

NORTHROP FRYE (1912–1991) kanadai irodalomkritikus, a torontói egyetem professzora. Első könyve, *Fearful Symmetry* (A félelmetes szimmetria, 1947) William Blake-ről szól, nemzetközi híret azonban az 1957-es *Anatomy of Criticism* (A kritika anatómiája) alapozta meg. Elgondolása azért osztható a korai strukturalizmusba, mert kísérletet tesz az irodalmiság alapvető struktúrájának meghatározására. Az irodalom egészének paradox, ironikus és kétértelmű formáját kutatja, és feltételezi, hogy ezt valahol a mítoszok formájában kell keresni. Carl Jung archetípus-elmélete és kollektív tudattalan fogalma kapcsolódik össze a modern irodalomtudomány formalizmusával. Frye zsenialitási rendszere, a mítoszkritika azonban érdekes, de folytathatatlan iránynak bizonyult. Aláírt tanulmánya 1951-ben íródott.

Forrás: *A hermeneutika elmélete* (2. köt.). Szerkesztette Fabiny Tibor. Szeged, 1987. Acta Universitatis Szegediensis de Attila József nominatae. *Cathedra Comparationis Litterarum Universarum*, 545–564.

AZ IRODALOM ARCHETÍPUSAI

I

Minden rendszerezett tudásanyag fokozatosan sajtáítható el, és a tapasztalat azt mutatja, hogy az irodalom tanulásában is lehet valamiféle fokozatosságot kialakítani. Első mondatunk máris szemantikai probléma elé állít minket. A fizika rendszerezett tudásanyag a természetről, és művelője azt mondja, hogy a fizikával foglalkozik, nem pedig a természettel. A művészet, akárcsak a természettudományok rendszeres tanulmányozás tárgya, és mint olyat, meg kell különböztetnünk magától a tanulmányozástól, azaz a kritikai gondolkodástól. Ezért lehetetlen „irodalmat tanulni”: tanulunk róla bizonyos módon, de *amit* tanulunk (így, tárgygal kifejezve), az valójában az irodalmi gondolkodás. Használóképpen gyakran adódik probléma abból, hogy az „irodalom tanítása” megvalósíthatatlan; csupán a kritikai gondolkodás tanítható közvetlenül. Amíg tehát az irodalomtól magától nem várjuk el, hogy tudományként viselkedjék, bizonyára nincs kizáró oka annak, hogy a kritikai gondolkodás mint rendszeres és szervezett kutatás legalább részben tudomány lehessen. Talán nem egy „tiszta” vagy „egzakt” tudomány, de a kifejezések a ma már elavult XIX. századi világképből származnak. A kritikai gondolkodás a művészetekre irányul, és bár maga is ölthet művészi formát, ebből azonban nem következik, hogy rendszertelennek kell lennie. A természettudományokkal való kapcsolatából pedig nem következik, hogy nélkülöznie kellene a kultúrát.

A kritikai gondolkodás, ahogyan tudományos folyóiratokban és monográfiákban láthatjuk, valóban rendelkezik a tudomány minden jellemzőjével. A bizonyítékokat tudományosan vizsgálják, korábbi szaktekintélyeket tudományosan használnak fel, a szakterületeket tudományosan tárják fel, a szövegeket is tudományosan szerkesztik. A prozódia tudományos szerkezetű, akárcsak a fonetika vagy a filológia. Mégis, az ilyen kritikai tudomány kutatója az irodalomtól eltávolító centrifugális mozgásra lesz figyelmes. Úgy találja, hogy az irodalom a „humaniórák” középső területe, amelyet egyik oldalról a történelem, a másiktól pedig a filozófia fog közre. Az irodalomkritika egyelőre csak az irodalom egy részterülete, s ennél fogva, ha a kutató gondolati egységgé akarja szervezni tárgyát, eseményekért a történész fogalmi rendszeréhez, eszméikért pedig a filozófuséhoz kell fordulnia. Még a központibb helyet elfoglaló kritikai tudományok is, mint például a szövegkiadás, a „háttér” részleteként eltávolodni látszanak a történelem vagy más, nem irodalmi terület felé. Önként kínálkozik a gondolat, hogy a kritikai segédtudományok kapcsolatba hozhatók egy még egyelőre kidolgozatlan „mintával”, amely egy középpont köré szerveződve segíti elő a rendszeres megértést. Amennyiben ezt sikerül kidolgozunk, akkor ellenőrizhetjük a centrifugális erőt. Ha ilyen „minta” létezik, az irodalmi gondolkodás az lenne a művészethez képest, ami a filozófia a bölcsességhez és a történelem az eseményekhez képest.

Az irodalomtudomány központi részét jelenleg és kétségkívül a jövőben is főként a szövegmagyarázat teszi ki. A szövegmagyarázók azonban, a kutatóktól eltérően, kevésbé érzékelik, hogy valamilyen tudományos diszciplína keretein belül mozognak: fő tevékenységük, a tempomly ének szavaival, hogy „megvilágosítsák a szegletet, ahol járnak”. Ha megkísérlünk átfogóbb képet kapni a kritikai gondolkodás mibenlétéről, mintha ingóványban tévelyegnénk, amely általánosságokból, józan értékítéletekből, körültekintő magyarázatokból, kutatási eredmények összefoglalásából és a mindent átfogni akarás más következményeiből áll. A kritikának e területei azonban annyira tele vannak pszeudotételekkel és sem igazat, sem hamist nem tartalmazó hangzatos semmitmondással, hogy nyilvánvalóan kizárólag azért léteznek, mert az irodalomtudomány, akárcsak a természet, jobban kedveli a kihasználatlan teret az ürességnél.

A „pszeudotétel” kifejezés részemről talán logikai-pozitívista megközelítést sugall. Nem keverném azonban össze a fontos tételt az adatszerűvel, s nem tartanám tanácsosnak azt sem, hogy a jelentés szubjektív érzelmi és objektív leíró szemléletének tudathasadásos kettősségével összekuszálják az irodalom tanulmányozását; inkább azt tartjuk szem előtt, hogy bármilyen irodalmi jelentés létrehozása érdekében el kell tekinteni a kettősségtől. Csak azt mondom, hogy nincsenek világosan meghatározva azok az elvek, amelyekkel az irodalomkritika fontos állításait a jelentéktelenektől megkülönböztethetjük. Első lépésként fel kell tehát ismernünk az értelmetlen irodalomkritikát, és el kell magunkat határolni attól, hogy tudományos rendszerünk továbbépítése nélkül beszéljünk az irodalomról. Az esetleges értékítéletek nem az irodalomtudományhoz, hanem az ízléstörténethez tartoznak, és legjobb esetben is csak a létrejöttüket előmozdító társadalmi és pszichológiai kényszereket tükrözik. Esetlegesnek nevezhetünk minden szentimentális vagy vallási, politikai előítéletből származó értékelést, amelynek nem irodalmi tapasztalat az alapja. A szentimentális értékítéletek rendszerint vagy az író személyiségére való ösztönös reakción, vagy nem létező kategóriákon és antitéziseken alapulnak (például „Shakespeare az életből tanult, Milton a könyvekből”). Pszeudo-irodalomtudomány az az irodalmi fecsegés, amely a költők „értékét” felveri vagy leszorítja valami képzeletbeli tőzsdén. Eliot úr, ez a gazdag részvényes, miután piacra dobta Milont, most visszavásárolja; Donne valószínűleg elérte csúcspontját és hanyatlani kezd; úgy tűnik, Tennyson egyelőre tartja magát, Shelley árfolyama azonban változatlanul csökken. Az ilyesmi nem lehet rendszeres kutatás része, mivel a rendszeres kutatás csak előre haladhat: a tétovázás, az ingadozás és a visszatérés legfeljebb ki kapcsolódást jelentő társalgás.

Ezek után a kritikusok egy komolyabb csoportját pillantjuk meg, akik szerint az irodalomkritika feladata, hogy az irodalomnak az olvasóra gyakorolt hatását előtérbe állítsa. Tartjuk meg tehát az irodalom tanulmányozását centripetális irányúnak, az irodalmi mű szerkezeti elemzését tegyük meg a tanulási folyamat alapjának. Minden nagy műalkotás szövege összetett és többértelmű, s az egymásba szövődő szálak kibontásához tetszés szerinti mértékben igénybe vehetjük a történelmet és a filozófiát, ha a középpontban kutatásunk tárgya marad. Ha viszont nem így történik, előfordulhat, hogy az irodalomról való írás feletti igyekezetünkben elfelejtjük, hogyan is kell olvasni.

E megközelítés egyetlen gyengesége, hogy elsősorban a centrifugális vagy „háttér”-szemlélet antitézisének fogják fel, és így afféle valótlán dilemmához vezet, mint amilyen például a belső és külső relációk összeütközése a filozófiában. Az antitézisek általában feloldhatók, nem az egyik oldal kiragadásával és a másik megcáfolásával, vagy a kettő ötvözetével, hanem azzal, hogy megpróbálunk túljutni az ellentétekkel való kérdésfeltevésen. Helyes, hogy a kritikai felfogás első lépésének a műalkotás retorikai vagy szerkezeti elemzését tekintjük. A kizárólag szerkezeti megközelítésnek azonban ugyanolyan korlátai vannak az irodalomtudományban, mint a biológiában. Az ilyen megközelítés önmagában az irodalmi szerkezet pusztá létéen alapuló különálló elemzések sorozata, anélkül hogy a szerkezet végleges kialakulására és külső vonatkozásaira magyarázatot kapnánk. A szerkezeti elemzés visszahozza a retorikát az irodalomtudományba; ám új poétikára is szükségünk van, és ha ezt kizárólag a retorikából kíséreljük meg létrehozni, nehezen kerülhető el a retorikai kifejezések meddő szaknyelvvé bonyolítása. Szerintem az iro-

dalomtudományból jelenleg a szervező elv hiányzik, egy olyan központi hipotézis, amely – akár csak az evolúció elmélete a biológiában – a vizsgált jelenségeket az egész részének tekintti. Egy ilyen elv, bár visszafogná a szerkezeti elemzés kizárólagos centripetális irányát, az irodalomtudomány más területeit is ebbe az irányba terelhetné.

E hipotézis kiindulási pontja ugyanaz, mint bármely más tudományban: a tökéletes egység feltételezése. A feltételezés magára a tudományra vonatkozik, nem pedig annak tárgyára. A természet rendjében való hit a természettudományok érthetőségének következménye, és ha ezek valaha teljes egészében bebizonyítanák a természet rendjét, feltehetőleg kimerítenék tárgyukat. A kritikai gondolkodás mint tudomány tökéletesen érthető: az irodalom mint e tudomány tárgya jelenlegi tudásunk szerint új kritikai felfedezések kimeríthetetlen forrása, és akkor is az maradna, ha többé nem születnének új művek. Hibás tehát az a törekvés, amely egy korlátozó elvet keres az irodalomban, azért, hogy akadályozza a kritikai gondolkodás fejlődését. Egy elhamarkodott teleológia téves következtetésének tekinthető az az állítás, hogy a kritikusnak nem kell többet keresnie a versben, mint amiről biztonsággal feltételezhető, hogy a költő tudatos alkotása. Ez az állítás ahhoz a gondolathoz hasonlít, hogy egy természeti jelenség azért az, ami, mert a kifürkészhetetlen bölcsességű gondviselés azzá alkotta.

Bármennyire egyértelműnek tűnik is a feltevés, a tudomány csak lassan ébred rá tudásanyagának tökéletesen érthető voltára. E felfedezés előtt a tudomány még nem válik önállóvá, hanem megmarad embrióknak valamely más diszciplína testében. E folyamatot szemlélteti a fizika megszületése a „természetfilozófiából”. Abban is sok igazság van, hogy a modern tudományok a matematikához való közelségük sorrendjében fejlődnek. Így a fizika és az asztronómia a reneszánszban vette fel mai formáját, a kémia a XVIII., a biológia a XIX., a társadalomtudományok pedig a XX. században. Ha tehát a rendszeres irodalomtudomány csupán napjainkban alakul ki, akkor ez egyáltalán nem anakronizmus.

A következőkben a rangsoroláshoz kerestünk elveket, amelyek két rögzített pontunk közt helyezkednek el. Az egyik ilyen pont az irodalomtudomány elsődleges törekvése, a műalkotás szerkezeti elemzése. A másik pedig az a feltevés, hogy az irodalomkritika teljes értékű, értelmes kutatási terület. A következőkben induktív módszerrel haladhatunk tovább a szerkezeti elemzésről, összekapcsolva a gyűjtött adatokat, nagyobb összefüggéseket keresve bennük. Másrészt deduktív módszerrel is haladhatunk, az irodalomtudomány egységének előzetes feltételezéséből kiindulva. Természetesen egyik eljárás sem alkalmazható korlátlanul, a másikkal vett kiegészítések nélkül. Kizárólag induktív útján eltévedünk a vaktában való keresgélés közben; a kizárólagos dedukció pedig minden jelenség merev és túlságosan leegyszerűsített beskatulyázásához vezet. Tegyük tehát néhány kísérleti lépést mindkét irányba; kezdjük vizsgálódásunkat az induktív úttal.

II

Egy műalkotás egysége, szerkezeti elemzésének alapja nem csupán a művész korlátlan akaratából jön létre, mivel az csak kiváltó oka: a műalkotásnak, formájából következően, formai oka is van. Az a tény, hogy a mű át dolgozható, hogy a költő változtat – nem azért, mert valami jobban tetszik neki, hanem mert valóban jobb –, azt jelenti, hogy mind a költők, mind a verselő születnek, nem pedig később válnak azzá. A költő feladata a lehető legsértetlenebbül világra hozni a verset, az pedig már születése pillanatában feltétlen önállóságra törekszik, sikoltva igyekszik elszakadni a költő emlékeinek, gondolatfüzérének, önkifejezési vágyának köldökzsinórjától és minden egyébtől, nehogy a költői én tovább táplálhassa. Az irodalomkritika ott veszi át a feladatot, ahol a költő eltűnik, s az irodalomtudomány nehezen boldogul valamiféle irodalompszichológia nélkül, amely a költőt a verssel összeköti. Ennek része lehet a költő pszichológiai megfigyelése, bár ez főleg akkor hasznos, amikor kifejezési kudarcait elemezzük, bensőjének változatlanul a műhöz kötődő pontjait. Fontosabb az a tény, hogy minden költőnek külön mite-

lógiaja, saját színskálája vagy különleges szimbólumrendszere van, amelyek nagy része nem is tudatosul. Azokban a művekben, amelyeknek önálló szereplőik vannak, mint például a drámákban és regényekben, ugyanez a pszichológiai elemzés kiterjeszhető a szereplők egymás közti kapcsolatára, bár természetesen az irodalompszichológia e szereplők viselkedését csak az irodalmi konvenció alapján elemezni.

Megoldatlan még a vers formai okának problémája, amely mélyen érinti a műfajok kérdését, ezekről azonban az irodalomtudomány nem túl sokat mondhat. A számos kritikai kísérlet az olyan szavakkal való megbirkózásra, mint „regény” vagy „eposz”, leginkább a szóbeszéd pszichológiájának eseteiként érdekesek. Két műfaji felfogás egészen nyilvánvalóan téves, s mivel ellentétes végletek, az igazság minden bizonnyal valahol a kettő között van. Az egyik a pszeudoplatonikus felfogás, amely a műfajokat a művek előtti és azoktól független létezőknek tekinti, és összekeveri őket a pusztán formai konvenciókkal, mint például a szonett. A másik véglelet – a nagyon sok műfaj történeti áttekintésben szereplő pszeudobiológiai felfogás – pedig a műfajok evolúcióját vallja.

A következőkben a műfaj eredetét keressük, és mindenekelőtt azokhoz a társadalmi feltételekhez és kulturális elvárásokhoz fordulunk, amelyek létrehozták – más szóval a műalkotás materiális eredetéhez. Így érkezünk el az irodalomtörténethez, amely abban különbözik a történelemtől, hogy kategóriái, mint például „gótikus”, „barokk”, „romantikus” és így tovább, lényegében kulturális kategóriák, amelyek csekély hasznára lehetnek a történésznek. E kategóriákig többnyire nem jut el az irodalomtörténet, mégis többet tudunk róla, mint a kritikai tudomány többi területéről. A történész történetileg kezeli az irodalmat és a filozófiát; a filozófus filozófiailag kezeli a történelmet és az irodalmat; az úgynevezett eszmetörténeti megközelítés pedig egy kísérlet kezdetét jelzi, mely a történelmet és a filozófiát egy önálló irodalomtudomány nézőpontjából szándékozik kezelni.

Ám változatlanul van még némi hiányérzetünk. Azt állítjuk, hogy minden költőnek egyéni képrendszere van. Amikor azonban sok költő sok egyforma képet használ, bizonyára jóval fontosabb kritikai problémákról van szó, mint például az életrajzi adatok. Mint Auden kitűnő tanulmánya, a *The Enchafed Flood* mutatja, egy olyan jelentős szimbólum, mint a tenger, nem maradhat Shelley, Keats vagy Coleridge költészetén belül: költők során átívelve az irodalom archetipikus szimbólumává tágu. Ha a műfajoknak történeti forrásuk van, vajon miért olyan meghökkentető hasonlósággal emelkedik ki a drámai műfaj a középkori és századokkal előbb a görög vallásból? Ez inkább szerkezet, mint forrás kérdése, és azt sugallja, hogy a műfajoknak is lehetnek archetipusai, akár csak a költői képeknek.

Nyilvánvaló, hogy az irodalomtudomány csak akkor válik rendszerezetté, ha ezt lehetővé teszi az irodalom minősége, azaz a szavak olyan rendje, amely a természettudományokban a természet rendjének felel meg. Valamely archetípus nemcsak az irodalomtudomány egységesítő kategóriája, hanem egy tökéletes forma része is kell hogy legyen. Azonnal felmerül a következő kérdés: milyen tökéletes formát láthat az irodalomkritika az irodalomban? Az irodalomkritika módszereinek áttekintése során eljutottunk egészen az irodalomtörténetig. Az átfogó irodalomtörténet a legegyszerűbbtől a kifinomult felé halad, és felvillan benne a lehetőség, hogy úgy tekintsük az irodalmat, mint a primitív kultúrákban fellelhető, viszonylag behatárolt és egyszerű alakzatok egyre bonyolultabbá válásának folyamatát. Ha így van, az archetípusok egysége valamiféle irodalmi antropológia, amely szem előtt tartja azt a tényt, hogy az irodalmat megelőző kategóriák, mint például a rítus, a mítosz és a népmese áthatják az irodalmat. Ezt követően megértjük, hogy e kategóriák és az irodalom kapcsolata semmiképpen sem merül ki az utóbbinak az előbbiektől való származásában, mivel ezek a kategóriák újra meg újra felbukkannak a legnagyobb klasszikusoknál – tulajdonképpen általános tendencia, hogy a nagy klasszikusok visszatérnek hozzájuk. Összecseng ez azzal az érzéssel, amit mindnyájan tapasztaltunk, hogy középszerű művek bármily beható tanulmányozása is csupán esetleges és periferikus kritikai tapasztalatot eredményez, míg a mély értelmű remekmű magával ragad, és látni engedi, amint a mondanivaló számos motívuma egy pontban összefut. Felmerül a kérdés, hogy az irodalmat

az időben bonyolódó folyamatnak felfogó szemlélet mellett nem tekinthető-e egy láthatatlan középpontból egy fogalmi térbe kiterjedőnek is.

Ez az induktív haladás visszafelé vezet a szerkezeti elemzéstől az archetípushoz, mint amikor kissé hátralepünk egy festménytől, ha pusztá ecsetvonások helyett az egész kompozíció akarjuk látni. A *Hamlet* sírásójelenetének előterében például bonyolult szerkezetű szöveg áll, amely az első bohóc szójátékaitól a Yorick-monológ *danse macabre*-jáig tart, és amit a nyomtatott szövegben vizsgálunk. Egy lépés hátra, s máris Wilson Knight és Spurgeon kritikuscsoportjában vagyunk, látva a romlás és pusztulás kitartóan záporozó képeit. Nos, miközben ráébredünk a jelenet igazi jelentőségére a darab egészének szempontjából, pszichológiai kapcsolatok hálózatába kerülünk, amelyeknek Bradley szentelte a legnagyobb figyelmet. Tegyük fel, hogy mégis elfeledkezünk a műfajról, arról, hogy a *Hamlet* színdarab, mégpedig Erzsébet-kori színdarab. Még egyet hátralepünk tehát, Stoll és Shaw csoportjába, és a jelenetet a konvencióknak megfelelően látjuk, az összefüggő dráma részeként. Még egy lépés, és megpillanthatjuk a jelenet archetípusát, amely a hős *Liebestodja*¹ és első egyértelmű szerelmi vallomása, harca Leartesszel saját sorsának megpecsételése és elméjének hirtelen kitisztulása, amely az utolsó színbe való átmenetet jelzi: mindez a színpadon háttorzongatóan ásító nyitott sírba való ugrálás köré összpontosul.

E jelenet megértésének minden szintjén valamilyen tudományos közegetől függünk. Először is szükségünk van a szerkesztőre, aki sajtó alá rendezi a szöveget, majd a retorika tudására és a filológusra, végül pedig az irodalompszichológusra. Nem tanulmányozhatjuk a műfajokat az irodalomszociológus, az irodalomfilozófus és az „eszmetörténel”² kutatójának segítségével. az archetípushoz pedig irodalmi antropológusra van szükségünk. Most azonban, amikor kialakítottuk irodalomtudományunk központi mintáját, mindezen szakterületek az irodalmi kritikában látszanak összefutni, nem pedig a pszichológia, a történelem és hasonlók felé széttartani. Például a Hamlet-legenda forrását kutató irodalmi antropológus, aki a Shakespeare-t megelőző színdarabtól Saxo² irányába, onnan pedig a természetmítoszok felé halad, nem távolodik Shakespeare-től, hanem egyre közeledik ahhoz az archetipikus formához, amit Shakespeare is újjáteremtett. Új távlatunk egy kisebb eredménye, hogy szemlélatomást megszűnőben vannak a kritikusok közti ellentmondások és annak bizonygatása, hogy ez vagy az a kritikai irányzat az üdvöztető. Most pedig lássuk, hová jutunk a dedukció módszerével.

III

Egyes művészetek az időben mozognak, mint például a zene, mások a térben jelennek meg, mint például a festészet. A szervező elv mindkét esetben a visszatérés, amelynek neve ritmus, ha időbeli, és motívum, ha térbeli. Így a zene ritmusáról és a festészet motívumairól beszélünk, de később, kifinomultságunkat fitogtatva, a festészet ritmusáról és a zene motívumairól is beszélhetünk. Más szóval, minden művészet időbelinek és térbelinek fogható fel egyszerre. Egy zenemű egész partitúráját egyidejűleg tanulmányozhatjuk, egy festményt pedig a szem bonyolult táncának folyamataként szemlélhetünk. Az irodalom átmenetnek tűnik a zene és a festészet között: szavai az egyik végpontban hangsorhoz hasonló ritmusokat alkotnak, a másokban pedig a hieroglifikus vagy képi ábrázoláshoz közelítő motívumokat. E két végpont minél tökéletesebb megközelítésére való törekvés az úgynevezett kísérleti írás fő alkotórésze. Az irodalom ritmusát elbeszélésnek (narrative) nevezhetjük, a motívumot, a verbális szerkezet egyidejű szellem:

¹ Ez a német szó, melynek nincs pontos angol megfelelője, olyasmit jelent, mint „szerelem és halál találkozása”. Leginkább a wagneri operához kapcsolódik.

² Saxo Grammaticus XIII. századi dán történetíró, akinek latin nyelvű Dániel története, a *Gesta Danorum* tartalmazza Hamlet eredeti történetét.

megragadását pedig jelentésnek vagy jelentőségnek. Az elbeszélést halljuk vagy hallgatjuk; akkor azonban, amikor egy író egész motívumrendszerét ragadjuk meg, a jelentését „látjuk”.

Az irodalom kritikáját sokkal jobban gátolja az ábrázolás hangsúlyozásának téveszméje, mint a festészetét. Ezért vagyunk hajlamosak úgy tekinteni a mű elbeszélő keretét, mint valami külső „élet” eseményeinek egymás utáni bemutatását, a jelentését pedig mint külső „eszme” visszatükröződését. Irodalmi szakkifejezésekkel élve: az elbeszélés a szerző egyenes vonalú mozgása, a jelentése pedig a kiteljesített forma oszthatatlan egysége. Hasonlóképpen, valamely költői alakzat nem csupán egy külső tárgy verbális másolata, hanem a nyelvi szerkezet bármely egysége, amelyet a teljes motívumrendszer vagy ritmus egészének tekintünk. Még a szerző szavait felépítő betűk is képrendszeréhez tartoznak, bár csak sajátos esetekben (például alliterációban) keltik fel a kritikus figyelmét. Az elbeszélés és a jelentés tehát – zenei szakkifejezésekkel élve – a költői képrendszer „melodikus”, illetve „harmonikus” szövegkörnyezetévé válik.

A ritmus vagy visszatérő mozgás őseredete a természet körforgása, és minden természeti jelenség, amely kapcsolatba hozható a műalkotásokkal, mint például a virág vagy a madárdal, az élő szervezet és környezetének ritmusai, különösen a napév mélységes összehangolódásából születik. Az állatoknál ezen összehangolódás néhány kifejezési módját, például a madarak nészátancát már csaknem rítusnak nevezhetjük. Az emberi életben azonban a rítus valamiféle szándékos törekvésnek tűnik, amely a természetes körforgással való elveszett összhang visszaállítására irányul (ezért vannak benne mágikus elemek). A termést az év meghatározott szakaszában be kell takarítani, kényszer lévén azonban az aratás önmagában még nem rítus. Ilyenkor az emberi és természeti energiák összehangolására való törekvés szándékos kifejezése hozza létre az aratódalokat, amelyeket rítusnak nevezünk. A műalkotás elbeszélésének eredetét tehát a rítusban lelhetjük fel, lévén az cselekvések időbeli sorozata, amelyben csak lappang a tudatos jelentés vagy jelentőség: külső szemlélő észreveszi, maguk elől a résztvevők elől azonban többnyire el van rejtve. A rítus húzóereje a tiszta elbeszélés irányába hat, amely, ha létezne, csupán automatikus és öntudatlan ismételtetés lenne. A rítus enciklopédikusává válásának szabályos tendenciáját is észre kell vennünk. Rítus tapad a természet minden fontos visszatérő jelenségéhez, a nappalhoz, a hold változásaihoz, az évszakokhoz és napfordulókhoz, a lét fordulópontjaihoz a születéstől a halálig, és a fejlettebb vallások legtöbbször pontosan meghatározott szertartásrendszere van, amely felöleli, ha mondhatjuk így, az emberi élet fontosnak számítható eseményeinek teljességét.

Másrészt a képrendszer motívumai vagy a jelentés töredékei eredetileg jóslatszerűek, és a hirtelen megvilágosodás, a felvillanó megértés pillanatából származnak, az időre való kifejezett utalás nélkül. Fontosságukat Cassirer mutatja meg *Myth and Language* című könyvében. Mire azonban e motívumok közmondások, találós kérdések, parancsolatok és etiológikus népmesék formájában közkinccsé válnak, már elég sok narratív elemet tartalmaznak. Tendenciájukban ezek is enciklopédikusak; a jelentés vagy dogma teljes szerkezetét esetleges és közvetlenül tapasztalt töredékekből építik fel. Éppúgy, ahogyan a tiszta kifejezési keret öntudatlan művészet lenne, a tiszta jelentés a tudatosság közölhetetlen állapota volna, mivel a kommunikáció az elbeszélés létrehozásával kezdődik.

A mítosz az a központi, mindent átható erő, mely archetipikus jelentést ad a rítusnak, és ugyanilyen narrációt a jóslatnak (orákulum). Ennélfogva a mítosz maga az archetípus, bár mítoszról csak akkor volna helyes beszélni, ha a mű narrációjára gondolunk, s archetípusról, ha jelentésre utalunk. A napi ciklusban, az évszakok ciklusában és az emberi élet biológiai ciklusában egyetlen összetett jelentés van, amelyből a mítosz központi elbeszélést alkot egy hős köré, aki részben a nap, részben vegetatív tenyészet, részben pedig egy isten vagy archetipikus emberi lény. Leginkább Jung és Frazer³ hatásának köszönhető, hogy az irodalomkritikusok e mű-

³ Sir James Frazer (1890–1915) *The Golden Bough* címmel nagyszabású összehasonlító tanulmányt írt a primitív vallásokról.

toszt alapvető fontosságúnak tartják, s bár a témáról számos könyv szól, megközelítésében nem mind rendszeres; ezért a mítosz szakaszainak bemutatására a következő táblázatot készítettem:

1. A hajnal, a tavasz és a születés szakasza. Mítoszok a hős születéséről, újjászületéséről és feltámadásáról, a teremtsérről, valamint a sötétség, a tél és a halál erőinek vereségéről (mivel a ciklus négy szakaszból áll). Mellékszereplők: az apa és az anya. A románc és a legszárnyalóbb. legrapszodikusabb költészet archetípusa. 2. A zenit, a nyár és a házasság vagy győzelem szakasza. Mítoszok a megdicsőülésről, szent házasságról és a Paradicsomba lépésről. Mellékszereplők: a vőfély és a menyasszony. A komédia, pásztorköltészet és idill archetípusa. 3. A naplemente, az ősz és a halál szakasza. Mítoszok a bukásról, a haldokló istenről, erőszakos halálról és áldozatról, valamint a hős elszigetelődéséről. Mellékszereplők: az áruló és a szirén. A tragédia és elégia archetípusa. 4. A sötétség, a tél és a megsemmisülés szakasza. Mítoszok ezer erők győzelméről, özönvizekről és a káosz visszatéréséről, a hős vereségéről, valamint *Götterdämmerung*-mítoszok („Istenek alkonya”). Mellékszereplők: az emberevő óriás és a boszorkány. A szatíra archetípusa (lásd például a *The Dunciad* befejezését).

A hős keresése szintén egyre inkább magába olvasztja a jóslatszerű és esetleges verbális szerkezeteket, amint azt láthatjuk, ha megfigyeljük a helyi legendák összevisszaságát, ami abból az átmenetből származik, mely a prófétai megvilágosodások és a különféle osztályokba tartozó istenek elbeszélő mitológiája között történik. A fejlettebb vallások legtöbbjében ez fokozatosan a központi keresésmítosszá válik, amely a rítusból emelkedik ki, mint ahogy a Messiás-mítosz lett a zsidó vallás jóslatainak narratív szerkezete. Egy helyi árvízben fogható véetlenül egy népmese, ám az özönvíztörténetek összehasonlítása megmutatja, milyen gyorsan válnak e mesék a megsemmisülés mítoszána példáiá. Végül, az a tendencia, hogy mind a rítus, mint a megvilágosodás enciklopédikusá válják, a mítoszok pontosan meghatározott rendszerében valósul meg, amely nem más, mint a vallások szent iratai. Következésképp e szent iratok az első dokumentumok, amelyeket az irodalomkritikusnak tanulmányoznia kell, hogy tárgyáról átfogó képet kapjon. Miután megértette szerkezetüket, lejjebb ereszkedhet az archetípusoktól a műfajokhoz, és megvizsgálhatja, hogyan emelkedik ki a mítosz rituális elemeiből a dráma; az epifanikus vagy töredékes elemeiből a líra, míg az epika továbbviszi a központi enciklopédikus szerkezetet.

Néhány figyelmeztető és biztató szóra van szükség, mielőtt az irodalomtudomány világosan kijelölné határvonalait e területeken. A kritikus feladatához tartozik, hogy bemutassa, hogyan származtatható minden irodalmi műfaj a keresésmítoszból, s ráadásul a származtatás logikus az irodalomtudományon belül. A keresésmítosz fogja alkotni mindazon jövőbeli irodalmi kézikönyvek első fejezetét, amelyek elég nagy, szervezett kritikai tudáson alapulnak ahhoz, hogy címük „bevezetés” vagy „vázlat” legyen, s ehhez méltóak is lesznek. Csak amikor megpróbálják a származtatást kronologikusan magyarázni, eszmélünk rá, hogy valótlán prehisztorikus fikciót és mitológiák összevonásáról szóló elméleteket írunk. Ezenkívül, mivel a pszichológia és az antropológia fejlettebb tudomány, a velük foglalkozó kritikus időnként dilettánsnak tűnhet e területeken. Az irodalomtudomány e két szakasza nagyon fejletlen az irodalomtörténethez és a retorikához képest, aminek oka rokon tudományaik későbbi fejlődése. Az elragadtatás azonban, melyet Frazer *The Golden Bough* című műve és Jung libidoszimbólumokról⁴ szóló könyve vált ki az irodalomkritikusokból, nem dilettantizmuson alapul, hanem azon a tényen, hogy e könyvek az irodalomtudomány elsődleges, igen fontos tanulmányai.

Az irodalmi forma elveit kutató kritikus érdeklődése nagyon eltér az elme állapotait tanulmányozó pszichológusétól vagy a társadalmi intézmények felé forduló antropológusétól. Például az elbeszélésre adott szellemi válasz jórészt passzív, a jelentésre adott pedig főként aktív. E tényből kiindulva különíti el Ruth Benedict *Pattern of Culture* című művében a rítus követésén ala-

⁴ *Wandlungen und Symbole der Libido* (Leipzig, 1919), angolul *Psychology of the Unconscious* (New York, 1919) címmel jelent meg. A *Collected Works* (1956) 5. kötetében található *Symbols of Transformation* e munka 1952-es szövege átdolgozott változatának fordítása.

puló „apollói” kultúrákat a „dionüszosziaktól”, amelyek alapja az, hogy a próféta elme feszülten várja a megvilágosodást. A kritikus inkább azt veszi észre, hogy a népszerű irodalom, amely a műveletlen elmék restségére hat, milyen nagy hangsúlyt helyez az elbeszélés értékeire; amíg a költő és környezete közötti kapcsolat szétzúzására irányuló mesterkéltségek eredményezi a Rimbaud-féle *illumination*, Joyce magányos epifániáit és Baudelaire felfogását a természetről mint jóslatok forrásáról. Felmerül az a kérdés is, hogyan tükrözi a primitívtól a tudatos irányába fejlődő irodalom a költő figyelmének fokozatos eltolódását a narratívától a tartalmi értékek felé. E figyelemeltolódás alapján különíti el Schiller a naiv és szentimentális költészetet.⁵

Bonyolultabb az irodalomtudomány és a vallás kapcsolata, amikor azonos művekkel foglalkoznak. Az irodalomkritikában, akárcsak a történelemben, az istenséget mindig emberi alkotás-ként kezelik. A kritikus számára Isten, találja akár az *Elveszett Paradicsomban*, akár a Bibliában, emberi történet szereplője; s az epifánia nem valamely hatalmas istenség vagy sátán talányának szavaival, hanem mint szellemi jelenség magyarázható, amelyek eredete szorosan kötődik az álomhoz. Ezt leszögezve azt kell mondanunk, hogy a kritikában vagy a művészetben semmi sem kényszeríti a kritikust, hogy az álomhoz vagy az istenhez hétköznapi éber tudattal közelítsen. A művészet nem a valódival, hanem az elképzelhetővel foglalkozik; az irodalomtudomány pedig, bár végül is rendelkeznie kell valamilyen elmélettel az elképzelhetőségről, soha nem igazolható azzal, hogy megpróbálunk kifejleszteni, netán alkalmazni valamilyen elméletet a valóságshűségről. Csak ennek megértése után térhetünk rá következő és egyben utolsó pontunkra.

Az irodalom központi mítoszáat, az elbeszélés szempontjából, a keresésmítossszal azonosítottuk. Ha e központi mítosz jelentésrétegeit is látni kívánjuk, a tudatalatti működéseiből kell kiindulnunk, ahonnan a megvilágosodás ered, azaz az álomból. Az ébrenlét és álom emberi ciklusa szoros kapcsolatban van a világosság és sötétség természeti ciklusával, s talán e megfelelésből származik minden képzeletbeli világ. A megfelelés jobbára antitézis: az ember nappal van igazán a sötétség hatalmában, ekkor lesz frusztráció és gyengédség zsákmánya; a „libido” vagy hódító hősi „én” a természet sötétségében ébred. Következésképp a művészet, amit Platon az éber elmék álmának nevezett, ezen antitézis feloldásából származik; a nap és a hős eggyé válása, s egy olyan világ megpillantása, amelyben a belső vágyak és a külső körülmények egybeesnek. Ez természetesen azonos a rítus céljával, ami az emberi és természeti erők egyesítése. Ezért úgy tűnik, hogy a művészetek társadalmi funkciója nagyon közeli kapcsolatban van azzal, hogy megjelenítse a munka célját az emberi életben. A jelentőség kifejezésével élve tehát a szépirodalom központi mítosza a társadalmi törekvés végének látomása kell hogy legyen, beteljesült vágyak ártatlan világa, a szabad emberi társadalom. Ezt megértve jobban látjuk az irodalmi kritikának a többi társadalomtudomány között elfoglalt helyét és feladatát, amely a művész látomásának értelmezése és rendszerezése. E ponthoz érve láthatjuk, hogy az emberi törekvés végső okának vallásos felfogásai pontosan ugyanannyit számítanak az irodalomtudományban, mint bármely más felfogás.

Az isten vagy a hős mítoszbeli jelentősége abban a tényben rejlik, hogy az ember képére teremtetett, a természet felett azonban mégis több hatalommal bíró szereplők fokozatosan egy mindenható személyes közösség látomását építik a közömbös természet fölé. A hős rendszerint e közösségbe lép be a megdicsőüléskor. A megdicsőülés világa így távolodni kezd a keresés állandó körforgásától, ahol minden győzelem mulandó. Ennélfogva, ha a keresésmítoszt költői képrendszernek tekintjük, a hős keresése mindenekelőtt a beteljesülés kifejezéseivel írható le. Ez adja meg az archetipikus képek központi mintáját, az ártatlanság látomását, amely a világot a teljes emberi érthetőség szavaival ragadja meg. Ez megfelel a vallások bukás előtti világának vagy mennyországának, és rendszerint akként is jelenik meg. Ezt nevezhetjük az élet komikus szemléletének, szembeállítva a tragikus szemlélettel, amely a keresést csupán előírt ciklusának formájában képes látni.

⁵ Friedrich Schiller *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) című esszéjében: a „naiv” ókori vagy klasszikus, a „szentimentális” pedig modern, romantikus költészetet jelent.

Befejezésül még egy összefoglaló táblázat, amelyben megkíséreljük felvázolni a komikus és tragikus szemlélet központi mintáját. Az archetípusokon alapuló irodalomtudomány alapvető elve, hogy egy költői kép egyedi és egyetemes formái azonosak (számunkra pillanatnyilag túlságosan bonyolult okok miatt). Haladjunk a barkochbajáték általános felépítése szerint, vagy ha úgy tetszik, kövessük a létezők nagy láncolatát.

1. Az *emberi világ* a komikus szemléletben egy közösség vagy egy hős, aki az olvasó vágyainak teljesülését jelképezi. A lakoma, úrvacsora, rend, barátság és szerelem képeinek archetípusa. A tragikus szemléletben az emberi világ önkényuralom vagy anarchia, magányos vagy elszigetelt hős, követőinek hátat fordító vezető, a románc goromba őriása, az elhagyott vagy elárult hős. A komikus szemlélethez tartozik a házasság vagy ezzel egyenértékű beteljesülés, a tragikushoz pedig a szajha, boszorkány és Jung „szörnyeteg anyja” fogalmának egyéb változatai. Minden isteni, hősi, angyali vagy más emberfeletti közösség az emberi minta szerint épül fel.

2. Az *állati világ* a komikus szemléletben háziállatok közössége, rendszerint juhnyáj, bárány vagy szelídebb madár, általában galamb. Pásztori képek archetípusa. A tragikus szemléletben az állati világ képviselői ragadozó vadak és madarak, farkasok, keselyűk, kígyók, sárkányok és hasonlók.

3. A *növényi világ* a komikus szemléletben kert, liget vagy park, életfa, rózsza vagy lótuusz. Árkádiai képek archetípusa, melyek például Marvell zöld világában vagy Shakespeare erdei komédiáiban jelennek meg. A tragikus szemléletben sötétlő erdő, mint például a *Comus*ban vagy a *Pokol* nyitó képében; pusztaság, kietlen táj vagy halálfa.

4. Az *ásványi világ* a komikus szemléletben város, épület, templom vagy egyetlen kő, általában szikrázó drágakő – valójában a komikus szemlélet minden összetevője, különösen a fa, ragyogónak vagy égőnek fogható fel. Geometrikus képek archetípusa, a „csillagfény világított kupola” tartozik ide. A tragikus szemléletben az ásványi világ képviselői sivatagok, sziklák és romok, vagy baljós geometrikus képek, mint például a kereszt.

5. Az *amorfi világ* a komikus szemléletben folyó, hagyományosan négy ágra szakadva, amely összefüggésbe hozható a kiegyensúlyozott test négy nedvének (humor) reneszánsz képzetével. A tragikus szemléletben ez a világ általában a tenger lesz, mivel a megsemmisülés elbeszélésmítosza leggyakrabban az özönvízmítosz. A tenger és a vadállat képeknek összekapcsolása adja a leviatánt vagy hasonló vízi szörnyeket.

E táblázatba nyilvánvalóan költői képek és formák további számos változata illeszthető. Yeats *Utazás Bizanciumba* című versében a komikus szemlélet egy híres példáját találomra kiragadván, megtalálható a város, a fa, a madár, a bölcsék közössége, a geometrikus kör és a ciklikus világtól való elszakadás. Egy-egy szimbólum értelmezését természetesen csak az általános komikus vagy tragikus kontextus határozza meg: ez a viszonylag semleges archetípusok esetében lesz nyilvánvaló, mint például a sziget, amely akár Prosperóé, akár Kirkéé lehet.

Táblázataink természetesen nemcsak kezdetlegesek, hanem túlságosan sematikusak, hasonlóan az inductív archetípus-megközelítésünkhöz, amely szintén inkább tapogatózás volt. Nem a külön-külön áttekintett módszerek hiányosságai fontosak, hanem az a tény, hogy valahogyan valahol a kettő között minden bizonyonnyal találkozni fognak. Ha pedig valóban találkoznak, ezzel az irodalmi kritika rendszeres és átfogó fejlődését megalapozottnak tekinthetjük.

Fejér Katalin fordítása