

## ΤΑ ΑΡΧΕΤΥΠΑ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ\*

Ἀρχίζουμε λοιπὸν τὴ μελέτη τῶν ἀρχετύπων μὲ ἓναν κόσμον τοῦ μύθου, ἓναν ἀφηρημένο ἢ καθαρὰ λογοτεχνικὸν κόσμον μὲ φανταστικὸν καὶ θεματικὸν χαρακτήρα, ἀνεπηρέαστο ἀπὸ τοὺς κανόνες τῆς ἀληθοφανοῦς προσαρμογῆς στὶς συνηθισμένες ἐμπειρίες. Ἀπὸ ἀφηγηματικὴ ἀποψη, ὁ μῦθος εἶναι ἡ μίμηση πράξεων ποὺ βρίσκονται κοντὰ στὰ ὁποιαδήποτε νοητὰ ὅρια τῆς ἐπιθυμίας. Οἱ θεοὶ ἀπολαμβάνουν ὠραῖες γυναῖκες, παλεύουν μεταξύ τους μὲ ἐκπληκτικὴ δύναμη, παρηγοροῦν καὶ συμπαραστέκονται στὸν ἄνθρωπο ἢ κοιτάζουν τὰ βάσανά του ἀπὸ τὸ ὕψος τῆς ἀθάνατης ἐλευθερίας τους. Τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ μῦθος λειτουργεῖ στὸ ἀνώτατο ἐπίπεδο τῆς ἀνθρώπινης ἐπιθυμίας δὲν σημαίνει ὅτι παρουσιάζει τὸν κόσμον τοῦ φτασμένου ἢ ἐφικτοῦ ἀπὸ τὰ ἀνθρώπινα ὄντα. Ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ νοήματος ἢ τῆς *διάνοιας*, ὁ μῦθος εἶναι ὁ ἴδιος κόσμος ἰδωμένος σὰν μιὰ περιοχὴ ἢ ἓνα πεδίο δραστηριότητος, ὅταν ἔχουμε ὑπόψη τὴν ἀρχὴ μας ὅτι τὸ νόημα ἢ τὸ πρότυπο τῆς ποίησης εἶναι μιὰ δομὴ ἀπὸ παραστάσεις μὲ ἐννοιολογικὰς προεκτάσεις. Ὁ κόσμος τῶν μυθικῶν παραστάσεων ἐκπροσωπεῖται συνήθως ἀπὸ τὴν ἐννοια τοῦ ἐπουράνιου βασιλείου ἢ τοῦ Παράδεισου στὴ θρησκεία, καὶ εἶναι ἀποκαλυπτικὸς, μὲ τὴ σημασία ποὺ ἤδη ἐξηγήσαμε, ἓνας ἐξ ὀλοκλήρου μεταφορικὸς κόσμος, ὅπου τὸ καθετὶ ταυτίζεται δυναμικὰ μὲ ὁτιδήποτε ἄλλο, σὰν νὰ βρίσκονταν τὰ πάντα μέσα σὲ ἓνα καὶ μοναδικό, ἄπειρο σῶμα.

Ὁ ρεαλισμὸς, ἢ ἡ τέχνη τῆς ἀληθοφάνειας, προκαλεῖ τὴν ἀντίδραση «Πόσο μοιάζει αὐτὸ μὲ αὐτὰ ποὺ ξέρουμε». Ὅταν αὐτὸ ποὺ εἶναι γραμμένον μοιάζει μὲ αὐτὸ ποὺ ξέρουμε, ἔχουμε μιὰ τέχνη ποὺ τὴ χαρακτηρίζει ἢ ἐπεκταμένη ἢ ὑποβαλλόμενη παρομοίωση. Καὶ ὅπως ὁ ρεαλισμὸς εἶναι μιὰ τέχνη ἐμμεσῶν παρομοιώσεων, ὁ μῦθος εἶναι μιὰ τέχνη ἐμμεσης μεταφορικῆς ταυτότητος. Ἡ λέξις «θεὸς-ἥλιος», μὲ ἐνωτικὸν σημεῖον ἀντὶ γιὰ κατηγορημα, εἶναι ἓνα καθαρὸν ἰδεόγραμμα, κατὰ τὴν ὀρολογία τοῦ Pound, ἢ μιὰ λογοτεχνικὴ μεταφορὰ κατὰ τὴ δική μας. Στὸ μῦθον βλέπουμε ἀπομονωμένες τὶς δομικὰς ἀρχὰς τῆς λογοτεχνίας· στὸ ρεαλισμὸν βλέπουμε τὶς ἴδιες δομικὰς ἀρχὰς (ὄχι ὅμοιες) προσαρμοσμένες στὰ πλαίσια τῆς ἀληθοφάνειας. (Παρόμοια καὶ στὴ μουσική, ἓνα κομμάτι τοῦ Purcell καὶ ἓνα κομμάτι τοῦ Benjamin Britten μπορεῖ νὰ μὴ μοιάζον μεταξὺ τους οὔτε στὸ ἐλάχιστον, ἀλλὰ ἂν εἶναι καὶ τὰ δύο σὲ D μείζονα ἢ τονικότητά τους θὰ εἶναι ἢ ἴδια.) Ἡ πα-

\*Ἀπὸ τὸ ἔργον *Anatomy of Criticism*. Εἰσαγωγὴ στὸ τρίτον δοκίμιον «Archetypal Criticism: Theory of Myths», σ. 136 - 140. Δημοσιεύεται μὲ τὴν ἄδεια τοῦ ἐκδότη © Princeton University Press, 1957 (Princeton, New Jersey).

ρουσία μυθικής δομής στη ρεαλιστική πλοκή, πάντως, θέτει όρισμένα τεχνικά προβλήματα που πρέπει να λυθούν προκειμένου να γίνει αυτή ή δομή άληθοφανής, και μπορούμε να δώσουμε στα «τεχνάσματα» που χρησιμοποιούνται για την επίλυση αυτών των προβλημάτων το γενικό όνομα *μετάθεση*.

Ό μύθος, λοιπόν, είναι το ένα άκρο του λογοτεχνικού σχεδίου· ο νατουραλισμός είναι το άλλο, και ανάμεσά τους βρίσκεται όλόκληρη ή περιοχή της μυθιστορίας. Χρησιμοποιούμε εδώ αυτόν τον όρο για να υποδηλώσουμε, όχι το ιστορικό είδος του πρώτου δοκιμίου, αλλά την τάση, που σημειώσαμε παρακάτω στο ίδιο δοκίμιο, να μετατίθεται ό μύθος προς την ανθρώπινη κατεύθυνση και όστόσο, σε αντίθεση με τον «ρεαλισμό», να στυλιζάρεται το περιεχόμενο σε μιá εξιδανικευμένη κατεύθυνση. Η βασική αρχή της μετάθεσης είναι ότι αυτά που στο μύθο μπορούν να ταυτιστούν μεταφορικά, στη μυθιστορία μπορούν άπλως να συνδεθούν με κάποια μορφή παρομοίωσης: αναλογία, σημασιολογική συσχέτιση, συνειρμικές παραστάσεις, και άλλα παρόμοια. Σε ένα μύθο μπορούμε να έχουμε ένα θεό-ήλιο ή ένα θεό-δέντρο· σε μιá μυθιστορία είναι δυνατό να έχουμε ένα πρόσωπο που συσχετίζεται σημασιολογικά με τον ήλιο ή τα δέντρα. Σε πιό ρεαλιστικά είδη γραφής ή συσχέτιση γίνεται λιγότερο σημαντική και περισσότερο ζήτημα περιστασιακών, ή ακόμα και συμπτωματικών σχημάτων λόγου. Στους δρακοντοκτονικούς θρύλους της κατηγορίας του Άγιου Γεωργίου και του Περσέα, για τους όποιους θα πούμε περισσότερα παρακάτω, μιá χώρα, που την κυβερνά ένας άνίσχυρος βασιλιάς, τρομοκρατείται από ένα δράκο που τελικά ζητάει την κόρη του βασιλιá, αλλά σκοτώνεται από τον ήρωα. Αυτό φαίνεται να είναι μιá μυθιστορική αναλογία (ίσως επίσης, σ' αυτή την περίπτωση, ένα απόγονος) ενός μύθου που μιλάει για κάποια χέρσα χώρα που την αναζωογονεί ένας θεός της γονιμότητας. Στο μύθο, λοιπόν, ό δράκος και ό γέρος βασιλιάς ταυτίζονται. Μπορούμε μάλιστα να συμπυκνώσουμε τον μύθο ακόμα περισσότερο σε μιá οιδιπόδεια φαντασίωση, στην όποια ό ήρωας δέν είναι ό γαμπρός του βασιλιá, αλλά ό γιός του, και ή γυναίκα που σώζει ή μητέρα του. "Αν ή ιστορία αυτή ήταν ένα προσωπικό όνειρο, όι ταυτίσεις αυτές θα γίνονταν αυτονόητα. Άλλά για να γίνει μιá άληθοφανής, συμμετρική, ήθικá παραδεκτή ιστορία χρειάζεται ένας μεγάλος βαθμός μετάθεσης, και μόνο μετά από μιá συγκριτική μελέτη του τύπου της ιστορίας αρχίζει να διαφαίνεται μέσα της ή μεταφορική δομή.

Στο «*Ό Μαρμάρινος Φαῦνος*» του Hawthorne, το άγαλμα που δίνει στην ιστορία αυτόν τον τίτλο συσχετίζεται τόσο επίμονα με ένα χαρακτήρα όνόματι Ντονατέλλο, που ό αναγνώστης θα έπρεπε να είναι άσυνήθιστα βραδύνους ή απρόσεκτος για να μην καταλάβει ότι ό Ντονατέλλο «είναι» το άγαλμα. Πιό κάτω συναντάμε μιá κοπέλλα που τη λένε Χίλντα, εξαιρετικά άγνή και καλόκαρδη, που ζει σε έναν πύργο τριγυρισμένη από περιστέρια. Τα περιστέρια την αγαπούν πολύ· ένας άλλος χαρακτήρας τη λέει «περι-

στέρα μου», και τόσο ο συγγραφέας όσο και οι χαρακτηήρες του έργου κάνουν παρατηρήσεις γι' αυτήν που υποδηλώνουν κάποια ειδική συγγένεια με τα περιστέρια. "Αν λέγαμε ότι ή Χίλντα είναι μιὰ θεά-περιστέρα όπως ή 'Αφροδίτη, αν δηλαδή την ταυτίσαμε με τα περιστέρια της, δεν θα διαβάσαμε έντελώς σωστά την Ιστορία σύμφωνα με το πνεύμα της; Θα τή μεταφράζουμε άπευθείας σε μύθο. 'Αλλά δεν είναι άτοπη ή διαπίστωση ότι ο Hawthorne βρίσκεται έδω κοντά στο μύθο. Δηλαδή, αναγνωρίζουμε ότι «*Ο Μαργαρίνος Φαῦνος*» δεν είναι μιὰ κατώτερη μιμητική μυθιστορία: κυριαρχείται από ένα διαφέρον που στρέφεται τόσο πρὸς τή φαντασιώδη μυθιστορία του παρελθόντος όσο και πρὸς τούς εἰρωνικούς μυθογράφους του επόμενου αἰώνα — τὸν Κάφκα, γιὰ παράδειγμα, ή τὸν Κοκτώ. Τὸ διαφέρον αὐτὸ συχνὰ ἀποκαλεῖται ἀλληγορία, ἀλλὰ είναι πολὺ πιθανὸ ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Hawthorne εἶχε δίκιο νὰ τὸ ὀνομάζει μυθιστορία. Μποροῦμε νὰ δοῦμε πῶς τὸ διαφέρον αὐτὸ τείνει πρὸς τὴν ἀφαίρεση κατὰ τὴ διαγραφή τῶν χαρακτηήρων, και αν δεν γνωρίζουμε ἄλλους κανόνες ἐκτὸς ἀπὸ τούς κατώτερους μιμητικούς, δυσανασχετοῦμε γι' αὐτό.

Ἡ, πάλι, ἔχουμε, στὴν περιοχὴ τοῦ μύθου, τὴν Ιστορία τῆς Περσεφόνης, που κάθε χρόνο χάνεται στὸν κάτω κόσμος γιὰ ἕξι μῆνες. Είναι ὀλοφάνερο ὅτι στὴ θεμελιακὴ μορφή του ὁ μύθος αὐτὸς μιλάει γιὰ τὸ θάνατο και τὴν ἀναβίωση· ή Ιστορία, με τὴ μορφή που τὴν ἔχουμε, ἔχει μετατεθεῖ ἐλαφρά, ἀλλὰ εὔκολα μποροῦμε νὰ δοῦμε τὸ μυθικὸ πρότυπο. Τὸ ἴδιο δομικὸ στοιχεῖο ἐπανέρχεται συχνὰ στὴ σαιξπηρική κωμῳδία, ὅπου προσαρμόζεται σὲ ἕνα, σὲ γενικὲς γραμμὲς, ὑψηλὸ μιμητικὸ ἐπίπεδο ἀληθοφάνειας. Στὸ «*Πολὸς θόρυβος γιὰ τὸ τίποτα*» τραγουδοῦν ἕνα μοιρολόι γιὰ τὴν Ἡρώ πρὶν ἀκόμα μαθευτεῖ ὁ θάνατός της, και οἱ εὐλογοφανεῖς ἐξηγήσεις ἀναβάλλονται γιὰ μετὰ τὸ τέλος τοῦ έργου. Ἡ Ἰμογένη στὸν «*Κορυμβέλινω*» ἔχει ἕνα ψεύτικο ὄνομα και ἕναν ἄδειο τάφο, ἀλλὰ ὡστόσο γίνονται και γι' αὐτὴν ὀρισμένες νεκρικὲς ἐκδηλώσεις. Ἄλλὰ ή Ιστορία τῆς Ἑρμιόνης και τῆς Περδίτας συγγενεύει τόσο στενὰ με τὸ μύθο τῆς Δήμητρας και τῆς Περσεφόνης ὡστε δεν γίνεται σχεδὸν καμιὰ σοβαρὴ προσπάθεια γιὰ εὐλογοφανεῖς ἐξηγήσεις. Ἡ Ἑρμιόνη, μετὰ τὴν ἐξαφάνισή της, ἐπιστρέφει κάποτε σὺν φάντασμα σὲ ἕνα ὄνειρο, και ὁ ἐρχομὸς της στὴ ζωὴ μέσα ἀπὸ ἕνα ἄγαλμα — μιὰ μετάθεση τοῦ μύθου τοῦ Πυγμαλίωνα — ὑποτίθεται ὅτι ἀπαιτεῖ μιὰ ἀφύπνιση τῆς πίστης, μολονότι, σὲ ἐπίπεδο ἀληθοφάνειας, δεν ἦταν καθόλου ἄγαλμα και δεν ἔγινε τίποτα ἄλλο ἐκτὸς ἀπὸ ἕνα ἀθῶο κόλπο. Διαπιστώνουμε πόσο πιὸ ἀφηρημένα μυθικὸς μπορεῖ νὰ είναι ἕνας θεματικὸς συγγραφέας ἀπὸ ἕναν φαντασιώδη: Ἡ Φλοριμέλλα τοῦ Σπένσερ, γιὰ παράδειγμα, ἐξαφανίζεται κάτω ἀπὸ τὴ θάλασσα γιὰ νὰ περάσει τὸ χειμῶνα, χωρὶς νὰ προκαλεῖ καμιὰ ἀπορία, ἀφήνοντας στὴ θέση της μιὰ «χιονένια γυναίκα» και ἐπιστρέφοντας με τὸ ξέσπασμα τῶν ἀνοιξιᾶτικῶν χειμάρρων στὸ τέλος τοῦ τέταρτου βιβλίου.

Στὸ κατώτερο μιμητικὸ ἐπίπεδο, αναγνωρίζουμε τὸ ἴδιο δομικὸ πρότυπο

τοῦ θανάτου καὶ τῆς ἀναβίωσης τῆς ἡρώιδας ὅταν ἡ Ἑσθήρ Σάμμερσον παθαίνει εὐλογία ἢ ὅταν ἡ Λόρνα Ντοὺν πυροβολεῖται στὸ βωμὸ τῶν γάμων της. Ἀλλὰ ἐδῶ πλησιάζουμε πιὸ πολὺ στοὺς κανόνες τοῦ ρεαλισμοῦ, καὶ μολονότι τὰ μάτια τῆς Λόρνα Ντοὺν «σκοτεινιάζουν ἀπ' τὸ θάνατο», ξέρουμε ὅτι ὁ συγγραφέας δὲν ἐννοεῖ πραγματικὰ θάνατο ἀφοῦ σκοπεύει νὰ τὴν ἀναστήσει. Ἐδῶ πάλι ἔχει ἐνδιαφέρον νὰ κάνουμε μιὰ σύγκριση μὲ τὸν «*Μαρμάρινο Φαῖνο*», ὅπου λέγονται τόσα πολλὰ γιὰ τοὺς γλύπτες καὶ γιὰ τὴ σχέση τῶν ἀγαλμάτων μὲ τοὺς ζωντανοὺς ἀνθρώπους ὥστε σχεδὸν περιμένουμε κάποιο εἶδος τελικῆς λύσης ὅπως στὴ «*Χειμωνιάτικη Ἱστορία*». Ἡ Χίλντα ἐξαφανίζεται μυστηριωδῶς, καὶ κατὰ τὴν ἀπουσία της ὁ ἐραστής της, ὁ γλύπτης Κένυον, ξεθάβει ἀπὸ τὴ γῆ ἓνα ἀγαλμα ποὺ συσχετίζει μὲ τὴ Χίλντα. Ἐπειτα ἀπὸ αὐτὸ ἡ Χίλντα ἐπιστρέφει, καὶ δίνεται τελικὰ μιὰ ἀληθοφανῆς ἐξήγηση γιὰ τὴν ἀπουσία της, ὅχι ὅμως χωρὶς μερικὲς ἀρκετὰ αἰχμηρὲς καὶ δηκτικὲς παρατηρήσεις τοῦ ἴδιου τοῦ Hawthorne ὅτι δὲν ἐνδιαφέρεται νὰ ἐπινοήσῃ ἀληθοφανεῖς ἐξηγήσεις καὶ θὰ ἤθελε ἀπὸ τὸ ἀναγνωστικὸ κοινὸ του νὰ τοῦ ἀφήσῃ λίγο μεγαλύτερη ἐλευθερία. Ὡστόσο οἱ περιορισμοὶ τοῦ Hawthorne φαίνονται, τουλάχιστον ἐν μέρει, ἐθελούσιοι, ὅπως μποροῦμε νὰ δοῦμε ἂν στραφοῦμε στὴ «*Λιγεία*» τοῦ Πόε, ὅπου τὸ γνήσιο μυθικὸ πρότυπο τοῦ θανάτου καὶ τῆς ἀναβίωσης προβάλλεται χωρὶς καμιά αἰτιολογία. Εἶναι φανερὸ ὅτι ὁ Πόε εἶναι πιὸ ριζοσπαστικὸς στὴν ἀφαίρεση ἀπὸ τὸν Hawthorne, καὶ αὐτὸς εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς λόγους γιατί ἡ ἐπίδρασή του στὸν αἰῶνα μας εἶναι ἀμεσότερη.

Αὐτὴ ἡ συγγένεια ἀνάμεσα στὸ μυθικὸ καὶ τὸ ἀφηρημένον λογοτεχνικὸ φωτίζει πολλὰς πλευρὰς τῆς μυθιστοριογραφίας, ἰδιαίτερα τῆς πιὸ λαϊκῆς μυθιστοριογραφίας, ποὺ εἶναι ἀρκετὰ ρεαλιστικὴ ὥστε τὰ διαδραματιζόμενα σ' αὐτὴν νὰ εἶναι ἀληθοφανῆ καὶ ὥστόσο ἀρκετὰ ρομαντικὴ ὥστε νὰ εἶναι μιὰ «καλὴ Ἱστορία», δηλαδή μὲ ξεκάθαρο περίγραμμα. Ἐνα παράδειγμα εἶναι ἡ ἐμφάνιση ἐνὸς οἰωνοῦ ἢ τὸ νὰ εἶναι ὀλόκληρη ἡ Ἱστορία ἢ ἐκπλήρωση μιᾶς προφητείας ποὺ δόθηκε στὴν ἀρχή. Τὸ λογοτεχνικὸ αὐτὸ τέχνασμα θυμίζει, στὴν ὑπαρξιακὴ του προέκταση, μιὰ ἀντίληψη γιὰ τὸ ἀναπόδραστο τῆς μοίρας ἢ γιὰ μιὰ κρυφὴ παντοδύναμη θέληση. Στὴν πραγματικότητα ὅμως πρόκειται γιὰ μιὰ καθαρὰ λογοτεχνικὴ σύλληψη, ποὺ δίνει στὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου κάποια συμμετρικὴ σχέση μὲ τὸ τέλος, καὶ ἡ μόνη παντοδύναμη θέληση εἶναι ἡ θέληση τοῦ συγγραφέα. Ἔτσι, τὸ συναντᾶμε ἀκόμα καὶ σὲ συγγραφεῖς ποὺ ἰδιοσυγκρασιακὰ δὲν συμπαθοῦν ἰδιαίτερα τὸ σημαδιακό. Στὴν «*Ἄννα Καρένινα*», γιὰ παράδειγμα, ἡ Ἄννα ἐρμηνεύει τὸ θάνατο τοῦ ἀχθοφόρου στὸ πρῶτο βιβλίον ὡς ἓνα οἰωνὸ γιὰ τὴν ἴδια. Παρόμοια, ἂν βρῖσκουμε οἰωνοὺς καὶ δυσοίωνα σημάδια στὸν Σοφοκλῆ, εἶναι ἐπειδὴ ταιριάζουν μὲ τὴ δομὴ αὐτοῦ τοῦ τύπου δραματικῆς τραγωδίας, καὶ δὲν ἀποδείχνουν καθόλου ὅτι ὁ δραματουργὸς ἢ τὸ ἀκροατήριον πίστευαν σαφῶς στὴ μοίρα.

Ἔχουμε λοιπὸν στὴ λογοτεχνία τρεῖς ὀργανώσεις μύθων καὶ ἀρχετυπικῶν

συμβόλων. Πρώτον, υπάρχει ο «ἀμετάθετος» μύθος, που γενικά ασχολείται με θεούς ή δαίμονες, και που παίρνει τη μορφή δύο αντίθετων κόσμων ολοκληρωτικής μεταφορικής ταύτισης, του ενός επιθυμητού και του άλλου ανεπιθύμητου. Οι κόσμοι αυτοί ταυτίζονται συχνά με τον υπαρξιακό παράδεισο και κόλαση της σύγχρονης με αυτή τη λογοτεχνία θρησκείας. Αυτές τις δύο μορφές μεταφορικής οργάνωσης τις ονομάζουμε αντίστοιχα αποκαλυπτική και δαιμονική. Δεύτερον, έχουμε τη γενική τάση που ονομάσαμε ρομαντική, την τάση να υποδηλώνονται έμμεσα μυθικά πρότυπα σ' έναν κόσμο που συνδέεται στενότερα με την ανθρώπινη εμπειρία. Τρίτον, έχουμε την τάση του «ρεαλισμού» (ή αποστροφή μου γι' αυτόν τον αδόκιμο όρο φαίνεται στά εισαγωγικά) να δίνει έμφαση μάλλον στο περιεχόμενο και στην παρουσίαση παρά στη μορφή της ιστορίας. Η ειρωνική λογοτεχνία αρχίζει με το ρεαλισμό και τείνει προς το μύθο. Τα μυθικά της πρότυπα κατά κανόνα θυμίζουν περισσότερο το δαιμονικό παρά το αποκαλυπτικό, μολονότι μερικές φορές συνεχίζει άπλως τη ρομαντική παράδοση του στυλιζαρίσματος. Ο Hawthorne, ο Πόε, ο Κόνραντ, ο Χάρντνυ και η Βιρτζίνια Γούλφ αποτελούν όλοι παραδείγματα.

Όταν παρατηρούμε ένα ζωγραφικό πίνακα, μπορούμε να σταθούμε κοντά του και να αναλύσουμε τις λεπτομέρειες της τεχνοτροπίας του ζωγράφου. Αυτό, στη λογοτεχνία, αντιστοιχεί χονδρικά στη ρητορική ανάλυση της νέας κριτικής. Από μια κάπως μεγαλύτερη απόσταση, το σχέδιο του πίνακα αρχίζει να φαίνεται καθαρότερα, και μελετάμε μάλλον το περιεχόμενο που μας παρουσιάζεται: αυτή είναι η άριστη απόσταση για ρεαλιστικούς πίνακες όλλανδών ζωγράφων, για παράδειγμα, όπου με μια έννοια διαβάζουμε τον πίνακα. Όσο πιο πολύ απομακρυνόμαστε, τόσο καλύτερα αντιλαμβανόμαστε το οργανωτικό σχέδιο. Λόγου χάρη, όταν παρατηρούμε από μεγάλη απόσταση μια Μαντόνα, δεν βλέπουμε παρά το αρχέτυπο της Μαντόνας, μια μεγάλη γαλάζια μάζα γύρω-γύρω με μια αντιστικτική έστία του ενδιαφέροντος στο κέντρο. Και στη λογοτεχνική κριτική, επίσης, συχνά πρέπει να «απομακρυνθούμε» από το ποίημα για να δοθμε την αρχετυπική του οργάνωση. Αν «απομακρυνθούμε» από τα *Mutabilitie Cantoes* του Σπένσερ, βλέπουμε ένα φόντο από κυκλικά διαταγμένο φως και μια σκοτεινή μάζα που ώθειται προς τα πάνω στο κάτω μέρος του προσκήνιου — μια αρχετυπική μορφή που μοιάζει πολύ με αυτή που βλέπουμε στην εισαγωγή του Βιβλίου του Ίώβ. Αν «απομακρυνθούμε» από την αρχή της πέμπτης πράξης του «*Αμλετ*», βλέπουμε πάνω στη σκηνή έναν τάφο να ανοίγει, τον ήρωα, τον έχθρο του και την ήρωίδα να κατεβαίνουν σ' αυτόν, ενώ ακολουθεί μια θανάσιμη σύγκρουση στον πάνω κόσμο. Αν «απομακρυνθούμε» από ένα ρεαλιστικό μυθιστόρημα όπως ή «*Ανάσταση*» του Τολστόι ή το «*Ζερμινάλ*» του Ζολά, μπορούμε να δοθμε τα μυθοποιητικά πρότυπα που υποδηλώνουν αυτοί οι τίτλοι. Στη συνέχεια θα δώσουμε και άλλα παραδείγματα.

Προχωρούμε τώρα για να εκθέσουμε πρώτα τη δομή της εικασματοπλασίας, ή της *διάνοιας*, των δύο ἀμετάθετων κόσμων, τοῦ ἀποκαλυπτικοῦ καὶ τοῦ δαιμονικοῦ, ποὺ συγγενεύουν στενὰ μετὰ τὴ Βίβλο, τὴν κύρια πηγὴ τοῦ ἀμετάθετου μύθου στὴν παράδοσή μας. Μετὰ θὰ συνεχίσουμε μετὰ τὶς δύο ἐνδιάμεσες μορφές τῆς εικασματοπλασίας, καὶ τέλος μετὰ τὶς γενικὲς ἀφηγήσεις ἢ *μύθους*, ποὺ εἶναι ἡ ἐνσάρκωση αὐτῶν τῶν δομῶν τῆς εικασματοπλασίας.

*Μετάφραση: Δημοσθ. Κούρτοβικ*