

ОТ МИТА КЪМ ОПИТА И ОБРАТНО (Критическата система на Нортърп Фрай)

ЕНЧО МУТАФОВ

1

Мненията за Нортърп Фрай като за всяка голяма фигура достигат крайности. Имам усещане от подсказващи факти, че за него възторзите са толкова, колкото и отрицанията; че понякога (имаше такъв случай у нас) възторзите само подготвят отрицанията. Така е и със сънародника му Маршал Маклуън (двата са канадци). Фрай и Маклуън създадоха книги, които четвърт столетие не слизат от сцената на тълкуванията. Една добра теория на литературата или теория на европейската цивилизация не може да се размине с „Анатомия на критиката“ и с „Гутенберговата галактика“. Маклуън не се върна към книгата и към темата си, сметна я за изчерпана. Фрай не я изчерпи в „Анатомия на критиката“. След нея написа две книги за критиката — и двете със заглавие, което е вариация на популярни в културата понятия. Веднъж то бе Баховото „Добре темперирано пиано“ (у Фрай — „Добре темперираният критик“, 1963), вторият пък Кантовото „Критическият път“ (същото заглавие у Фрай, 1971). И други съчинения на литературоведа и фолклориста Нортърп Фрай се отнасят до любимата тема — на критиката той гледа като на познание от висок разред.

Първата му книга е „Заплашителната симетрия“ (1947) и е посветена на У. Блейк. С методологически въпроси на критиката започва да се занимава тогава (книга върху Спенсър). Издава книга за английския романтизъм (1968), за Шекспировите трагедии и др.

Причисляват го към митологическата критика. Но мисълта му има достатъчно напрежения и хоризонти, за да не се изчерпи с основите на една школа. Ако трябва да говоря наедно, т. е. скривайки онова, което не знам, ще кажа, че средното равнище на школата търси да се опре на нещо странично на съвременната литературност. Точно срещу това се възправя Н. Фрай, който писа: „Винаги съм набягвал, че критиката не може да вземе предпоставките си от другаде.“ Това е казано в „Критическият път“, книгата, която има по-свободен, по-импровизационен характер от „Анатомия на критиката“ и затова по-леко кръстосва литературни, културни и житейски въпроси. В нея той въведе две рисковани понятия, които липсват в строгата като готическа катедрала и като нея трудно разчленима „Анатомия на критиката“ — „мит на спойката“ (като начало и край на всичко) и „мит на свободата“.

Неговата мисъл е необичайна и във видимата си страна — в понятийната система. С познатия понятиен апарат няма да схванем смисъла на неговите термини. Те значат друго. В края на „Анатомия на критиката“ — книгата, която ще бъде предмет на тази работа — Фрай приложил речник. Той говори за отклонение от познатото, иначе е безсмислен. Речникът включва „употребяваните в практиката термини

на Аристотел, риторическите, критическите и употребените в тази книга термини“. Бързам да уверя, че трябва да се прочете цялата книга (стига един прочит да е достатъчен, за мене не беше), за да се схване точно какво значи примерно тематически подход, трагично, жанр, романс и пр. Иначе те почти не говорят за познатото. Според Фрай авторитет за критическата мисъл имат само литературата и самите критически подстъпи и средства. Изключение е един авторитет: Аристотел. Той ползва негови термини и определения, те го докосват до митическия разказ и гръцките жанрове. Но и методологически Аристотел настоява за високо съотношение между поетика и естетика. От понятието „поетика“ на атинския философ Фрай извлича принципност за теорията на критиката. Тази принципност е приложима към цялата литература и се отнася към всеки вид критическа процедура. Такова натоварване на критиката я превръща в представите на канадеца в „концептуална конструкция“. Тя има достатъчно резерви, достатъчно основания да подходи към всяко произведение с мярката на самото произведение — ще се убедим защо на Фрай не му е нужен критически корсет пред трудното произведение, пред „неопределените жанрове“ например. Спрямо тях той не познава конфузията, която е така присъща на критиката с познатия ни апарат. „Всяко изкуство изисква собствена критическа организация“ — тази негова мисъл може да се сведе до отделната творба и ще бъдем пак толкова близко до разбиранията му. Тя го сближава с великолепното разбиране на Ортега и Гасет: всяко изкуство има своята голяма тема и не му е нужна помощта на друго изкуство. Зависимостта на критиката от художествения текст носи парадоксално своята независимост. „Критиката е структура от смисъл и знание, което съществува по свое собствено право и в известна степен е независимо от изкуството, с което се занимава.“ Тя е самостоятелна концептивна конструкция и поводът (произведението) се губи като значимост в целите ѝ.

„Критиката е социална наука“ — на тази основна мисъл Фрай отделя много място, открито на ред места и скрито в цялостния си „критически път“. Но е социална наука не в смисъл, че привнася социални цялости в литературата, а че съответствията, които се пораждаат между литературните конвенции от една епоха и конвенциите от друга епоха, са социално обусловени. Критиката привнася не социални цялости, а социални ценности. Тази идея се възправя остро срещу формалното. Тя е негова деформализация.

„Наистина, някои ще кажат, че подценявам същностната единица в произведенията на литературата, изразена в общата мрежа на всички критически термини — думата „форма“. Защото обикновените асоциации, породени от тази дума, изглежда комбинират тези очевидно противоречиви аспекти. От друга страна, формата включва в себе си онова, което нарекохме „литературен смисъл“, „литературно значение“ — или структурни единици; от трета — тя включва и такива комплиментарни термини като съдържание и сюжет, изразяващи онова, което тя споделя с външната природа. По своята форма стихотворението още не е естествено, обаче то естествено се отнася към действителността, и нека отново цитираме Сидни — „израства като резултат от една втора природа“. Истината значи, е във връзка между явлението и вербалния (словесния) знак. Тя не е нито явлението, нито знакът. Каква истина за художествеността, разпъвана в толкова посоки! Трите основни термина, заети от Аристотел — митос, етос и дианоя, — които приблизително съответствуват на разказ, характеристика и смисъл, в представите на Фрай са постоянно съотнесени, не функционират за себе си — както е въобще всичко в неговата необичайна критическа система. Митосът например е дианоя в движение, дианоята е митос в статика, техен посредник е етосът.

Много важно е да знаем къде Нортърп Фрай се различава от „Новата критика“ (а аз своеволно бих прибавил и ОПОЯЗ, за който в книгата не става дума). Не трябва да го бъркаме с нея, както се случва. Той впрочем сам се отграничава: „Разбира се, анализът на периодически повтарящите се образи също така е част от главната технология на „новата критика“; разликата е там, че формалната критика, след

като присъединява образността към главната форма на стихотворението, превръща един аспект на формата в доказателство на дискурсивен текст. С други думи, формалната критика е коментар...“

2

В системата на Н. Фрай от изненадващ ъгъл се подчертават възгледи, които дълбоко ме впечатляват: за формалното като част от съдържателното, т. е. за отпадането на дихотомията между равностойните „форма“ и „съдържание“. Тази дихотомия е, която олюлява методологическите подстъпи от една на другата крайност, от формалното към илюстративното (външното на самата литература). Тя съдържа крайностите и затруднява единството им. В ново време се търсят други пътеки към това единство — в единни понятия като „знак“, „структура“, „съответствия на конвенциите“, „пораждащи архетипи“. Кое не е приемливо в системата на Фрай е друг въпрос (ще стане дума), но той прави крачка към търсеното единство и към преодоляване на крайностите.

Той полага своето разбиране върху един основен принцип и основен термин, с който литературознанието вън от митологическата критика работи по-слабо или само престижно. Този термин е архетип¹. Още в началото на първото есе² той формулира изместването на рамката: „Художествените произведения могат да бъдат класифицирани не от морална гледна точка, а въз основа на способността на героя да действуват.“ Действието на героя в ядрото на критическото наблюдение определя зависимостта, която протича между епохите чрез един висок образец. Той се изменя в епохите, но във видоизменението напомня себе си. По-важното е, че видоизменението е социално обусловено. Образец е архетипът и неговата основа е в мита. Граматика на европейския архетип е Библията и класическата митология. Нарочно подчертава „европейския архетип“ — в анализите на Нортърн Фрай това отграничение липсва, даже не се наглежда. Подобна граматика на архетипите имат само европейският човек и неговата литература. За източния човек тя не е валидна и Фрай не се съобразява с това. Дали заради престижното желание за всеобхватност на системата? Изглежда, да. На няколко места канадският учен се позовава на индуски, китайски, арабски, японски и други текстове. Явно в тълковното му съзнание не стои разликата между източните и европейската култура. Той ги смята (може би без да се замисля) за единни.

Тъй като тези въпроси ме занимават вече години, ще си позволя да посоча като основна слабост на тази книга липсващата диференциация между европейската и неевропейските култури. Онова, за което говори Фрай, се отнася само до европейската литература и цивилизация. Изтокът също има своите архетипи, но те се полагат съвсем различно върху развитието на литературите им и най-вече като културообразуващи принципи. Епизодичното споменаване на текстовете от други митологии при Фрай е неуместно или направо конфузно — вниманието му бързо се плъзва другаде. По същия начин стоят и случайните му позовавания на руската литература. Не допускам те да се дължат на пренебрежение — ако го има, то е за сметка на професионалната му съвест, — а на друго обстоятелство: че руската художествена мисъл, особено литературата, често стои отвесно спрямо европейската, не успоредно. Тя не споделя ред нейни моделиращи принципи. Достоевски не е единственият. И естествена последица: Достоевски изобщо не е споменат в книгата на канадеца.

¹ В българския превод терминът е побългарен с първообраз. Терминът е разпространен по цял свят и превеждането му е недоразумение. В първия вариант на превода, извършен само от Васил Дудев, беше „архетип“.

² „Анатомия на критиката“ се състои от четири есета, „подемичен увод“ и „експериментално заключение“. Есетата са озаглавени: „Историческа критика: теория на подходите“, „Етическа критика: теория на символите“, „Архетипическа критика“, „Риторическа критика: теория на жанровете“.

Това, че Библията и класическата митология са граматика на европейските архетипи, е близко до ума. Но по-скрит е механизмът на социалното общуване, който променя архетипите. За разлика от понятието „образ“ в традиционната поетика „архетипът“ е определен от Фрай като „природен обект с човешки смисъл“. „Образ“ често е и това, но може и да не е. Превръщението на даден природен обект с най-видимите му прояви — циклите в човешкия живот — е обществен акт. Той е основата на мита и обряда и ражда архетипите. Превръщението е плод на цивилизацията и е „приликване в целите на човешкия труд“, твърди видният учен.

В архетипическата критика на Нортърп Фрай се оглежда една цивилизация като вид самозараждане с неговата съдържателност и като социално общуване, което видоизменя тази съдържателност. Една цивилизация се отличава от друга според това, какви архетипи лежат в основите ѝ, т. е. как е започнала. Но се отличават и според това, как обществата изменят тази съдържателност, водени от вкусовете си. Критикът Нортърп Фрай следи тези движения — техните съответствия.

По-горе прекъснах основното определяне на героя от Фрай. Изцяло то гласи: „Художествените произведения могат да бъдат класифицирани не от морална гледна точка, а въз основа на способността на героя да действуват, която способност може да бъде по-голяма от нашата, по-малка от нашата или повече и по-малко като нашата.“ Върху тази основа — сравняването с нашата — Фрай е градил скалата на ценностите, онова гигантско придвижване на архетипическата литературна символика от зоната на мита до зоната на социалния и конкретен човешки опит, или, както той го нарича, до морала. Така са определени пет литературни подхода.

Първият подход естествено е в зоната на мита: героят надвишава останалите хора и тяхната среда, той е божество и историята за него е мит в общоприетия смисъл на думата като разказ за бог. Вторият подход е романс: героят надвишава останалите хора с деяние, но е човек. Свързан е с приказката, легендата и производните на тях, изобщо с възлеществата, като например „рицарският роман“ в традиционното жанрово определение. Третият подход е „подходът на висшето подражание“: героят надвишава останалите хора, но не и своята среда. Такъв герой е водач, герой на епически и трагически произведения. Четвъртият подход е „подходът на нисшето подражание“: героят не надвишава нито останалите хора, нито средата си, той е един от нас. „Неговата обикновена човешка същност съответствува на нашата и ние изискваме от поета същите закони на вероятност, които има в нашия опит.“ При подхода на висшето подражание героят притежава авторитет, свои страдания и сили за самозява, които са далеч над нашите, и това, което прави, е обект и на социална критика, и на природен порядък. Героят на висшето подражание обикновено владее в комедията и в реалистическия разказ. Герой е по-трудно да се нарече — поне в оня вид, в който го знаят архетипите в предишните подходи — и затова Текери нарича „Панаир на суетата“ „роман без герой“. Петият подход е ироническият: героят стои по-ниско от нас. Имаме чувство, пише Фрай, че наблюдаваме сцена или сюжет от робство, крушение, абсурд.

Петте подхода имат съответствия в образността и в организиращите идеи. Образността в мита и романа е аналогия на невинността; организираща идея е цялостното и магията. Във „висшето подражание“ аналогията е с природата и разума; организираща идея е любовта и формата. По-нататък в скалата на ценностите нараства броят на поетическите образи, взети от действителността, от опита и от морала. Образността в нисшето подражание е аналогия на опита, организиращите идеи произтичат от възникването и труда. Митическата градина или градината от романа (идеалното) отстъпва място, „превъплъщава се“ в градина на стопанството, на социалния труд и социалното противоречие, на конкретното взаимоотношение и на демоническата образност. Всемогъщият герой естествено става правдоподобен — в него публиката може да повярва, защото той е като нея и е част от опита ѝ. Том Джонс и Оливър Туист са типични герои от нисшето подражание, пише Фрай, но сюжетът за двамата, основаващ се върху тайната на тяхното раждане, е правдоподобна адап-

тация на формули, водещи начало от Менандър, по-назад в архетипическата скъла — към „Йон“ от Еврипид, а още по-назад — към митовите за Персей и Мойсей. Това според автора е „серия от преместени митове или формули-сюжети, които стремително се движат по посока на противоположния полюс на правдоподобното и оттам, с ирония, тръгват по обратния път“.

Така обособени обаче, зоните или подходите почти не съществуват. Нищо в критическата система на Фрай не е видно обособено. То винаги е общност от зони, от жанрове в приетия смисъл, от качества. Или, още по-ефектно казано, при всеки отделен подход поетът придава на съдържанието на своето творение същия вид митологическа форма, но я преработва по различен начин. Даже в ироническия подход прозира архетипът, макар и скрит.

3

Сега можем да се спрем на една от основните идеи на Нортрѝп Фрай: творбата се ражда от творба. Това е най-ръбчатата, най-трудната за приемане теза на учения. Вън от контекста ѝ тя звучи учудващо формалистично и естетски-елементарно. Точно това няма в нейния контекст, точно срещу това е изправена, откровено или скрито, системата на критика Нортрѝп Фрай.

Тази идея лансира „приплъзването“ на архетипическата символика съгласно един исторически и обществен статут — съгласно неговите идеали, вкусове и устройства. Архетипът постоянно се самообновява, но в различен вид се преселва в нови и нови произведения, зараждайки ги едно от друго. Така се утвърждава един цивилизационен принцип. Той засища нашето усещане и чрез малките си единици. В шестото наблюдение се поддържат негови устойчиви признаци. Вниманието по-малко се насочва към личните импулси на поета. Фрай предлага по-малко да се задържаме и доверяваме на личното, на биографическото в творческия акт. (Знаем добре какви пакости на критическото познание нанася този подход.) Фрай държи на други организиращи признаци на художествеността. Отказът от неповторимото в творческия акт е не съмнение в него, а последица и конфузия на една ярка концепция. За сетен път се убеждавам, че силна с едно, идеята е слаба с друго. За да изпъкне от една страна, трябва да се вгъне в другата.

Но да не бъдем несправедливи. Фрай насочва отказа си не срещу неповторимостта на творческия акт, а срещу абсолютизацията му, която превръща литературната история в наниз от факти, като връзката им извежда извън тях. Той пропуска тази неповторимост в личното, за да я потърси утвърдена в надличното: в една радикална за литературата образност, в радикални формули. Това по-добре се вижда в други критически творби на Фрай — за английския романтизъм и за Шекспировите трагедии. Да дадем думата на автора:

„Аналитическият възглед в критиката ни води до концепция за литературата като нещо, което съществува в нашия собствен свят, но не като коментар към живота или действителността, а като тяло, което съдържа в себе си живота и реалността, въплътени в система от словесни взаимоотношения. От тази гледна точка критикът повече не може да разглежда литературата като миниатюрен дворец на изкуството с изглед към предполагаемия „огромен живот“. За него животът се превръща в разсадник на литература, в огромна маса от потенциални литературни форми, откъдето — чрез един поглед върху тях — ще израсне необозримият свят на литературната вселена.“

Тази вселена е основана на метафората, на преноса — А е Б, — която е извор на пълна идентификация. Тук нищо не е за себе си, а отношение: съставката е съгнесена не с останалите, а с всичко останало. Творбата или нейният мотив е част от едно голямо тяло на литературата. Така предлага Фрай тя да бъде изучавана:

„Архетипическата критика изучава стихотворението като част от поезията, а поезията — като част от тоталното човешко подражание на природата, което нари-

чаже „цивилизация“. Цивилизацията е нетолкова подражание на природата, колкото процес на създаване на цялостна човешка форма извън природата, и тя се превежда в движение от силата, която нарекохме „желание, стремеж“. Желанието за храна и приют не е съдържание, свързано с корени и убежища; то ражда човешките форми на природата, които наричаме съответно земеделие и архитектура. Така желанието не е просто отговор на една нужда, защото животното също има нужда от храна, но не засажда градина, за да я отглежда в нея; нито пък то е просто отговор на някакво искане или желание за нещо отделно. То не е нито ограничено, нито се задоволява от обекта си, то е енергията, която води човешкото общество към развитието на негова собствена форма. В този смисъл желанието е социалният аспект на онова, което среща на буквалните равнища като чувство — един импулс за изразяване, който си остава аморфен, ако стихотворението не го освободи чрез изготвянето на форма за неговото изразяване. По същия начин формата на желание се освобождава и става видим облик посредством цивилизацията. Действена причина за създаване на цивилизация е трудът и поезията в своя социален аспект приема изразна форма на вербална хипотеза, на проникване в целите на труда и формите на желанието.“

Позволих си два пространни цитата, защото те са сгъстили в себе си тълковните начала на критика.

Нортърп Фрай е близък на проучванията на такъв изкуствовед като Ервин Панофски. Единия наричат представител или лидер на архетипическата школа в литературознанието, другия — на иконологическата школа в изкуствознанието. Наименованията на школите не са измислици, те се поддържат от конкретна методология, но и от термините на авторите им. Все пак те са удобни чекмеджета. Дватама учени отказаха да работят с понятия като традиция и стил, защото те лесно се превръщат в абстракция. И Фрай, и Панофски искат да видят в човешката художественост, в историята на културата цялост, където мотивът социално се преобразува. (И други искат същото, но средствата им са различни, често неудачни.) Произведението се ражда, видяхме това, върху тази основа като личен творчески акт. Ервин Панофски изглежда скрупулъозен и даже позитивистично-академичен до момента, в който схванем, че един проследен иконологически мотив от мита до Ренесанса държи под око цялата европейска култура. Тоест — че е непрекъснато множество, единен с цялото.

На български, за наше закъсняло щастие, вече разполагаме със „Смисъл и значение в изобразителното изкуство“ на Панофски и любознателният читател може да потърси и ред други връзки между двата именити труда.

Взгледът на Нортърп Фрай за критиката предлага да видим литературните превръщания на космологията. Формите на космологията са по-тясно свързани с поезията, отколкото с науката. Представите, които науката отказва като преодолени истини, са загнезват в поезията. От научен свят те стават поетичен свят. Псевдонаучният свят за трите духа, четирите хумора, петте елемента, седемте планети, деветте сфери, дванадесетте зодиакални знака и пр., и пр. принадлежи на поетическата практика. Птолемеевата система предлага много по-добри идентификации, съответствия и асоциации, присъщи на символиката, отколкото Коперниковата. И то, твърди Фрай, нетолкова предлага база за символ, колкото самата тя е символ. Същото е с класическата митология. След като е имала своите оракули и за тяхната публика тя е била истина, след тяхното изчезване тя е поезия. (Дже се преизказва, осъвременява се. Знаем това и от собствен български опит.) Така стои и въпросът с окультизма, с алхимията и други от този род.

Всъщност поетизирането на нещо, което се е приемало като истина или е било научна истина за известно време, преди друга да я отхвърли, е част от едно гигантско приспособяване: на мита към природата в новите времена, след като в древните времена е било обратно: природата е била приспособявана (адаптация) на мита. Митът днес стана природа, поезия, образ. Така е с всеки вид „примитив“. С това се

изменя неговата същина, за да се удовлетвори нова. В древността, в „митическото време“, било обратното: природата, поезията, образът, съпоставяното в човешката абстракция е било пригодно към мит, за да се обясни нещо. Сега обяснението се смята, за да се поетизира нещо, за да се охужоде.

Така в природните цикли се оформят две половини. Горната принадлежи на света на мита и романа и на аналогията с невинността. Долната принадлежи на прозата и на аналогията с опита. Митът, значи, предизвиква едно двойствено движение, вътре в романа и надолу, и вътре в опита и нагоре. Движението нагоре е трагическо движение, смята канадецът. То е колелото на съдбата, което се превърта от невинност към хамартия, от хамартия към катастрофа. Движението нагоре е движението на комедията, от изпитаните трудности към един щастлив край и общата предпоставка за невинност, съществуваща предварително и още преди времето, в което се развива действието, една невинност, в която всички продължават да живеят щастливо дори след това. При Данте движението нагоре преминава през чистилището.

Превръщането на космологията в литература е ос и на други съответствия-символи. Във второто есе те са разгледани като фази и имат съответки в подходите: започва се от буквалната или описателната фаза (символът като мотив и знак), нагоре с формалната фаза (символът като образ), митическа фаза (символът като архетип) и аналогическа фаза (символът като монада).

4

Новите рамки на литературознанието у Нортръп Фрай предлагат нови трактовки на литературните видове и жанрове, на образността и на темите в различните подходи. Да хвърлим поглед върху няколко понятия, преди да преминем към теорията на жанровете. Например трагедия и комедия.

Ако трагедията, смята Фрай, обединява несъвместимото и неизбежното (какво определение!), комедията ги разделя. Комедията интегрира героя в обществото, трагедията го обособява. Комедията представя един произволен закон и после организира действие, за да го разруши или премахне; трагедията представя обратния закон за ограничаването на относителната свобода в процесите на причинността. (Адам всъщност е размяна на щастието на неограничената свобода срещу съдбата.) Комедията обединява любовните и социалните тежнини на героя, трагедията ги разделя: при нея любов и общество са несъвместими. Комедията развива действието от един социален център към друг и с това напомня съдебен процес, където ищца и защитник са две версии на едно положение — накрая първата бива преценена като действителна, втората като илюзорна. Трагедията пък напомня жертвоприношението с неговата парадоксна комбинация от ужасяващо чувство за справедливост (героят трябва да падне при всички случаи) и мъчително чувство от това.

Блестящи са съпоставките между роман и романс.

Разликата между тях Фрай вижда в концепцията за характеризирание на героя. Романът не се стреми толкова да създаде „реални хора“, колкото да стилизира образите, разширени до психологически архетипове. Той излъчва по-силна субективна интензивност, която липсва на романа, поради което „внушението на алегорията често куцука в неговите покрайнини“. Романът се стреми да гледа навън и да бъде личен. Той се интересува от човешките характери, проявени в обществото. В романа също има характери, но те са показани субективно — субективна е трактовката на образите, а не на сюжета. Образите са героически и те не са действително съществуващи. Романистът е свободен да навлезе в душата на героя си, защото героят не е предпоставен.

Многократно Н. Фрай тълкува философията и сатирата в техния житейско-културен вид. Сатирата според учения се вълнува от всичко, което хората вършат. Философията се вълнува от дадени страни на живота или линии на поведението, т. е. препоръчва едни неща и порицава други. Онова, което философията препоръчва, е

старателно подбрано от живота. Позицията на сатирата е прагматична, на философията — догматна. Философията разглежда живота абстрактно, а абстракцията вече означава, че неудобните положения остават встрани. Цел на сатирата е комплексността от факти. Тя има особена художествена техника — например отклонение заради отклонението в „Тристам Шенди“, което е една „предварително изчислена дълбочина“. Затова — извод на Фрай, който е поразителен! — сатириктът снабдява обикновения живот с една логична и самопознаваща се промяна в перспективата. Той изведнъж ще ни покаже обществото, видяно сякаш през телескоп, като група позирани и придаващи си достойнство пигмени, или през микроскоп — като ужасяващи, възбуждени великани, или пък ще превърне героя си в магаре. . . Така сатирата се превръща в адаптация на темите на романа: вълшебната страна на джуджетата, на великаните, на чудесата, на омагьосаните животни. Тези романсни архетипи са най-лесни за пародия — именно с тяхната висока и застинала стойност. Бляскавият пример за това е „Дон Кихот“.

За съжаление Нортърп Фрай изпуска тази огромна критическа тема. Има я на ред места, но епизодично. Тя произтича от критическата му система, от съответствията и „приплъзванията“. Механизмът на регресията от мит към ирония и обратната прогресия е заложен изцяло върху пародията — ироничното изменение на нещо в нова цялост. Но твърде надменен, Фрай се пази от заемки, бои се да посегне към разработена тема, даже тя да служи на системата. Така той изоставя темата за пародията.

У представител на архетипическата критика особено любопитство буди трактовката на извора на архетипите. Например съответствието между Библията и Евангелието. Събитията от живота на Христос повтарят формулно тези от историята на Израил. Всъщност те са преместване на един мит към друг мит, чийто сюжет е с повече конкретност. В Стария завет: доведен от Йосиф, Израил се заселва в Египет, избягва избиването на младенците, откъсва се от Египет по Червено море, организира се в дванадесет племена, странства четиридесет години през пустинята, получава Закон на Синай, бронзова змия го спасява от мора, която го е нападнал, преминава река Йордан и влиза в Обетованата земя, воден от Йехова. В Евангелието: Исус отива като дете в Египет, воден от Йосиф, избягва избиването на младенците, кръщават го и го признават за Месия, четиридесет дни странства из пустинята, събира дванадесет последователи, спасява от смърт един човек, проповядва на планината, покорява Обетованата земя като истински Йехова. Разликата е, че Исус е богочовек, той не е човек, който замества бога и изпълнява неговите закони и догмати, а сам е богочовек — син на Бог Отец. Това е първото преместване на мита.

5

Преди жанровите тълкувания предпочетох да извлека други проникателни идеи на канадския учен. Систематиката им се основава върху обяснимото при Фрай твърдение, че „конвенционалните архетипи получават плът в конвенционалните жанрове“. Този възглед показва новите граници, които критикът отваря за жанровата система; показва, че тя ще влее в познатия жанр ново съдържание.

Жанрът у Фрай е материализацията на социалното съществуване на архетипа. Каква идея!

Тя го вълнува повече, отколкото тропите, композицията, стила и прочие — тези и такива понятия той не засяга в своята „критическа анатомия“. Жанрът се стреми да обособи архетипите, но се стреми и да ги смеси. Традиционните поетски влагат усилията си да обособят жанровете — те ги превръщат в клетки, в чекмеджета, които са удобни за критическа дейност и донейде съответни на художествената тъкан. Да не говорим за така наречените (защото как иначе да се нарекат?) „хибридни“, „неопределени“ жанрове, за жанровото смесение, което завладява даже погранични зони на видовете изкуства, а още повече в едно изкуство.

Нортърп Фрай изхожда от четири обширни нарративни категории, които нарича „преджанрови елементи на литературата“: комедия, романс, трагедия, ирония (и сатира). Трагедия и комедия у Фрай не са познатите названия на два драматургически жанра, не са термини, с които се описват главни черти на „литературната фикция“. „Би било глупаво, възразява критикът, да настояваме, че названието „комедия“ принадлежи само на един определен тип сценически произведения и никогато не би могло да бъде свързано с Чосър или Джейн Остин. Ако казваме, че това, което сме чели, е трагическо или комическо, ние очакваме определен род структура или подход, но не и определен жанр. Същото е вярно по отношение на думата „романс“, както и за „ирония“, и „сатира“...“

Н. Фрай веднъж говори за фикционален, трагически, комически и тематически подход (първото есе), втори път за комедия, романс, трагедия и ирония-сатира; в единия случай са подходи на литературата, в другия — нарративни категории-препоставки на жанр. Тези категории той нарича „митове“ или „жанрови фабули“. Четирите мита са мит за пролетта (комедия), мит за лятото (романс), мит за есента (трагедия), мит за зимата (ирония-сатира). Те си контрастират два по два: трагедията на комедията, романсът на иронията, т. е. идеалното на актуалното. Но нито подходите, нито „митовете“ са обособени, те се смесват почти навсякъде. Самите писатели не са чужди на такава идея. Б. Шоу казвал, че един писател може да спечели, ако открие метода на Молиер и типажа на Дикенс.

В „мита“ авторът разкрива няколко фази на действието на героя. Но и те не са съвсем обособени, и те се преплитат помежду си, както подходите, конвенциите и организиращите идеи. Всеки мит е един път — път на комическото общество, на трагическото общество, на рицарското общество, на реалния опит. Наблюденията на Фрай и подробностите тук са наистина виртуозни. Може да ги направи само критик с неговата потискаща ерудиция.

Един пример. Пътят на трагическия герой се преплита в първите си три фази с романа, в последните три — с иронията. Този път нарушава равновесието на природата. Фрай рисува героя на върха на колелото на щастието, на съдбата, между обществото и небето: първото по-ниско от него, второто по-високо. (Такива герои например са Прометей, Адам и Христос.) „Центърът на трагедията лежи в изолацията на самия герой, а не в злодейското предателство, дори когато престъпникът, както често се случва, е част от самия герой.“

Последните три фази са иронически. Но с разликата, че иронията е трагическа чрез нея героят не изглежда смешен, както е в ироническото отражение с демоническа образност. Колелото на съдбата се завърта силно и следва трагическото пропадане, катастрофата, смъртта. Изобщо високият трагически герой според Фрай напомня мисълта на св. Августин — времето започва с грехопадението. Така архетипизиран този сюжет, той се строи върху постоянната логика на нарушеното равновесие, което рушене се наказва — от боговете, които бдят за порядъка, или от обществото, което се води от опита.

В този план патетични са наблюденията на критика върху Дантевия „Ад“, който е една средновековна енциклопедия. Фрай описва обърнатата параболата чрез сливането до дъното на ада, съзирането на Сатаната и движението нагоре по обратната страна към звездите. „Трагедията и трагическата ирония ни въвеждат в ада от стесняващи се кръгове и достигат своята кулминация в едно виждане на изворите на цялото зло, облечено в персонална форма (Сатаната). Трагедията не може да ни отведе по-нататък. Обаче, ако продължаваме да следваме митоса на иронията и сатира, ние ще преминам през мъртвия център и в края на краищата ще видим великия княз на Мрака, издигащ се откъм страната на дъното.“ А това всъщност е другата част от параболата — изкачването нагоре. „Ад“, „Чистилище“ и „Рай“ е енциклопедия на познанието, доколкото описва параболите (или кръговете) на един всеобщ човешки опит — общия път на героя.

Подстъпите на Н. Фрай към жанра са неформални не само в „митовете“, т. е. в преджанровите нарративни категории, но и в самите жанрови категории. Само че и те като подходите и митовете се смесват, за да означат една творба. В четвъртото есе „Риторическа критика: теория на жанровете“ Н. Фрай разкрива особеностите на четири видови конструкции — епос, проза, драма и лирика. Те се отличават според канадска със своя ритъм. Епосът е ритъм на повторението, прозата е ритъм на продължаването, драмата е ритъм на декора, лириката е ритъм на асоциацията. Явно, отличени са с формален признак. Но след малко ще уточним в каква степен той е формален. Сега ще посоча по-важното: че вътре във вида, в жанровата конструкция нито една особеност не може сама да обозначи произведението. Например в прозата жанровете според Фрай не са, както ги знаем, разказ, новела, повест, роман. Те са роман, романс, изповед и анатомия. Комбинацията помежду им е много лека и означението (жанрово) на творбата — по-сполучливо. Разказът като жанр в традиционните поетикати не може да се комбинира с романа и повестта, за да означае творбата. Нито романът с останалите, нито повестта.

В такива случаи любопитството се събужда до предел. Не е Фрай, който ще избегне конкретните отговори и интерпретации. Той прилага своята жанрова система върху много творби. Но за разлика от традиционните поетикати не взема за пример жанрово канонична творба, а обратно — творба, която иска специални условия плюс уговорки, творба, пред която обикновено се стъписваме. Например „Моби Дик“, „Тристрам Шенди“, „Одисей“ и „Бдение над Финеган“ от Джойс. Ние с патос ги наричаме „неканонични“, като емоцията се разгаря от липсата на термин. Предчувствам високите резултати, които би дал методът на Нортръп Фрай спрямо ред произведения, измерени с жанрови и културни формули, присъщи на европейското мислене и твърде неудачни за нашето. Например „Житие и страдания грешнаго Софрония“, „Записки по българските въстания“, „Бай Ганьо“, „Чичовци“, че и „Под игото“ — всъщност голямата част от нашата проза. Колко героични усилия ще се спестят, иначе вложени нахалост в доказателство на тяхната европейска жанрова принадлежност и прилежание. . . .

Ще приведа малък откъс от един анализ на Фрай. Той се отнася до романа на Джойс „Одисей“. Най-силното впечатление от творбата за критика е яснотата. Тук „оживяват забележителностите, живецът и мизисмите на Дъблин, завършеността на обрисуваните образи и естественият диалог. На второ място той вижда майсторството, с което са пародирани разказът и героите, като биват противопоставени на архетипическите модели, особено в образа на Одисей. Трето, разкриването на образи и случки чрез криволиците, родени от техниката на потока на съзнанието. Четвърто, постоянната тенденция към енциклопедичност и изтощителност както в техниката, така и в развитието на сюжета, наред със способността на автора да предава мислите си чрез високоинтелектуализирани понятия. Отсега нататък няма да ни е особено трудно да видим как тези четири гледни точки описват елементите в книгата, които се отнасят до романа, романса, изповедността и респективно анатомията. „Одисей“ е завършен прозаически епос, в който са използвани четири форми, като всяка от тях има собствено значение и се съотнася с останалите по такъв начин, че прави книгата едно завършено цяло, а не конгломерат.“

Но за целта трябва точно да се схване от книгата му какво критикът предлага да разбираме под анатомия, изповед, романс и роман, т. е. какви организиращи идеи притежават. Тогава и комбинациите на тези идеи в жанрово пъстрата литература са по-достъпни и резултатите — надеждни.

„Тази книга, започва четвъртото есе, използва схематичен скелет, който се е употребявал в поетиката още от времето на Платон. Той представя прекрасното като триедин свят. В средата е изкуството (вкусът, чувството), от двете страни се раз-

полагат социалното действие и индивидуалната мисъл и идеите. Погледнат отзад надясно, триединният свят дели човешките способности на воля, чувство и разум. А мисловните им конструкции са съответно история, изкуство, наука (философия).

Нортърп Фрай намира ред аналогии на това триединство в различните области на познанието — у философи, поети и схоластици. Но идеята му има тази впечатляваща същина, че „средният свят не е просто едната трета от триединството, а самото триединство, което съдържа в себе си трите свята“.

Ето някои от съставлящите: чувство за морал — вкус — чист интелект (по Едгар По); събитие — символ — идея; ритуал — символ — мечта (постройки на Фрай); митос — етос — дианоя; мелос — лексис — опсис (по Аристотел; с тази триада се означава приблизително музика — литература — пластичност и съответните уши и око); граматика — риторика — логика. Системата от триади, към която са прибягвали автори от античността до Езра Паунд, е нужна на критика, за да потърси широки мисловни съответки на жанровите понятия драма, епос и лирика. Но веднага трябва да добавим другото: че централният принцип за жанрообразуване, основата на този мисловен процес е потърсена от Фрай на неочаквано място.

Основата на различните жанрове в литературата, твърди авторът, е част от представянето. Тя е риторическа: жанрът се определя от условия, които възникват между поета и неговата публика.

Н. Фрай отново изважда произведението от неговата затвореност, от неговата самостоятелност и обособеност. Това е патос на цялостната му критическа система. Патос възхитителен.

И така думите образуват триада според битието си спрямо зрителя. Те трябва да действуват срещу него; могат да се произнесат срещу слушателя; могат да се възпеят или скандират; могат да бъдат написани за един читател. Въвеждайки публиката, аудиторията в жанрообразуването, Фрай въвежда понятието „радикал на представянето“. Словото става триединно: действено, изречено и написано. Това е словото на епоса, драмата и лириката. Чрез „радикала на представянето“ авторът може да заяви дръзко срещу познатите нормативи, че „разликата между мерена реч и проза не е жанрова разлика“. Коя поетика ще си позволи това съждение! Епосът например може да бъде и в проза, и в стихове, драмата също. Съвременната лирика не държи непременно на мерената реч, поне избягва нейните „класически“ форми.

В епоса авторът се представя лице с лице срещу публиката, а предполагаемите образи на неговата история са скрити. В драмата е обратно: предполагаемите образи са тези, които са изправени срещу публиката, а авторът е скрит зад тях. В единия случай имаме рапсод, в другия — автор на пиеса. В писмената литература както авторът, така и създадените от него творби са скрити от публиката. Четвъртото измерение е лириката — тук аудиторията е скрита от поета.

И така епосът (и фикцията — едно понятие, на което Фрай придава свое тълкуване) образуват централната област на литературата. От едната страна е драмата, от другата е лириката. Драмата се свързва („има опасно тясна връзка“) с ритуала, а лириката със съня, мечтата и видението. Заставайки срещу аудиторията си, поетът подражава на прякото житейско обръщение. Мимезисът е най-силен при епоса. Той приема различни форми в различните епохи: свещено писание и мит, после традиционна приказка, дидактическа поезия, после романи и разкази. Колкото повече напредваме исторически през петте подхода, толкова повече фикцията засежда епоса и се превръща от мимезис на прякото обръщение в мимезис на нещо написано, за да стигне крайностите на документалната и дидактическата литература и така да прекрачи границите на самата литература.

Епосът в представите на Фрай очертава най-чистата линия на петте подхода. Тяхната историческа последователност. Драмата и лириката стоят по-особено. В историческата последователност на подходите, смята Фрай, всеки жанр сякаш до известна степен възниква от предшествуващите го. „Драмата се свързва с едно постоянно местопребиваване, театър. Това Фрай вижда в епохите на висшето подражание,

но не ги очертава точно. Подходът на ниспето подражание подпомага възникването на фикцията и нарастващото влияние на прозата, която постепенно оказва влияние върху стиха. Лириката е свързана силно с ироническия подход, с „буквалното равнище на значението“ (също един специфичен термин на Фрай, на който не се спрях).

7

А какви мисли след възникването в предложените конструкции събужда тази книга?

Дилетантството ще я захвърли, амбицията ще се възбуди, професионализмът ще потърси свои отговори и корекции, но у читателя ще се събудят и ред възражения. Ако е речено да съм към последните, същото стана и с мене.

Книгата не търси непременно последователи, авторът ѝ държи да се знае, че произведението не е само личен акт. Той иска да предпази критиката от увлечението да кръжи около творбата, занимавайки се с нещо извън нея. Същевременно иска да предпази и от затварянето в нея, надниквайки само вътре в нея, без да вижда с какво е свързана и отразява. Той иска да внуши, че произведението е част от една голяма цялост на поезията и въобще на културата и връзката между частта и цялото да не се разглежда механично. Такава идея винаги ме е привличала, още повече, че „хулистката идея“ — разбирането за цялостите в художествеността и в културата — е примамката на професионалните ми занимания. В нея има предпоставки за нов прочит на европейската цивилизация, на нейните основни подтици, процеси и резултати.

В това отношение схващането на Нортърп Фрай за регресията, която минава в прогресия, за движението от „мита“ към „опита“ и обратно в модерните времена, е наистина великолепно. В него лежи предпоставка за разграничение на европейската култура от останалите. Тази предпоставка е в динамиката, изменчивостта. Динамиката се наследява от наличието на два модела в съперничество и във временно надмощие на единия. В доевропейските цивилизации моделът е един и единен, без съперник, без временно надмощие. Доевропейските култури (независимо от огромните разлики между тях) са статични. Митът е основан на доевропейското мислене. Той е изграден антиномично, но без двуделен принцип. След като основополага европейската култура със своя библейски или древногръцки вариант, митът се свежда до литература, т. е. до нещо човешки създадено и по човешки обозримо. А това значи, че се намесва втори модел, с човешка мярка — в изображението не вселената подчинява човешкото (както е в доевропейското мислене), а обратно, човекът подчинява вселената. Това е дълга тема — ако е речено, ще я обсъждам в книга, която ще продължи стореното в „Съпоставки в изкуството“. Тук само я навеждам заради колосалното обобщение на Нортърп Фрай за снижението от мита към проията и за връщането на иронията към мита в новите времена. То сема в себе си цялото движение на европейската литературност от мита към опита, и обратното — към мита. Искам да кажа, че второто е предпоставено от първото, че европейската култура изпитва мощно влечение към него, след като е изживяла за две хилядолетия първото. Външият му материален израз е модерното изкуство. То не е амбиция за безформеност или непредовратима разруха, а опит да се излезе от една рамка и да се възстанови целостта на културното моделиране преди европейската мисъл. „Приплъзванията“ в подходите на Фрай, съответствията всъщност са рамка на най-характерното за европейската художественост — динамиката. Само че канадецът я вижда през по-тесния ъгъл на литературата и с по-необичайни средства. Опитът заслужава поддръжка, независимо кои от средствата му ще приемем.

Обстоятелството, че проблемите на Нортърп Фрай влязоха в оборот в много критически и теоретически съчинения (не само литературни), ни кара да включим книгата в контекста на нашето литературознание. Какъв е „кодът“ на това включване, е друг въпрос: всеки ще го потърси за себе си. Тогава всеки според опита, таланта и

възбудимостта си ще реагира на идеите на Фрай. Има и идеи, които не са приемливи. Аз се опитах да вникна във възгледите на Фрай като една система — за това ми беше нужно тяхното излагане. Сега ще посоча, че основните ми възражения срещу идеята са две. Първото е, че професионалистът, изумителният ерудит, тънкият наблюдател, риторикът, ако щете, стои много по-високо от философа идеалист. Услилията му, слава богу, са в първото. Намесите на философа по правило като нещо тотално носят предимствата на систематизирането, но и недостатъци. Концепцията му изпъква в едно, което значи, че се вгъва в друго. Особено важна последица от това е възгледът за деперсонализацията, на който се спрях. Но не по-малък е и другият недостатък. Той показва до каква степен една концепция губи именно с предимствата си. Увлече ли се в архетипическо разглеждане на „тоталното цяло — поезията“, в което „творбата ражда творба“, критическата практика ще изгуби от очи не само личния творчески акт, но и конкретния исторически и обществен свят. Фрай го вижда само доколкото в него се разглежда кодът за поредната архетипическа маневра. Вярно е, че едно умно наблюдаване ще види в кода дълбочини на самата култура и пораждашото я общество. Но тези дълбочини все пак са по-абстрактни. Наблюдаването се нуждае и от други критически показатели, за да не се изпусне реалната картина на света — а нали тя именно е цел на критиката?

Особено уязвима е и друга точка на Фрай и въобще на митологическата критика: окачествяването на мита като литература. Фрай държи до крайност на това. Иначе всичко рухва, не помага даже и това, да приемем зоната на мита само като извор на архетипи. Не, нужно е тази зона също да бъде литература. А днес вече няма сериозен литературовед, който да вменява литературност (в точния смисъл на понятието) на мита. Многобройни са и съчиненията, в които една творба от зоната на примитивите (на мита, фолклора, на архаиката) се разглежда като литература, като художественост от днешно гледище (има и у нас такъв опит), но те са конфузни. По същество това е подход, който работи против културата. Н. Фрай изявва да уточни понятието литература, вижда го много по-широко, за да вмести в движенията на неговите зони и началната, архетипическата. Методът е понскал своите жертви.