

да се изчерпва и приключва само с краткотрайното ѝ появяване по страниците на периодичния печат. Биха могли да се намерят начини и форми най-хубавото, трайното и полезното, написано от нашите критици по повод на значителни и интересни явления, да бъде събрано и издадено в поредица от отделни критически книги. Това ще стимулира и обогати цялостното развитие на съвременната литература, ще очертае по-пълно панорамата на литературните явления, ще създаде възможност за по-богата и задълбочена пресненка както на различните жанрове, така и на някои бъдещи внимание автори и произведения.

Умението на Иван Цветков да се вживява страстно в настоящите литературни проблеми и да вниква в бъдещите литературни явления е неоспорим залог за неговото понаятъшно критическо развитие. Една от най-кратките статии в книгата „Критика и белетристика“ е озаглавена „С обич и гняв“ и тъкмо тази фраза може би най-добре характеризира творческия облик на критика Иван Цветков — неговата гневна гражданска непримиримост към равнодушието и безграничната му преданост и любов към комунистическите идеали.

*Ваня Бояджиева*

## «THE CRITICAL PATH» от NORTHROP FRYE

ОПИТ ВЪРХУ СОЦИАЛНИЯ КОНТЕКСТ  
НА ЛИТЕРАТУРНАТА КРИТИКА

Изд. Университетът в Индиана, Блумингтън  
и Лондон, 1973, 174 с.

Що е литературна критика? Кой е нейният изследователски обект? Кое е нейното непосредно духовно и социално обкръжение?

Никой не би скрил интереса си към книга, която още на първите си страници поставя тези смели, а с оглед на някои съвременни литературоведски настроения и донякъде дръзки въпроси. Когато обаче ги поставя един Нортроп Фрай, за когото меродавният в своя контекст Рене Велек не преувеличава много, когато твърди, че той е най-представителната величина на англосаксонската критика от времето на Матю Арнолд, т. е. от последните сто години насам, читателят може да бъде уверен, че отговорът ще бъде ако не убедителен, то поне показателен за състоянието и най-добрите възможности на тази критика. И наистина, дори ако нито една нейна идея не остави диря в науката, тази неголема по обем книга ще бъде, по всичко изглежда, най-точният и красноречив документ за самочувствието, самооцен-

ката и обективните затруднения на немарксистското литературознание през 60-те години на нашия век.

В стила на цялото изложение Фрай е озаглавил книгата си с игрословница, пред която може би и най-взискателният преводач ще капитулира и ще се задоволи с дословния превод „Критическият път“. Изразът е зает от област, твърде далечна на литературната критика — стиловите нововъведения на американските бизнесмени. От този изненадващ контекст на „деловия разум“ Фрай прави още по-изненадващ скск към Кантовата „Критика на чистия разум“, където изразът „критически път“ също се появява, за да означа изхода от задънената улица, в която е попаднал догматизмът на Волф и скептицизмът на Юм („остава още открит критическият път“ — според превода на Ц. Торбов). Позоваването на Кант не е случайно, не е и ефектен обрат на перото у един обигран стилист и ерудит, защото, без да го подчертава изрично, концепцията на Фрай е по кантовски аналитична, по кантовски антиномична и най-сетне по кантовски резултативна с трансцендирането на литературата и критиката в „ноуменалния“, отвъдния свят на мита; в известен смисъл тя още веднъж онагледява силните и слабите места на Кантовата система.

Що се отнася до странното асоциативно кръстосване на бизнесменска и философска терминология в заглавието на книгата, то е също неслучайна съставка на авторовия замисъл и стил. Принципно си намерение да вгледе критиката и литературата в живота на обществото Фрай е въплътител в един своеобразен за този научен жанр похват на изложение: наблюдения върху литературни творци и теоретици от различни времена постоянно се кръстосват с проблеми от други области на познанието, а всичко това буквално липа въздуха на най-новата и злободневна социално-политическа атмосфера. От анализи на Блейк и Шели авторът свободно минава на проблемите на съвременния капиталистически град с неговите „бедни задни улици“ и „сееш смрад и смърт автомобили“ (с. 54), от размисли за Омир, Нютон, Маларме, Маркс, Дега той се прехвърля на вьетнамската война и студентските вълнения. Получава се нещо твърде амбициозно и разнолико, чийто поток Фрай често изпуска изпод контрола си, но което на фона на обезпокоителните тежнения към специализиране и самоограничаване на литературата може по-скоро да привлече, отколкото да отблъсне читателя.

Новата книга на Фрай е в точния смисъл на думата разпъната върху кръстопътя, пред който немарксистското литературознание тъче вече десетилетия наред, правейки резки движения в едната или другата посока и отново връщайки се назад с повече или по-малко ясното съзнание за своята методологическа ограниченост. В крайните точки

на двете посоки стои пълната затвореност на художествената литература и литературознанието спрямо обществения живот и останалите науки или пък пълното, деспецифициращо разваряне на литературата и литературознанието в други обществени единици. Откровена амбиция на Фрай е да превъзмогне това безсилие и да тръгне по нов път — „критически“ — според собствените му представи и материалистично-диалектически според реалните възможности и постижения на едно литературознание, за което той явно има съвсем бегли познания.

Отправникът се по този път, Фрай все пак по-рядко се прощава именно с външния, отворения подход към художествената литература: „Винаги съм наблюдавал, че критиката не може да взема предпоставките си от другата (...) а трябва да си изработва собствени“, защото „психологическите и политическите теории могат да обясняват само психологически и политически явления, а литературното явление не може да бъде обяснено от нищо друго освен от литературната теория“ (с. 16, 32—33). Половинчатостта на тези хубави, но неизпълнени пожелания се улавя още от пръв поглед, а и сам Фрай не закъснява да потвърди същото — както с общите си постановки, така и с частните си предпоставки и терминологичен апарат. Терминологичният апарат едва ли е първостепенният проблем за анализа на една концепция, но в случая той е добър повод за няколко, надявам се, безплезнени литературоведски реминисценции.

Основни работни понятия на Фрай са „мит“, „митология“, и „архитип“. Както е известно, тези термини — и особено третият — са родени твърде далеч от литературата и литературознанието, а, както ще посочим по-нататък, в концепцията на Фрай те също не се доближават особено много до художествената специфика.

През последните петдесетина години митът сам се превърна в мит за значителна част от изкуството, изкуствознанието и обществознанието. Това странно от пръв поглед възраждане на една насока от старогръцкото мислене, на идеи на Вико и на немските щюрмери намери закономерното си място в засиления интерес към всяко знаково построение и в отделните идейно-научни области на нашия идеологически напрегнат век. За идеалистическите направления митът се оказа удобна основа за ново разгръщане на ирационалистични и религиозно-мистични концепции, а старата опозитивна двойка „митос — логос“ — в повод на нови предпочитания в полза на митоса пред логоса, на вярата пред разума или пък на „безбрежния“ реализъм пред конкретните исторични измерения на художествения метод. Сред художествените творци митологичните схеми намериха също тъй противоречиво развитие — противоречиво като разстоянието между Джойс и Ълдайк, Шагал и Сикейрос. Проб-

лемът за мита даде тласък и на ред марксистки проучвания, които потърсиха неговото място в развоя на човешкото мислене и моделирането на отделните цивилизационни системи (вж. например увлекателната книга на Ф. Кесиди *От мита към логоса*, М., 1972). При това положение не е странно, че в изкуствоведските тълкувания на мита противоречията и противоположностите също няма да са малко: за едни митът се оказва напълно безразличен като художествен и изкуствоведски проблем, за други „митът като че ли стои между религията и изкуството“ (Е. Г. Яковлев), за трети той е „просто на просто изкуство“ (Чейз, Лесли Филдър). Към цялата пъстрота, породена от принципни идейно-научни различия, се прибавиха и някои по-частни влияния и нюанси — между тях и съчетанието на мит с архитип, което вече пряко засяга и концепцията на Нортроп Фрай.

Малко след като фройдисткият психоанализъм изживя медения си месец, дори и за най-праволнейните му привърженици стана ясно, че той страда от отчайващ субективизъм. Дойде ред за разколнически движения, стремящи се да го реформират „отвътре“ и да изправят, доколкото е възможно, тази непоправима негова слабост. Швейцарският психоаналитик Карл Юнг съроводи субективното подсъзнателно с масово-подсъзнателна схема, която владее отделните индивиди и ги споява в обществена цялост, а — доколкото тя се предава по наследствен път — и в трайна историческа приемственост. Тази схема Юнг нарече архитип и по примера на виенския си първоучител не закъсна да я приложи и към проблемите на изкуството. Неголямата му по обем студия „За връзката между аналитичната психология и художествената литература“ от 1928 г. подхвърли идеята, че притегателната сила на литературната творба се дължи на скритата ѝ хармония с онази трайна подсъзнателна „област, събираща безброй много еднотипни преживявания“ в колективно архитипално подсъзнание. Шест години по-късно новото откритие даде първия си и в известен смисъл последен голям плод — книгата на психоложката Мод Бодкин „Архитипални схеми в поезията“. Дали заради по-прекия си досег с изкуството или по други подбуди Бодкин отхвърля мисълта за биологичната унаследимост на архитиповете, но твърдо вярва, че художествената литература разработва един крайно ограничен кръг от „архитипални схеми“ — нещо, което отново поражда съмнения в нейния по-близък досег с изкуството. Впрочем и изразът „крайно ограничен кръг“ е премного широк за разбиранятия на авторката, защото трагедията, а след нея и цялото литературно творчество представлява според Бодкин вариант на архитипалния мит за повторното раждане! Авторката полага завидно много усилия да внесе живец и разнообразие

в тази сковаваща схема, но историчната, социалната и човешката сложност на изкуството упорито отказва да се вмести в нея. Покрай основните идеи на Бодкин нека отбележим и настойчивостта, с която тя говори за обединяването на литературното творчество в единен митологичен свят и възприемането на отделната творба като неделима част от това цяло; мисъл, на която по-късно Фрай ще вдъхне несравнимо по-голяма интелектуална мощ и широта.

След книгата на Бодкин архитипално-митологичната концепция спечели привърженици, чийто внушителен брой обаче не потвърди закона за прехода от количество към качество. Дж. Кембъл даде логичен завършек на предходните колебания между единност и разнообразие, откровено утвърждавайки единичния мит, „мономита“ като източник на цялата художествена литература откак свят светува (Героят с хиляда лица, 1949); Ф. Уилрайт пък даде логичен завършек на религиозно-мистичните тенденции, заложи в основата на архитипалната концепция, и обвини съвременното литературознание, че е прекалено „хоризонтално“ и отбягва да се впусне във „вертикалните“ измерения на извънразумното и божественото (Поезия, мит и действителност, 1942). От края на 40-те години тази концепция продължи да напомня за себе си чрез дребни статии, в които с дребнава и същевременно твърде произволна прилежност се издирваха реализациите на архитипални схеми и митове в това или онова произведение и от които човек можеше да научи, че митът за Нарцис лежи в основата на „Чайка“ и „Лекомислената“, митът за Ерос и Психея — в основата на „Душенка“, както например уверява читателя Т. Г. Уинър, решил да изпроба евристичната сила на концепцията си върху великия руски реалист (Мит и похват в произведенията на Чехов). И без това скромните възможности на архитипално-митологичната концепция изглежда вече окончателно изчерпани.

И то е тъкмо в този момент — в 1957 г. — понятията „мит“ и „архитип“ оживяха с неподозирана сила в изследването на Нортроп Фрай „Анатомия на критиката“. Такова поне е първото впечатление на тази трудна, но увеличаща, противоречива, но внушаваща определени идеи книга. Повторният и внимателен прочит обаче не закъснява да покаже, че нищо не е възкръснало върху безславната голгота на архитипално-митологичната концепция и че големият успех на книгата се дължи много малко на възрките и с тази концепция и решаващо много на общите литературоведски качества на автора, както и на средата и момента, в който те бяха демонстрирани.

В години на небивало дезинтегриране и херметизиране на немарксистското литературознание, когато и за не толкова прозорливите стана ясно какво може да се очаква от оптими-

стичните обещания на френския и американския структурализъм, книгата на Фрай наистина не можеше да отмине незабелязана. С духовен замах и широта, каквито немарксистското литературознание отдавна не познава, авторът отстоява идеята, че критиката не е нито спомагателен спътник на литературата, нито пък странична пристройка към сградата на човешката култура. Според него тя е вторият и в определено отношение дори по-истинският живот на литературата, неделимо сплетена не само с хуманитарните области на познанието, но и с познанието като цяло, носеща върху себе си строга отговорност за духовното и нравственото оформяне на обществото.

Този всеобемнен подход към критиката Фрай разгръща по обратен път, като очертава границите на нейните съставни единици. Сякаш за да оправдае заглавието „Анатомия“, той буквально дисциплина тълото на критиката на следните четири съставки: исторична, етична, архитипална и реторична. Тези названия са повече от условни и сами за себе си леко могат да подведат доверчивия читател на рецензентски отзиви. Така например „историчната критика“ е исторична само доколкото се гради върху пет неубеждаващо групирани, социално и исторически обезмислени типологични етапа — митичен, имагинативен, приповдигнат театрален (трагедия и епос), принижено театрален и ироничен, — които в своето движение вече са затворили първия кръговрат на Вико, защото „ироничните“ писатели от рода на Кафка и Джойс се връщат към първоначалния, митичен етап. „Етичната критика“ е в същност анализ на символката и нейните — отново пет! — развойни типове. „Архитипалната критика“, върху която Фрай съсредоточава най-много сили, изучава онзи митичен, във всеки смисъл на думата център, от който художествената литература черпи вечното си вдъхновение и около който описва вечен кръговрат. И накрая „реторичната критика“ разглежда строежа на литературните родове и похватите, които обвързват художествената литература с нехудожествените типове изложение, включително и научното. Както се вижда, при цялата своя обхватност критическите съставки на Фрай са твърде недостатъчни и вътрешно твърде ненадеждни средства за постигане на хубавата инак цел — да се превъзмогне отчуждението на критиката от живота и на отделната творба от цялостния художествен корпус и да се спой „разкъсаната връзка между произведението и познанието, изкуството и науката, мита и понятието“.

Широко начетен, одаден с неоспорим усет към изкуство и художествен анализ, Фрай насища „Анатомия на критиката“ с частни идеи и наблюдения, в чийто поток читателят е склонен да се вслуша, и в хипотези, на които инак може би само ще се усмихне снизходително — например, че комедията изразява мита за пролетта, идилията — мита за лятото, трагедията — мита за есента, а иро-

нята — мита за зимата. Нищо обаче не може да го накара да се съгласи с автора, че работните му понятия „мит“ и „архитип“ са родени от литературата и за литературата и че те са най-доброто средство (ако изобщо са средство) за излизане от литературоведската безпътност. На въпроса за автономността и специфичността на изследователския апарат Фрай се връща и в новата си книга, като му придава и донейде личен, автобиографичен смисъл. Той едва сдържа раздражението си от повсеместната оценка, която свързва концепцията му с името на Юнг и Бодкин, и искрено уверява, че е прочел книгата на Бодкин с интерес, но че — и тук чувството му за хумор явно му изневерява — прилича на нея не повече, отколкото на покойната Сара Бернар (с. 16). (В светлината на архитипално-митологичната линия бе поставен Фрай и в българската оценка за концепцията му — вж. съставения от проф. П. Зарев сборник Философски и методологически проблеми на съвременния модернизъм и на западното литературознание, 1969). Разбира се, личните обяснения на Фрай нямат голяма стойност, защото въпросът тук е далеч по-широк и по-принципен. Вярно е, че като литературовед Фрай далече превъзхожда своите предходници и че неговите понятия „мит“ и „архитип“ стоят като че ли по-близо до художествената специфика. Вярно е, от друга страна обаче, че това сближаване е извършено просто за сметка на по-точното научно съдържание на понятията „мит“ и „архитип“. За разлика от Юнг и Бодкин Фрай се отказва да обсъжда архитипа като психологическо явление, за разлика от останалите „митологисти“ той се отказва да обсъжда социалния, гносеологическия, историческия и пр. пътнеж на мита. Оттук иде и простата оптична измама — отдалечаващото от нехудожествените области да се изживява от читателите или поне от самия Фрай като сближаване с литературата. . .

Чрез начина, по който се борави с понятията „мит“ и „архитип“, Фрай прави крачка напред по отношение на духовния обхват на своите предходници и две крачки назад по отношение на тяхната и без това неособено голяма научна прецизност и определеност. В амбициозните задачи на „Анатомия на критиката“ тези понятия са най-преките и активни връзки, спояващи литературата и критиката с научния, духовния и политическия живот на обществото, най-силните и верни помощници на Фрай в изграждането на неговата консервативно насочена, религиозно обогатена, но своеобразно хуманистична, антикапиталистическа и антиалиенистична социална картина. В завидния замах на това построение обаче „мит“ и „архитип“ се оказват крайно неопределени, почти изпразнени от собствено съдържание и увисват между литературата и извънлитературните явления — нито индуктивно извлечени от нея, нито пък дедуктивно спуснати

върху нея. В крайна сметка каквито и положителни и отрицателни отлики да има между Фрай и неговите „архитипално-митологични“ предходници, той ще бъде вероятно единственият човек, който ще се осмели да отрича връзката си и зависимостта си спрямо тази линия в съвременното немарксистко изкуствознание и обществознание. Фрай може би наистина не прилича на покойната Сара Бернар, но цялото му построение лежи в руслото на архитипално-митологичната концепция и някои съседни насоки на това изкуствознание и обществознание. С тях го свързва не само неслучайното съобщение на термините, но и общият дух, общите трудности на съвременната немарксистка идеология.

Що се отнася до научната оперативност на мита и архитипа в концепцията на Фрай, за нея особено ясно говори новата му книга „Критическият път“.

Писана десетина години след „Анатомия на критиката“, тази книга е безспорно нова крачка в разволя на Фрай, но не толкова към обогатяване и разгръщане, колкото към доизбистряне, схематизиране и в известен смисъл догматизиране на концепцията му. Отминало е времето на творческото търсене, на живите конкретни находки, на смелите, ако и недотам изяснени и аргументирани обобщения. И ако това не беше закономерният развой на всяка изживяла себе си концепция, човек с право би се запитал защо Фрай изобщо е публикувал новата си книга. Загубеното от автора и широката читател обаче неочаквано се превръща в предимство за литературоведския историк, рецензента и изобщо за всеки, който иска да узнае какво по-точно се крие зад трудното и неспокойно изложение на „Анатомия на критиката“.

Без да диференцира отделните съставки на литературната наука, боравейки с глобалното и твърде разплавчато понятие „критика“, Фрай подхваща въпроса, що е критика с кратък отрицателен отговор — какво тя не е, не може и не бива да бъде. И тук под ударите на неговите лаконични квалификации попадат някои от най-типичните школи и направления на съвременното немарксистко литературознание. Биографизмът във всичките му разновидности — от лабораторните психоанализи до любителските психологически портрети — обвързва творбата към отделната творческа личност и е описателно безсилен пред несъответствието между творба и творец и още повече пред универсалните, надиндивидуални значения на художествената литература. Безсилно според Фрай е и тълкуването на творбата като обусловен израз на нейната социално-историческа среда — безсилно, защото не може да улови спецификата и движението на художествената форма и защото трансформира богатството от литературни значения в плоска социологична алегория. (В тази насока, исторично-социологичната, днес имало само

една по-сериозна концепция — марксистката, която Фрай дали от лоша осведоменост или нещо друго откъдствава изцяло със социологизма; дори и този съмнителен комплимент обаче бързо бива приключен с добавката, че на дело марксизмът си оставал обикновен детерминизъм. . .) Със същата решителност, макар и не със същия патос, Фрай отхвърля и литературоведските направления, които застават на срещуположната точка и правят опит да изучат „самата“ творба, отделена от нейния индивидуално-творчески тил и обществено обкръжение. Авторът е склонен да признае немалко заслуги на американската „Нова критика“ в изучаването стресжа на творбата, но възразява срещу нейния изолационизъм и безпомощност да види литературата в единството на човешкия дух и общество. Не му допадат и прословутите опозитивни двойки на „новите критики“ (Фрай явно има пред очи теориите и термините на Тейт и Р. П. Уорън) — те, както и схемите на „лековатия структурализъм“ са външно натрапени и между тях, ако искаме да завършим мисълта на автора, кръвата на изкуството изтича, за да остави в ръцете на анализатора безжизнен художествен скелет.

Такава са с няколко думи възгледите и направленията, които Фрай отхвърля. А ето (вече със собствените му думи) какво той приема и препоръчва: „Съвременният критик е изследвач на митологията и неговият изследователски обект се простира не само върху литературата, но и върху сферите на спойката, в които митичният език на построението и вярата влиза и които представя. Това са митологичните обекти, включващи в себе си обширни части от религията, философията, политическите теории и обществените науки“ (с. 98). Подходът на този критик, добавя Фрай, „е не алгоричен, а архитипален“ и негова задача е „да обясним стихотворението не толкова чрез неговите външни връзки с историята или философията, а да съхрани тъждеството му като стихотворение и да го види в цялостния му митологичен контекст“ (с. 99).

Въпреки че за страничния читател, незапознат с предпоставките и термините на Фрай, тези определения звучат по-скоро като таен сектантски говор, от тях все пак прозира желанието на автора да превъзмогне някои от най-болезнените недостатъци на днешното немарксистко литературознание — изолационизма, отчуждението, самодоволия академизъм. В същото време, дори ако човек за първи път чува термините „архитип“, „мит на спойката“, „митологични обекти“, за него не ще остане тайна, че и опитът на Фрай е скован в клещите на същите недостатъци, на същата криза, с която той воюва.

За разлика от своите западни колеги Фрай извежда критиката от една амбициозна по широтата си социологично-антропологична система, която, накратко изложена,

се състои в следното. Обществото е множество от индивиди, свързани помежду си от надиндивидуални, клонящи към устойчивост психически конструкти — религиозни, нравствени, политически, национални, философски, ритуални и прочее предстиви и постъпки. Всички те образуват един комплексен мит, който Фрай нарича мит на спойката. „Много мои читатели ще предпочетат да нарекат това идеология — допуска Фрай, — но аз все пак имам специфични съображения да използвам термина „мит“ (с. 112).“ „А какви са тези „специфични съображения“, книгата му разкрива много бързо и още по-открито. Погледнато исторично и онтологично, Фрайевият мит на спойката в съвременна Европа и Америка е не друг, а юдейско-християнският мит в неговата библейска разновидност. Погледнато пък гносеологично, митът на спойката няма научна връзка с действителността, не се доказва по пътя на фактите, съответствията, причинните връзки — в него просто се вярва или не се вярва. Само вярата, само преклонението пред авторитета и само нуждата от сплитяване в обществени групи придавала убедителност на твърдения и призови от рода на „Не кради“, „Пролетарии, съединявайте се“, „Цветнокожите са малocenни“, „Бъдещето на света е в социализма“. Разбира се, за Фрай не е тайна социално-базисната предпоставка на мита на спойката, нито пък редовното съпадение на неговите актуални или прогностични съставки със състоянието и развола на обществото. За всичко това обаче той има готов отговор, в който обективните предпоставки и субективното желание разменят местата си по следния живописен начин: в мита на спойката винаги е заложен (как, защо?) безнадеждният и обречен копнеж към сливане с действителността и нейната обективна истинност. И преди още читателят да осъзнае спекулацията с тази рокада, иде „решителният“ аргумент — няма и не ще има научна основа дори идеологията, която най-горещо се бори за научна аргументираност. Горчиво обаче ще се измазми всеки, който в тази точка очаква някакъв шо-годе задълбочен анализ на марксизма. Единствен аргумент на Фрай, че и в случая имаме работа с мит, вярва, авторитет (защо не и предразсъдък?), е . . . бюрократизирането на идеологическия апарат и бездушното схоластично преподаване на идеологическите дисциплини в университетите на социалистическите страни. И нито дума по въпроса дали тези явления (доколкото те изобщо съществуват) са закономерни, типични или пък изчерпват марксистката идеология! Развивайки аргументите си в тази насока, Фрай е използвал един от най-изтънените, но все така прозрачни похвати на съвременния антикомунизъм: седнал върху висок и „неутрален“ съдийски стол, той раздава смели отсъди и към социалистическото, и към капиталистическото общество, без да крие

обаче симпатиие си към буржоазната демократия; издигнал се над „ограничените“ понятия за либерализъм и консерватизъм, той скептично ги оценява като прояви на мита, напразно обаче, криейки консервативната неподвижност и законствителност във виждането си върху обществото.

Подходът на Фрай към идеологическите явления не е революционна новост в съвременното немарксистко мислене. Отявлено антипозитивистичен, той се родее дори с възгледите на неопозитивиста Карнап (чийто име кой знае защо липсва сред десетките други споменати имена); същият Карнап, според когото всяко опитно недоказуемо твърдение е емоция, „литература“ или пък езикова патология. Сроден е този подход и с цялостното немарксистко отношение към идеологията, макар и в случая да има нещо ново или по-точно нещо старо: докато „модният“ антикомунизъм отхвърля, „леидеологизира“ идеологията тотално, Фрай признава нейната обществена стойност, но по начин, с който я изпразва от същинската ѝ стойност и същност.

Изолиран от материалния и социалния живот на обществото, появил се неведомо откъде и поддържан незнаяно защо, Фрайевият мит на спойката преди всичко споюва обществените сили в класически пример за порочен кръг в причинно-следствените връзки. Класически пример може да бъде той и за това, как емоционалното отношение към даден факт, идея или познание може най-напред да се смеси с рационално-познавателното, а след това да го погълне и поведе под своя знаменател. Дори и да я приемем като вирна сама за себе си обаче, концепцията за мита на спойката бързо напомня за вътрешната си противоречивост и неустойчивост. Всеки подобен мит е колкото мит на спойката, толкова и на разединението, защото, обединявайки около себе си група индивиди, той винаги ги оразличава и противопоставя на друга група индивиди. Метафизичността, неисторичността, недialeктичността в мисленето на Фрай нанасят удар точно в сърцевината на този несложен, опростен до крайност механизъм.

Впрочем силата на това противоречие не остава тайна и за самия Фрай и той му отвръща — едва ли с подобаващата сила и дълбочина, — като заговоря за мита на свободата и за общества с отворена и затворена митология.

Противно на очакванията вторият основен мит на Фрай — митът на свободата — е „посветен“ на науката. Неговият носител е личност, която може да се усмиехне иронично и скептично, когато види например хора, коленичили пред Самарското знаме, личност, която търси фактичното и научно съответствие между твърдение и действителност, а поради това и личност, склонна да подлага на волтеровска насмешка и сериозен анализ постановките в мита на спойката. На мита

на свободата според Фрай също се робува и той също е непълноценен като житейска позиция. Получава се, с други думи, любопитно „контрадикции ин адиекто“ (противоречие в термина), зад което си подава ушите един значително по-голям недостатък — неисторизмът и класификационният догматизъм на автора. Митът на свободата, твърди Фрай в разрез с най-елементарните истини за социалната и индивидуалната структура, е вторичен, произведен и в определен смисъл паразитен спрямо мита на спойката. Митът на свободата, твърди по-нататък той в разрез с азбучните истини за класово-социалната първооснова на идеите, няма определен класов носител; това са шепи хора, либералстващи, професорстващи или студентстващи, които в обществените бури и революции редовно се оказват между чука и наковалнята. В наше време, допълва авторът, единствен или поне основен носител на мита на свободата са университетите и това според него е най-съкрушителното доказателство, че в храмовете на алма матер не бива да се утвърждават митове на спойката, т. е. не бива да се политикаштва. (Това е бил лаямотивът на Фрай в неговата усилената пропагандна дейност за омиротворяване на младежта през „студентската“ 1968 г., с която той някак неволно напомня за безславното завръщане на престарелия Шелинг сред бунтуващите се берлински студенти. . .)

Изведени във от обществено време и пространство, двата мита на Фрай представляват абстрактни човешки възможности, противоречиво диференцирани ту по белезите емоционалност — рационалност, ту по белезите социалност — индивидуалност. А тъй като авторът се блазни от мисълта, че тези социологично-антропологични притчи могат да имат описателна стойност, смело е демонстрирал силата им в по-конкретен анализ на възрожденския хуманизъм. И тук историческата подвижност, диалектичността многостранност и обратимост на явлениято са принудили Фрай да изиграе с митовете си такава еквилибристика, че се е получило, казано с думите на Ницше, една наистина „весела наука“.

Натискът на сложната социална действителност е направил още един пробив в митологичните схеми на Фрай, принуждавайки го да слезе от надисторичните висини и въведе „тънското“ и „конкретно“ диференциране между общества с отворена и общества със затворена митология. По силата на неведоми причини или просто ей така на, отделни общества решават да затворят митологията си, т. е. да станат нетърпими към каквото и да било друга идеология. Най-грозен пример за подобно общество според Фрай е хитлерофашизмът, след който се зареждат, естествено, социалистическите страни и страните с най-високо развит капитализъм, където митове от рода на „аме-

рикански начин на живот" реално заплашват да задухат критичното и самосъзнаващо се начало у индивидите и да ги обезличат в сива, инертна тълпа. Потиснат от тези нерадостни според него перспективи на обществения и техническия развой, Фрай обръща поглед към златния век на дребнобуржоазния либерализъм и обявява за свой идеал или поне за по-малкото зло търпимото, „отвореното“ общество, с което доказва, че наистина има право да се причисли към оная шепа либерали, които историческият развой редовно забравя между чука и наковалнята. Остава недоказано обаче правото му да универсализира това свое ограничено положение и да го въвежда в обективна научна истина. Амбициозният опит да се анализира критично и „свободно“ същността на социалната митология поне не би трябвало да завършва с възраждането на един колкото остарял, толкова и безсилен мит.

Ако на социално равнище конфликтът между отвореност и затвореност на обществото се разрешава от Фрай с платонични либерални пожелания, на абстрактно философско равнище конфликтът между мита на спойката и мита на свободата се оказва неразрешим или поне разрешим с метафизичното, недialeктично бягство в един трети, „отвъден“ свят. И тук особено важно място в мисловните построения на автора заема не нещо друго, а художествената литература. Тази малко неочаквана връзка е и по-силната част в концепцията на Фрай, заради нея се принудихме и в една литературоведска рецензия да отделяме място на социални възгледи, които не блестят нито с оригиналност, нито със задълбоченост. Без такова принудително отклонение наистина трудно би могла да се разбере мисълта на Фрай, че критикът е служител на мита на свободата, че негов изследователски обект са значителни области от мита на спойката и че подходът му към творчеството на Шекспир малко се различава от анализа на „библейските ръкописи, американската конституция или устните традиции на някое първобитно племе“ (с. 123). Както се чувства обаче, изследването на аналитичния апарат, критиката и отговорът на въпроса, що е критика, върви ръка за ръка с изследването на аналитичния обект и със своеобразния Фрайев отговор на въпроса, що е художествена литература.

Митът на спойката, казва Фрай, потиска индивида и неговото познавателно отношение към света. Митът на свободата пък тласка личността към безплоден и паразитен скептицизъм, към отчужденост и екзистенциалистка самовлюбеност. Разбира се, и двата пътя не задоволяват старинния хуманизъм на Фрай, но той, след като е имал откровеността да извърши такова песимистично и наивно деление и след като е имал смелостта да предрича, че в живия живот двата пътя никога няма да се срещнат

и синтезират, разполага и с готово разрешение на тази неразрешима антиномия. Има „трети път“, който води към духовния свят на просветлената хармония и комплементарност, на свободното познание и въображение—и по този път с най-широки и решителни крачки върви художествената литература. Повтаря се, както виждаме, старият кантиански синтез между практическия и чистия разум, повтаря се дори и мястото на синтеза, защото ако между първите си две „критики“ Кант хвърля моста на естетическото и изкуството, между своите два мита Фрай хвърля моста на художествената литература. За това си сродство с Кант Фрай не отваря нито дума, но пропускат леко може да се оправдае с чувствителната разлика в интелектуалните измерения на стария кьонигсбергски мислител и съвременния американски литературовед...

„Третия“ път на художествената литература Фрай проследява в два основни аспекта: иманентно-смыслов и обществено функционален. В смисловото отношение той разрязва творбата на два обособени, несвързани помежду си пласта, външен и вътрешен. На външния пласт е предоставено дословното, дискурсивното значение, което според Фрай не бива да занимава сериозния читател, а още по-малко сериозния критик. По този повод авторът с охота напомня остроумния, но решително неверния афоризъм на Т. С. Елиот, според който дословното значение е като мръвката месо, която разбойникът подхвърля на лакомото куче, за да може спокойно да си гледа „работата“. Припомняйки по-нататък знаменитото Шилерово двуделение, Фрай обявява читателя и критика, които се затварят във „външното“ значение за „наивни“, а търсенето на „вътрешното“ значение—съответно за „сантиментален“ подход. Върху „външното“ значение Фрай стоварва и още един смъртен грях на критика—това и тъкмо това значение подтиквало критика към субективистично затворената, социално маловажната и „безсловесна“ оценка на вкуса. А защо трябва да е безсловесна оценката върху значението, което е най-открито и словесно най-леко изразимо, и защо трябва да е социално маловажна и „вкусова“ оценката върху значението, което е социално най-пряко ангажирано—това от разсъжденията на Фрай не става ясно. Нещата се обръхват още повече, макар и от друго гледище да стават поне по-откровени, с твърдението, че „външното“ значение е несвободно, че робува на политически и други идеи, а същината на литературата и съответно задачата на критиката е в постигането на свободата, на трайната същност; тук Фрай, смесвайки относителна затвореност и организираща убедителност на художествената действителност с „външното“ значение, бърза да напомни, че читателят приема с художествено уважение и романите на фашистув-

ващия песимист Ф. Селин и че критикът трябва да премине през външния идейно-политически пласт, за да се добере до смисловата същност на изкуството.

Като изпразва от съдържание и функция „външното“ значение, Фрай не се освобождава от задължението да посочи защо все пак то съществува и дали наистина е само пречка за постигането и функционирането на творбата като художествен феномен. Този възможно най-скромен въпрос, който би трябвало да си зададе авторът и всеки, който възприема концепцията му като цяло, нито е поставен, нито е разрешен в книгата на Фрай. Оттук започва и възможно най-скромният упрек към неговото двуделение и произтичащите методологически и идеологически последици — че то е сковано, недialeктично и несериозно.

Отказът на Фрай да очертае връзката между двата вида значения се оказва част от неговото по-общо виждане върху природата на художествената литература, което най-общо можем да характеризираме като разрыв между израз и същност, форма и съдържание, „език“ и съобщение. В скрит вид този разрыв обособява „външното“ значение от дълбочинните архитипални образи, които се крият под него, а в открит и сравнително широко разтълкуван от автора вид свежда художествената литература до „език“ на мита на спойката.

Същинско и специфично съдържание на художествената литература според Фрай съставляват заложените в нея архитипални образи. А що е архитипален образ, авторът, иначе твърде щедър на пояснения и повторения, не обяснява, така че на читателя не остава друго освен да си припомни за Юнг и Бодкин или пък да се задоволи с най-общото и смътно определение на архитиповете като трайни, извлечени образи схеми, които изразяват някакви надисторични човешки същности и спознат човешки род в константно цяло. При това положение, дори ако човек се реши да преглътне неопределеността на едно от основните работни понятия в концепцията на Фрай, за него все пак ще остане открит въпросът, как да съчетае историческата конкретност, развой и разнообразие на литературата с препоръчаната от автора надисторичност и константност. Въпрос очевидно полемичен и предизвикателен за всеки друг, но не и за Фрай, защото подсказаният в него недостатък съставя според автора силната страна на опита му да намери „подход, който ще бъде или ще включва същинската история на литературата, а няма просто да я асимилира в някакъв друг вид история“ (с. 23). Като признава влиянието на Т. С. Елиот върху себе си, Фрай отива още по-нататък и къде откровено, къде тихомълком обявява, че европейската литература от Омир до наши дни се върти в затворен кръг, в чийто център витаят безлътните призори на няколко

архитипални образа. Но ако това е така, ако например библейският кит на Йона, зловещият звяр на Мелвил или конят на дяда Давида (от разказа на Йовков) изпълняват една и съща архитипална схема и ако тъкмо тук се крие същността на художествената литература и собствените задачи на критиката, какво остава за художествената специфика, за единичната оригиналност на творбата или пък за развойните закономерности в тематиката, стиловете и методите? Единичната оригиналност на творбата, отвърща Фрай, е стара и безплодна критическа заблуда и смело допълва, че гъждествеността на творбата с архитипалността е единственият път към художествената индивидуалност. Впрочем ако Фрай беше докрай смел и откровен, той сам би заявил, че изключва индивидуалността от обсега на критиката, а не би оставил читателя да извлече този негласен извод от разсъжденията му. Авторът безспорно има право да твърди, че художествената литература е много по-едина и еднотипна, отколкото традиционният критик си представя, но като лек срещу тази крайност препоръчва противоположната и също тъй недialeктична крайност. Що се отнася до прерогативите на литературната история, те са също така тясно ограничени в рамките на родовете и жанровете, че борбата на Фрай срещу „асимилирането, на историята в друг вид история“ явно е завършила не само с асимилирането, но и с пълното зачеркване на историята. И накрая що се отнася до художествената специфика, отговорът на Фрай се оказва така показателен с противоречивите си усилия и да я вчлени в живота на човешкия дух, и да я обособи и изведе извън конкретното битие, че не би било справедливо да не му се посветят поне няколко кратки пасаж.

Противоречията в консервативно хуманистичните търсения на Фрай започват още с изходния му тезис, че поезията са чеда на мита на спойката, че литературата говори с езика на този мит, но че в завършващия си резултат прекрива границите му и се домогва до някаква отвъдна комплементарна свобода. В конкретното историческо и теоретическо обосноваване на тезиса пък Фрай наред с отделните си находчиви наблюдения допуска вече открито лутане и грубоватото преосмисляне на фактите. Човек може само да се учудва и съжалява, че автор с кръгозора на Фрай в обосноваването на концепцията си е прибегвал до крайно съмнителната помощ на един Маклуън с неговите бомбастични хипотези за влиянието на печатарското дело и печатната книга върху развоя на литературата. В дописания (или допечатания?) период, казва Фрай, художествената литература е много здраво свързана с живота и идеите на обществото — тя е неговата памет, съвест и поука. (За зависимостта на народния певец от вкусовете и разбиранията на средата говорят още в

1929 г. Якобсон и Богатиръв в статията си „Фолклорът като особен вид творчество“.) В този вид литература стиховото творчество със своите обширни епически поеми е „непрекъснато“ (континуантно), а прозата със своите светски или религиозни притчи, параболы и пр. — „прекъсната“ (дисконтинуантна). Както всяко обобщение, така и това трудно може да се съгласува с цялата пъстрота на живата художествена действителност, но заложената в него идея при по-скрупулозна разработка вероятно ще даде интересни историко-типологични резултати. Бърземе да наблегнем върху плодотворните страни на тази идея още тук, защото по-нататъшният ѝ развой в книгата на Фрай може да обезсърчи не така предприемчивия изследвач. Според автора цялото положение се преобръща наопаки с въвеждането на книгопечатането в Европа — поезия и проза, прекъснатост и непрекъснатост разменят местата си, а литературното творчество тръгва по пътя на все по-голямото субективизиране и освобождаване от опеката на обществото. Приемливо ли е това?

Преди всичко набива се в очите вътрешното противоречие на концепцията, която, от една страна, така настойчиво ратува за изграждане на самостоятелна, недетерминациона история на литературата, а, от друга страна, поставя литературния развой в решаваща зависимост спрямо такъв единичен и ограничен фактор. На второ място, ако връзката между литературен развой и книгопечатна техника е безспорна, тя не е нито еднопосочна, нито единична, нито пък така фатална. Книгопечатането не е самостоятелен и изходен фактор, а плод на дълга верига обществени условия, така че по-разумно е да се допусне, че в структурата на обществото литературата и книгопечатането се развиват не в изолираната двойка „причина—следствие“, а под въздействието на широка обуславяща среда. И най-сетне недоумение буди смесването на печатна литература с писмена литература. Както е известно, в историята на европейската цивилизация записването на литературната творба предхожда поне с две хиляди години изобретяването на книгопечатането, така че ако трябва да се търси някакъв типологичен водораздел, по-добре ще е да обърнем поглед към alexandрийската епоха, а не към вековете на Гутенберг и Скалигер.

Епохата на възрожденския хуманизъм представлява според виждането на Фрай някаква чудновата идилия в обвързаното между художествената литература и хуманистичния елит. Идилично време е то и за критика, защото за първи и последен път в историята нему е предоставено правото да да бъде „съдник и оценител на литературата“ (с. 98). По-нататък връзките между литература и общество започват постъпателно да се разхлабват, а критикът се превръща в безпристрастен, „свободен“ изследвач на

литературната архитипална митология. Говорейки за литературата на нашия век, Фрай се присъединява към множеството западни литературоведа, според които съвременният творец е изолиран самотник и аутсайдер, наведи лишен от някогашната си способност да бъде паметта и съвестта на човечеството. Ако обаче на автора не е известно, че наред с Пруст, Кафка и Джойс има и други типове съвременни писатели, не може да не му е известно, че тенденции към художествен изолационизъм и откровени изолационистични направления е имало във всички стадии от развой на класовото общество. Освен това поляризираното противопоставяне между обвързаността на народния певец и изолираността на съвременния „личен“ писател е натегнато и догматично, несъобразено с новите условия, поставящо в невярна светлина творчеството на отделни писатели, пък и цялата съвременна литература... Впрочем всички тези несъобразности са, както вече казахме, част от колебанията на Фрай между обвързаност и свобода; колебания, които започват с неспособността му да отговори убедително защо такава значителна част от литературното творчество е иронично, присмехулно, „разрушително“, и завършват с най-общото му определение на художествената литература.

Ето пътя, „третия път“, по който Фрай повежда литературата от обществения живот към идеалния свят. В началото тя е изразителка на мита на спойката, негов език, без обаче да се привръща с него. В литературата не се явява, тя не е нито идеология, нито религия — нееднократно набляга Фрай. В същото време тя не се затваря и в твърде несвободния, както видяхме, мит на свободата. Изразявайки мита на спойката, литературата се „дизинтересира“ спрямо него и заживява с радостта на свободата — но не земната, егоистична и индивидуалистична свобода, а свободата на непостижимия идеал. Този нов скок и нов разрыв между израз и съдържание се дължи според Фрай на смисловото количество и иманитивното качество на художествената литература. Сякаш забравил твърденията си за архитипално-образната затвореност на литературното съдържание, Фрай заговоря за смисловата неизчерпаемост на литературата и скрито я противопоставя на императивната еднозначност на мита на спойката. По-нататък, сякаш забравил колко строго е двуделението му в човешката типология, Фрай заговоря за въображението като важен фактор в човешката духовност и... като неизбежен изход и завършек на всеки мит на спойката. А простото обстоятелство, че тази последователност спокойно може да бъде разменена, т. е. въображението да бъде обявено за изходна точка на мита на спойката, ни напомня, че имаме работа с твърде свободно и спекулативно — в лошия смисъл на думата — построение, в което отделни неоригинални

и безспорни съставки се събират в относително оригинално, но решително спорно цяло.

Накрая идва решителният стрих на Фрай в неговото доказателство, че художествената литература не е второстепенно и периферно явление в общественния живот, а важен и неотменен спътник на човека в борбата му за социално и вътрешно усъвършенстване. В това усилие се крие може би най-привлекателната страна в теоретизирането на автора — особено привлекателна в десетилетията, когато върху художествената литература отново се засипаха от различни страни и от различни подбуди удариите на скептицизма и пренебрежението. Неговият завършек обаче е такъв, че ако Фрай наистина имаше право, човек не би трябвало да се изненадва или пък да се натъжава много от гибелта на изкуството. . . Опростеното двуделение между мита на спойката и мита на свободата е неудържимо не само като концепция, но и като психологическо състояние, така че човек, както уверява Фрай, бяга от него в света, който християнството вече е открило в битието на Адам и Ева преди появата на фаталната ябълка, а будизмът нарича нероден свят. Литературата, сазва Фрай, е „уникална сред изкуствата“ с възможността си да ни води в „света на празника или Сабата, където си почиваме от вярата и обвързването“ (с. 169). И сякаш за да не бъде постановката му изцяло религиозна, авторът отрича постижимостта на този свят — литературата ни носи радостта от неговото предчувствие и осъзната липса, но не и от постигането му. Всичко това звучи като модерна амвонна проповед — религиозно приповдигната и същевременно злободневна и наукоподобна в термините си. В нея се долавят някои от добрите страни на старото идеалистическо изкуствознание — преди всичко интересът към нравствения и естетическия идеал, — но затова пък слабите й страни са „доразвити“ в модернизирания завършек, който най-мекко можем да окачествим като социално и художествено ескейписти. Така завършва и многообещаващото в своето начало усилие на Фрай да превъзмогне теснотата и отчуждеността на съвременното немарксистко литературознание.

Художествен ли е по природа и обхват този — нека го наречем с истинското му име — мистичен „трети свят“ на Фрай? Не е, отвръща авторът, защото там към имагинативността на поета се присъединява мисловността на учения и религиозното вдъхновение на вярващия и трите наедно се събират в точка, чието предусещане може да ладе хармонично, неотчуждено изживяване на битието. Къде е тогава литературната специфика — трябва да се запита и най-търпеливият читател, още повече, че сам Фрай многократно му напомня колко специфична е неговата концепция за литературата и критиката. Предлагаият различител —

че литературата е най-увереният водач по пътя към третия свят — е количествен, но не и специфичен, а въображението в разбирането му от Фрай въобще не е никакъв различител между литературата, науката и религията. Не действа като различител, а по-скоро като логическа несъобразност у Фрай и твърдението му, че литературата не може да говори с езика на науката и че тя по силата на собствената си природа, а не в името на някакъв консерватизъм и примитивизъм е отрицателно настроена към техническия напредък. И тук вече става пояснен същинският смисъл на авторската претенция, че се е домогнал до спецификата на художествената литература и критиката: литературата просто е разтворена в един по-широк социален или спекулативен кръг, който прибързано е обявен за специфичен, а надеждата, че при разместването на границите читателят може да загуби ориентация и перспектива, е като че ли единствената опора на тези претенции. . .

След като вече отбелязахме някои от възгледите на Фрай за критиката — че тя трябва да е дълбочинно-архитипална, а не „повърхностно“ актуална, надлична, а не „вкусова“, свободна, а не ангажирана, — нека приключим този въпрос с още няколко кратки бележки. В духа на най-добрите насоки на своята книга Фрай придава на критиката активна и средишна роля не само в литературния, но и в цялостния духовен живот на обществото. Литературната творба е ядрото, около което общественото развитие наславя все по-богати и по-широки платове от нови образи и значения, за да я превърне в значим, а понякога и общочовешки значим духовен феномен. Критиката пък, допълва Фрай, е най-прекият носител на този растеж. Наистина хубаво казано, но трудно е да си представим как може да се съчетае то логически с постановките, че критикът трябва да се затвори в границите на архитиповете и че той е служител на мита на свободата (по логиката на Фрай „растежът“ на творбата би трябвало да протече в рамките на мита на спойката). Ето защо читателят си остава с подозрението, че широката перспектива, която Фрай отваря пред критиката, е в същност отглас от нездравото разширяване на литературната специфика; подозрение, което пряко се потвърждава от становището на автора, че анализът на всяка митология е дейност, близка до критическата.

В книгата на Фрай са разпръснати и ред частични постановки, които и обемната ревизия не може да обеме. Затова ще завършим с извода, че ако Нортроп Фрай е най-добрият или поне един от най-добрите представители на съвременното англосаксонско литературознание, това литературознание наистина има защо да се безпокои от своята методологическа ситуация — и че човек трябва да е

много безкритичен, за да поеме „Критическият път“ на Фрай.

Никола Георгиев

## „ПРОЗА И ВРЕМЕ“

от СИМЕОН ХАДЖИКОВСКИ

Изд. „Бълг. писател“, 1972, 132 с.

Втората книга на Симеон Хаджиковски „Проза и време“ се чете със смесено чувство. От една страна, тя представлява нова крачка напред за автора, от друга, повтаря допускани вече слабости. Посветена на особено силно изявената в последните години белетристика, тя прави опит да обхване цялостния литературен процес, да очертае основните му насоки, да покаже най-характерните му явления.

Първата част на книгата, озаглавена „Младата българска белетристика през последните години“, има претенции да изпълни тази задача. Авторът насочва вниманието ни към един значителен по време (в рамките на съвременността) период — от 1956 до 1971 г. Подходил от определена обществена позиция, Симеон Хаджиковски оценява историческата значимост на последното петнадесетилетие, а оттам и на литературната му продукция. Авторът е ограничил изследването си главно върху най-младите белетристи, дебютирали след 1966 г. Задачата му е трудна и за съжаление недо-край осъществена. Да се отграничи едно „поколение“ в съвременността означава способност да се дистанцира литературният процес, да се познават в пълнота съответните творци, написаното от тях, да се концентрира вниманието върху анализа на конкретни художествени постижения, да се отसेе типичното, характерното, определящото за периода, да се открие истински ценното, което ще надживее днешния момент. При това Хаджиковски оставя настрана утвърдените по-рано имена, които биха служили като стабилен център, обединяващ многобройните и разнородни явления на най-младата ни белетристика.

Преди всичко авторът е потърсил жанровата определеност на съвременната ни проза, тенденциите в смяната, възраждането или запазването на жанровите форми. Намерена е приемствеността на най-младите от превърналите се вече в традиция творчески експерименти на Йордан Радичков, Ивайло Петров, Дико Фучеджисв, Генчо Стоев; посочват се индивидуални сходства, характеризирани са жанровите предпочитания на всеки от разглежданите писатели.

Отделено е място на проблемата за регионалната литература, която ярко и категорично се наложи с творчеството на Хайтов и Радичков и влияе на цялостния колорит на съвременната ни литература. Наред с изявените в тази насока млади белетристи — Димитър Вълвев и Георги Мишев — авторът намира благотворното влияние на „котловинната“ литература върху други творци, където регионът присъствува като елемент в една много по-сложна философска система и кореспондира с проблемите за смисъла на човешкия живот и различия на нравствен пълнеж на ред понятия, далеч от големия град.

Нататък Хаджиковски се спира последователно на отделни автори, представя творчеството им до 1971 г. и анализира по-значителното в него, определя мястото на всеки от тях в литературния процес, като се основава на най-характерните му художествени прояви и като търси паралели с по-възрастните, с установени вече позиции писатели. Тук би следвало да изискваме по-голяма прецизност в подбора на творбите, който често е доста произволен.

Георги Мишев е представен с изявените си предпочитания към проблеми с актуален обществено-етичен характер. Коментарът на творчеството му точно определя авторския натюрел и идейния му диапазон, но е съвсем фрагментарен. Интересни са наблюденията върху стилните похвати и характера на речта, където внимателният анализ, насочен към откриване на положителното, е съчетан с подчертана изискателност.

„Може би е излишно да се доказва, че присъствието на тази репортажна актуалност прави стила не само по-беден, но и по-небрежен. Увлечен в телеграфния стил, в подобни случаи Г. Мишев греша и спрямо граматиката, и спрямо семантиката на словото, и спрямо изобразяваните обекти“ (с. 20—21).

По-подробно е представена повестта „Матриархат“ с новаторството в композиционно-стилните похвати — „отворената“ структура, специфичната трактовка на темпоралния процес, кинематографичните ефекти от характерните слобки между отделните епизоди на основата на една връзка от сложен материално-визуално-временен или идеен вид. Цитираните моменти (с изключение на третия) не са най-подходящите за доказване на кинематографичното свързване. Те илюстрират по-скоро „всевиждащото око“ на автора, разглеждано от теорията на литературата (да си припомним успоредните сцени с разговорите на Наташа с графиня Ростова и на Пиер Безухов с Андрей Болконски във „Война и мир“). Това, че киното е възприело този похват, не му придава кинематографичен характер. Описателно-повествователният монтаж стои много близко до литературата. Друг е въпросът за паралелизма, ритмичния и идейния монтаж и въпреки че това са въпроси на киното, една