по-добре, сме за каузата на индианеца, такава, каквато я описва Икаса, но не външно, защото Икаса ни го представя „отвратителен“.

Критикът опровергава твърдението, че „у Икаса белият човек е винаги абсолютно лош, защото индианецът е винаги абсолютно добър“, защото според него писателят е преди всичко со-

циален изобличител, а не автор, който противопоставя абсолютно двете раси една срещу друга. Индианецът на Икаса не е „добър“ и това се вижда много ясно в образите на главния герой Андрес Чиликинг и неговите съселаяи. Според критика в романите на писателя изобщо няма „добри“ герои — в тях и особено в „Уасипунго“ са изобразени и сцени на жестокости от индианска страна, показан е стихийният бунт на обезправените хора срещу господарите им. Всичко това обаче е обусловено логически от развитието на действието. Показвайки индианеца без маска, такъв, какъвто е, Икаса подчертава документалното начало на своята книга. Според Х. Е. Адоум неговите заслуги в това отношение са толкова по-големи поради това, че писателите преди него са се опитвали да погледнат на индианеца само от екзотичната му страна, изобразявайки го в продължение на векове само отвън. Писателите в Латинска Америка от XVI до XX в., както и завоевателите й, в същност не познават индианеца, неговата култура, душевност и език, те не могат да проникнат дълбоко в него, не могат да го видят и изобразят отвътре. За тях той е само литературен герой, а не човек, не е личност. А литературният герой според Х. Е. Адоум трябва да бъде нещо повече от личност, извисен, шлифован, за да се превърне в персонаж. Индианецът у Икаса не е такъв и по този повод критикът пише следното: „Истинският персонаж в „Уасипунго“ е страхът — от патрона⁵, камшика и ада“, и в това отношение е прав.

Изследователят засяга и въпроса за езика, на който е написано произведението. Той подчертава, че през 1934 г. езикът на Икаса е изглеждал необичаен за читателите, защото това не е гладкият, обработен, официален език на писателите от XIX в., а език, външно сух и документален, с множество граматически нововъведения и неправилности. Според него това явление е характерно за латиноамериканската литература от 30-те години, когато Икаса започва да пише — явление, определящо се от природата на самите изобразявани факти и лица от действителността. Разглеждайки „суровия“ език на Икаса, Х. Е. Адоум посочва, че и такива големи романисти като Сиро Алехриа и особено Хосе Мария Аргедас също си избоботват свой характерен език и стил, изпълнен с поетичен дух и същевременно с множество кечуанизми, изменени испански думи и граматически неологизми. Критикът пише, че в този смисъл Х. Икаса превръща романа си в „устна съпротива срещу нормите на граматиката и общото чувство за стил“, защото не е било възможно да създаде произведението си по друг начин. „Варварският“, предна-

⁵ Патрон (patron) — така в Латинска Америка наричат земевладелеца, който използва труда на индианците от зависимо то от него село.

мерено огрубен език на писателя отговаря на страшната действителност, която изобразява той; и в този смисъл звучат последните думи на Х. Е. Адоум:

„И да пише „грижливо“ според речта на поръчителя, за да провери дали сме научили добре урока — трагедията на индианеца, — би било предателство към литературния герой и към читателя — единствените същества, заради които съществува романът“.

Засягайки тези и някои други проблеми

около романа „Уасипунго“, статията на Х. Е. Адоум в същност ни предлага един интересен и същевременно верен критически поглед върху романа на Хорхе Икаса – писателя, който пръв в Латинска Америка се осмели да разкрие „индианската тема“ в цялата ѝ страшна истина и с това положи началото на качествено нов етап в развитието на латиноамериканската литература през XX в.

P. M.