Botul devorator şi arhetipul pâinii la Dostoievski

Călin-Horia BÂRLEANU
Universitatea „Ştefan cel Mare" din Suceava
calin.barleanu@gmail.com

Abstract: Two hundred years after the birth of F. M. Dostoevsky, his work of exemplary dimensions and depth for the entire world literature attracts with the same power. Vladimir Marinov saw in the "profound realism" of Dostoevsky's characters not just the insertion into a plan of hallucination, but also an affinity, rare for writers, to the dream and even the archetype. The exclusivity which psychoanalysis can claim in approaching literature in general must be carefully monitored, reducing the artist to neurosis only being one of the errors that the present approach will try to avoid, as much as possible. The archetypal elements, on the other way, which are related to a certain structure of the collective unconscious, usually make the difference between the literary creation linked to boundaries and the one that transgresses the boundaries of the space in which it appears in order to impose itself, with its cultural specificity, by accessing that common fond. Two of the most complex archetypes identified in Dostoevsky's novels are the mouth that devours, called by G. Durand "devouring jaws", and the archetype of bread.
Keywords: *archetype, imago Christi, instinct, christianity*.

Critica şi analiza literară au reuşit, de-a lungul timpului, prin folosirea diferitelor instrumente de cercetare a textului, să ajungă la concluzii sau chiar să formuleze ipoteze din cele mai surprinzătoare, dar care să propună grile noi de interpretare şi, ca urmare, de înţelegere a creaţiei. După ce Freud [2017] a propus, cu destul curaj, susţinut de încrederea şi, în cele mai multe din cazuri, chiar dovezile că psihanaliza poate fi aplicată literaturii, cercetarea operei, de orice fel ar fi aceasta, prin raportarea la inconştientul creatorului, Jung [2003] a menţinut aceeaşi direcţie, explorând mai departe, o direcţie prin care opera literară, mai cu seamă, începe să-şi dezvăluie dimensiunea latentă. Gilbert Durand [1998: 81-86] a preluat din cercetarea celor doi psihanalişti o formă de analiză a imaginarului şi inconştientului colectiv, dezvăluind prin suprapuneri antropologice sau mitologice forme noi de analiză şi de înţelegere a tuturor creaţiilor care au marcat cultura şi literatura universală. S-a ajuns, astfel, la o clasificare a tuturor elementelor care se află, în plan conştient, dar şi inconştient, în câmpul receptării umane şi prin intermediul cărora individul înţelege lumea în care trăieşte.

BDD-A31762 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:36 UTC)

La distanţă de două sute de ani, de la naşterea lui F. M. Dostoievski, opera sa de dimensiuni şi profunzimi exemplare pentru întreaga literatură universală, atrage, dar şi respinge un număr impresionant şi aparent constant de oameni. Categoria cititorilor naivi, importantă şi spre care orice creator se orientează, în căutarea stimulilor şi a imaginilor, găseşte în ţesătura simbolică a operei dostoievskiene posibilităţi nelimitate de regăsire şi, poate, chiar de catharsis, chiar dacă opera provoacă de multe ori orizontul receptorilor cu imagini şi sugestii morbide, specifice unui inconştient care este acoperit de fiecare dată, ca parte a unui reflex, ori de câte ori îşi face prezenţa simţită. Lectorul avizat este supus, la fel de generos, unui preaplin arhetipal şi metaforic, în faţa căruia riscă la fiecare pas să se piardă într-un univers paralel, ca într-o dimensiune nouă şi care, la Dostoievski, îşi arată puterea de convingere prin alternativele posibile în cadrul demersului ficţional. Prin urmare, nu amintirea este cea de-a *cincea dimensiune* dostoievskiană, ci posibilitatea de a alege, asumat, forme diferite prin care eroii percep realitatea. Spaţiul creat de opera scriitorului rus este unul în care libertatea, cea despre care discută Marele Inchizitor cu Mântuitorul revenit între oameni şi încarcerat, există sub forma alegerii. Orizontul inconştient al visului se manifestă şi în felul personajelor de a vedea şi, în mod direct, de a trăi. De pildă, după înmormântarea unui copil, în *Umiliţi şi obidiţi*, Nataşa se vede în faţa unei alegeri pe care vrea să şi-o asume cu ajutorul protagonistului: „Vanea, spune-mi, n-a fost decît un vis, nu-i aşa?" [Dostoievski, 1967: 395]. Libertatea, fiind doar un concept esenţial pentru omul Dostoievski, pe care scriitorul rus o proiectează asupra personajelor sale de nenumărate ori, în centrul celor mai importante acţiuni simbolice, măsoară uneori dimensiunile umanităţii eroilor, dezvăluind un orizont nou de creaţie, care are ecouri de la începutul la finalul operei sale.

Gura care devorează, numită de Durand, „bot devorator", prin relaţie cu o instinctualitate care evocă mai degrabă regimul sălbatic al existenţei, reprezintă o marcă mai puţin cunoscută şi discutată a operei dostoievskiene şi a cărei sursă poate fi identificată biografic, în cadrul pedepsei executate în Siberia. Evident, atunci când evocăm lumea arhetipurilor, avem în vedere inconştientul creator, acolo unde îşi au casă toate figurile care generează şi susţin un imaginar, iar evocarea biografiei unui scriitor care s-a aflat, adesea, în situaţia de a-şi formula întrebări privind propria libertate, mai ales în raport cu filonul moral, creştin, devine cu adevărat relevantă pentru o mai clară înţelegere a operei şi a conţinutului ei latent. Când Jung scria că procesul creator „constă în stimularea inconştientă a arhetipului şi în dezvoltarea şi amplificarea lui până la opera desăvârşită" [Jung, 2003: 86] şi că „cine vorbeşte cu prototipuri vorbeşte cu mii de voci" [Jung, 2003: 86], descria indirect întreaga operă dostoievskiană. Trecut prin filtrul nemilos al sărăciei sau al dependenţei de ruletă, prin dramele tatălui care pierde, pentru a evoca doar o parte superficială a biografiei, scriitorul a găsit în toate experienţele sale o cale de sublimare, cathartică, construind şi proiectând spre opera literară figuri şi tipologii psihologice de o prospeţime neobişnuită.

În raport cu opera sa, se cuvine să menţionăm că una dintre primele apariţii ale arhetipului gurii care devorează poate fi identificată în *Scrisori*, unde,

BDD-A31762 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:36 UTC)

încă tânărul scriitor, eliberat de pedeapsa grea executată în Siberia, îi scria fratelui său, în 1854: „Am băut ceai şi, uneori, am mîncat bucata mea de carne de vită, iar aceasta m-a salvat" [Dostoievski, 2018: 262]. Proximitatea de moarte, dincolo de scenariul falsei execuţii care a marcat brutal imaginarul dostoievskian, se simte în fiecare rând al scrisorii: „...aş fi murit cu siguranţă, şi nimeni, nici unul dintre deţinuţi n-ar fi suportat o asemenea viaţă" [Dostoievski, 2018: 262]. Mâncarea, prin urmare, devine pentru scriitorul privat de libertate, dincolo de componenta ritualică, o garanţie a existenţei, a vieţii, ceea ce are un important ecou în toată opera, prin felul în care personajele percep şi îşi asumă un tipar comportamental proiectat asupra lor.

Arhetipul „botului devorator", aşa cum este el analizat de Durand, în relaţie cu acţiunea de a consuma discul solar, în diferite culturi ale lumii, evocă un tipar de ingerare animat de un reflex imposibil de controlat sau de stăpânit. Făcând referire la mitul lui Saturn, cunoscut drept Cronos pentru alte culturi, în care zeul îşi consumă fiii, Durand se apropie în mod repetat de conceptul de „timp", esenţial pentru orice suprapunere mitologică sau demers mitocritic. Figuri animale, de obicei, gata să consume astrul zilei sau pe cel al nopţii, pun în pericol viaţa şi par gata să înghită, cu ferocitate, orice. Universalitatea arhetipului, prezent în nenumărate opere literare şi în cele din urmă, prin modernism şi postmodernism suprapus definitiv personajelor umane, sugerează un consum dincolo de limita convenţională a acţiunii de a mânca. Timpul, prin urmare, nu doar lumina generată de aştri, se află în pericolul de a fi înghiţit, ceea ce evocă o altă construcţie, deocamdată la nivel teoretic, din astrofizică. Conceptul de „gaură neagră", propus pentru prima dată în 1969, se foloseşte nu doar de un detaliu cromatic pe care Durand îl identifică în relaţie directă cu arhetipul botului devorator, dar şi de felul în care se presupune că formaţiunea atrage şi modifică lumina sau timpul [Hawking, 2018: 111].

Din perioada literaturii de început şi până la ultimul roman, Dostoievski se foloseşte de arhetipul „botului devorator" pentru a sugera, de obicei, cu totul altceva decât acţiunea de ingerare a alimentelor, necesară vieţii. Într-un registru simbolic, dincolo de componenta manifestă a acţiunii, scriitorul rămâne angajat, până la finalul activităţii sale literare, în cadrul care pune mâncarea în relaţie cu cele mai subtile trăsături ale grupului social sau ale individului. S-ar cuveni să remarcăm, de la bun început, că cele mai multe dintre personajele centrale dostoievskiene sunt proiectate într-o lumină ascetică, astfel încât îşi permit cu greu să consume ceai, necesar de obicei pentru a lupta împotriva frigului şi a îngheţului. Personajele marginale, pe de altă parte, adezivul atât de important demersului literar şi universului ficţional, au parte uneori de adevărate desfătări culinare, fiind eliberate de un tabu care marchează mai degrabă tipologiile psihologice din primul plan.

Evocând arhetipul „botului devorator", care consumă, aşadar, animat de un reflex imposibil de controlat, se cuvine să facem referire şi la o serie de exemple care, cu mult înaintea lui Dostoievski au asociat un conţinut latent gestului aparent simplu, de a mânca. Prototipul uman proiectat de Cervantes în

BDD-A31762 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:36 UTC)

Don Quijote de la Mancha, de pildă, se află într-o permanentă pendulare faţă de ideologia care stabileşte ce şi cum poate mânca un cavaler: „...e o mîndrie a cavalerilor rătăcitori să nu pună nimic în gură cîte-o lună" [Cervantes, 1965: 151] sau „...cînd e vorba de mîncat, să se îndestuleze din puţinul ce le pică mai la îndemînă" [Cervantes, 1965: 151].

Astfel, intuiţia legăturii dintre mâncare şi slăbiciunea morală, formulată subtil de Cervantes, pe filon creştin, devine la Dostoievski o adevărată ideologie prin care se completează tipologia psihologică a personajelor centrale sau marginale. La baza nevoilor primare, specifice registrului uman redus la cele mai simple funcţii şi necesităţi, se află, alături de sexualitate, reflexele specifice vieţii şi care, prin control, pot oferi adevărata şi completa dimensiune impresionantă a umanităţii. Putem afirma, aşadar, că, în notă simbolică, după cum sugerează şi textele sacre ale creştinismului, libertatea asumată în faţa acţiunii de a mânca, în afara registrului controlat, ritualic, evocă o formă superficială de existenţă, axată pe nevoi primare şi care, ca o consecinţă, ţine individul departe de orice revelaţie necesară existenţei în plan metafizic. Suprapus parţial peste imaginea arhetipului eroului creştinismului, *imago Christi*, cavalerul şi dublul său, Sancho Panza, tipologie simplă şi ancorată într-o realitate obiectivă, împărtăşită de grupul social, se pun la masă în opoziţie absolută cu ideologia vehiculată de don Quijote: „...înfulecau cu mare poftă, simţindu-se foarte în largul lor, bucăţi de pastramă mari cît pumnul. După ce se ghiftuiră toţi, ca la lăsata secului de carne, puseră deasupra pieilor de oaie un morman de ghindă dulce, alături de care trîntiră o jumătate de roată de caş sărat..." [Cervantes, 1965: 154]. Vom observa, prin urmare, cum opoziţia faţă de un deziderat comportamental nu trebuie integrată în mod automat slăbiciunii morale sau superficialităţii asumării rolului de salvator, pentru că latura socială, care impune un comportament specific, fie el şi alimentar, cere o formă prin care grupul să împărtăşească prezenţa activă, sugerând astfel o poziţie mentală deschisă faţă de alteritate.

Dostoievski pune mâncarea în acelaşi context, simbolic, cu semnificaţii care evocă poziţia individului în grupul din care face parte, dar şi ideologia sa, esenţială pentru tipologiile psihologice complexe. Publicată pentru prima dată în anul 1865, nuvela *Crocodilul*, în ciuda orizontului vădit manifest privind arhetipul „botului devorator", care mai târziu se suprapune şi se metamorfozează peste eroii proiectaţi, sugerează apropierea de o temă care în nuvelă cu nuvelă şi în roman cu roman se cristalizează din ce în ce mai clar. „Botul devorator" nu înghite doar alimentele şi oamenii, aşa cum descrie nuvela *Crocodilul*, ci cu mult mai mult decât cele care pot fi observate şi care descriu universul material al existenţei. De la timp, prin sugestia înghiţirii propriilor copii, aşa cum propune scriitorul rus în *Fraţii Karamazov*, la arhetipul pâinii, de cele mai multe ori în registrul creştin, ca dublu pentru *imago Christi*, gura devine un portal care stabileşte treceri dincolo de care nu mai pot exista întoarceri. Scena descrisă de Dostoievski, în care crocodilul expus mulţimii îl înghite pe cel care urmează să locuiască, după eveniment, în interiorul său, este mai mult decât relevantă pentru

BDD-A31762 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:36 UTC)

felul în care acţiunea are, dincolo de partea manifestă, o dimensiune latentă. Ivan Matveici este mai întâi răsucit între fălcile animalului, şi înghiţit treptat:

> „...întîi picioarele; apoi într-un rîgîit înfiorător, îl scoase puţin afară [...]. şi-l înghiţi de data aceasta pînă mai sus de şale. Apoi îl expulză din nou afară cu un alt rîgîit, şi-l mai înghiţi o dată şi încă o dată [...]. În cele din urmă, cu un înghiorţ formidabil, crocodilul îngurgită în întregime, fără cea mai mică urmă, pe eruditul meu prieten." [Dostoievski, 1968: 237]

Eroul care se află în centrul atenţiei, înghiţit şi nevoit să se adapteze acum noii vieţi, în interiorul crocodilului, devine una cu trupul animalului care-l consumă, într-o scenă care sugerează alunecarea treptată în întunericul botului devorator. Eliberat câte puţin, „îl scoase puţin afară pe sărmanul meu prieten", sau „îl expulză din nou afară" [Dostoievski, 1968: 237], este, de fapt, tras din ce în ce mai mult, de fiecare dată, în interior, acolo unde, odată alunecat definitiv şi în întregime, i se pot observa, prin burta animalului, „toate formele proeminente" [Dostoievski, 1968: 237].

Critica nu foarte subtilă, pe care scriitorul rus o formulează împotriva culturii vestice, dar mai ales a felului în care ea este folosită şi chiar suprapusă peste valorile naţionale, poate fi intuită în spatele fiecărei pagini şi a ficărui contact pe care eroii îl au cu proprietarul german al animalului. Supunerea în faţa scenariului fantastic este una dintre trăsăturile cele mai marcante ale nuvelei, dezvoltate de scriitor până în punctul în care prizonierul din burta animalului este de acord că valoarea crocodilului întrece cu mult valoarea animalului, deci orice propunere de sacrificare a acestuia este inacceptabilă: „«Au dreptate, observă calm Ivan Matveici, principiul economic trebuie să primeze»" [Dostoievski, 1968: 241].

Ascendentul cultural străin este evocat de scriitor în nuvela care pune două civilizaţii în opoziţie vădită. Crocodilul, deţinut de o familie de germani, este valorizat de proprietari, dar, paradoxal, chiar de cel înghiţit, gata să renunţe la propria existenţă (nu şi viaţă, după cum subtil o sugerează textul), pentru a permite animalului să trăiască, doar servindu-i scopului de a fi expus şi admirat. Un personaj secundar oferă perspectiva ironică a scriitorului, dedicat idealurilor ruseşti, culturale şi, mai ales, spirituale: „asta se-ntîmplă de prea multă cultură. Crede-mă. Pentru că oamenii care au învăţat prea multă carte se amestecă în toate..." [Dostoievski, 1968: 245]. Iar vocea naratorului rămâne angajată în felul în care reprezentanţii culturii trebuie să-şi asume rolul, fără rătăcirile inutile prin teme sau activităţi care nu pot servi unicului principiu, creator, de consolidare a patrimoniului spaţiului de care aparţin.

Suprapunerea omului cu animalul, prin înghiţire, dar nu şi prin suprimarea vieţii, crocodilul devenind, de fapt, un purtător al celui înghiţit, duce arhetipul gurii care devorează în direcţie culturală, astfel încât, aproape schopenhauerian, entităţile diferite par destinate unui conflict pentru supremaţie: „totul este război intern, exterminare implacabilă, de la copac la copac, de la un fir de iarbă la altul, de la floare la floare. Fiecare rădăcină se întinde pe tăcute în umbră, pentru a fura

BDD-A31762 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:36 UTC)

vecinei atomul hrănitor" [Bădiliţă, 1998: 126]. Ce rămâne din cultura consumată este, de fapt, intermediat de pântecele creaturii care înghite, motiv pentru care Ivan Matveici mai poate fi văzut doar prin formele proeminente conturate în corpul din care începe să facă parte. Dostoievski se foloseşte de arhetipul care devorează evocând, în acelaşi timp, ceea ce, mai târziu, Nicolae Manolescu a numit, la noi, „complexul începutului" [Manolescu, 1970] sau, altfel spus, nevoia de a fi primul într-un anumit domeniu, dorinţa de a marca spaţiul cultural într-o manieră clară. Ajuns în interiorul crocodilului şi trăind în continuare în burta marelui animal, o metaforă care mai târziu va prinde contur şi mai clar în *Metamorfoza* [1969] lui Kafka, eroul vede o posibilitate de a-şi împlini un proiect intim, care pare să fi existat dintotdeauna la nivelul reprezentărilor şi idealurilor sale. Recunoaşterea şi aprecierea urmează să apară, acum că vocea sa poate fi auzită din interiorul unei burţi pe care nu o mai vede ca devoratoare, ci mai degrabă, naiv, ca pe o matrice maternă, sub forma unui arhetip corupt. În întunericul burţii animalului, protagonistul se simte obosit, dar în perfectă siguranţă: „tare aş vrea să trag un pui de somn. De altfel, aici e cald şi moale [...] în noul meu adăpost improvizat..." [Dostoievski, 1968: 243].

Ajutat, aşadar, de corpul impunător care atrage, prin simpla sa prezenţă, atenţia, folosindu-se, prin urmare, de un context care ţine de hazard, Ivan Matveici prinde glas şi, mai important, încrederea necesară pentru a-şi construi opera. „De mult aştept prilejul acesta", gândeşte intelectualul, „de a fi în centrul atenţiei şi în gura tuturor, dar nu mi-a fost dat să-mi văd visul cu ochii din cauza gradului mic şi situaţiei mele neînsemnate în societate" [Dostoievski, 1968: 256]. Furat de un miraj construit pentru prea mult timp, eroul se vede acum, prin intermediul gurii care l-a înghiţit, capabil şi pregătit pentru a-şi aduce contribuţia la nivelul culturii universale. Cu toate astea, scriitorul pune *gura* într-o ipostază simbolică, astfel încât oamenii sunt reduşi de la prezenţele complexe şi purtătoare de cogniţii, la simple guri: „Orice cuvînt al meu va fi ascultat, orice cugetare va fi cîntărită, discutată, transmisă din gură în gură şi publicată. Abia acum o să le arăt eu cine sînt! Toată lumea îşi va da seama, în sfîrşit, ce imense capacităţi au fost lăsate să se irosească..." [Dostoievski, 1968: 257].

Identificat cu o „portavoce" atât de impresionantă, evocând, aşadar, şi un spaţiul cultural cu o ideologie complet diferită, intelectualul frustrat de eşec, în modul destul de evident sugerat de scriitor, prin neimplicare şi prin neasumarea unui statut, corupe orizontul simbolic şi se plasează singur deja în ipostaza unui arhetip. Asociat botului devorator, graţie căruia în cele din urmă vocea sa prinde contur şi poate fi auzită, prin intermediul atenţiei pe care cracodilul oricum o are din partea unui public numeros, Ivan Matveici se vede în rolul generatorului schimbării, arhetip al eroului purtat din gură în gură, ca într-o formă de împărtăşanie simbolică: „...sînt pătruns de idei măreţe; abia acum am prilejul să visez în voie la îmbunătăţirea soartei întregii omeniri. Din pîntecele acestui crocodil va ţîşni acum adevărul şi lumina" [Dostoievski, 1968: 256].

Aşadar, suprapus într-o manieră subtilă, peste *imago Christi*, bărbatul se vede ca erou civilizator prin intermediul animalului care l-a înghiţit, ascunzându-i

BDD-A31762 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:36 UTC)

astfel nu doar corporalitatea, ci şi o întreagă experienţă socială frustrantă, nesatisfăcătoare şi asupra căreia a plasat întreaga vină a ratării sale. În acelaşi spirit ironic, deşi rar atât de vizibil în literatura lui Dostoievski, este descris marele proiect al intelectualului de a schimba faţa lumii cu vechea sa inteligenţă, pusă acum în valoare şi la dispoziţia tuturor. Nu orizontul uman, începutul sau finalul unei forme de existenţă interesează pe intelectual, pe măsură de delirul de grandoare se conturează din ce în ce mai clar, ci funcţiile care i s-ar cuveni, aprecierea şi preţuirea colectivă: „«Omul acesta ar fi putut ajunge ministru de externe, ar fi putut conduce un regat», vor spune unii" [Dostoievski, 1968: 257]. Am evocat, prin urmare, tocmai în acest sens, opera lui Cervantes, unde imaginii tragice a cavalerului îi este asociată figura unui scutier preocupat cu cele mai rapide şi mai superficiale câştiguri, singurele garanţii ale puterii şi ale statutului social. Preocupat permanent cu obţinerea unui titlu care să îi ofere putere administrativă, de guvernare şi nu în ultimă instanţă chiar decizională asupra unei localităţi cu oameni, Sancho Panza îşi vede visul îndeplinit în al doilea volum, şi, evident, sub acelaşi registru comic, organizat ca farsă cu largă participare socială.

Dar, ironia scriitorului rus devine din ce în ce mai ascuţită în prezentarea fantasmelor care pun stăpânire pe erou. Într-o manieră cât se poate de directă, Dostoievski pune în evidenţă superficialitatea intelectualului cu pretenţii privind propriul aport ştiinţific la destinul omenirii. Nu bilioteca sau piaţa oraşului este spaţiul la care visează intelectualul, ci un salon strălucitor pentru oaspeţi în mijlocul căruia rosteşte „cu dărnicie cugetări spirituale" [Dostoievski, 1968: 257] pregătite zilnic, încă de dimineaţă. Prin urmare, tipologia psihologică, dar şi intelectuală, evocată de scriitor, este marcată de o superficialitate incompatibilă cu marile idei sau cu planurile apărute cu ocazia întâmplării atât de neobişnuite. Mai mult, printre rânduri, Dostoievski sugerează că delirul de grandoare este în mod direct legat tocmai de această incapacitate structurală de a vedea adevărata natură a lucrurilor sau vreo urmă de coerenţă a propriei existenţei.

Vom observa aşadar că botul devorator devine prilej pentru afirmaţii care dezvăluie o parte a ideologiei scriitorului, vehement în privinţa spaţiului cultural căruia îi aparţine. În afara puterii cu care îl prinde gura crocodilului, nu pare să existe nimic. Dar, totuşi un *nimic* plin de semnificaţii şi de o subtilă critică adusă de scriitor civilizaţiei vestice: „...crocodilul, spre marea mea surprindere, s-a dovedit a fi complet gol. Tot interiorul lui nu este decît un imens sac gol, făcut din cauciuc..." [Dostoievski, 1968: 258].

Ultima parte a activităţii literare a lui Dostoievski propune poate şi cele mai complexe tipologii umane, începând cu nuvela *Bobok*, în care eroul, parţial alienat şi similar în discurs cu vocea naratorului gogolian din *Însemnările unui nebun* [Gogol, 2012: 109-148], începe să audă vocile morţilor care stau de vorbă într-un cimitir. În vreme ce termenul sugerează, prin traducere, „somn", sau „mică boabă", „boboc"[1], nuvela îl prezintă pe Ivan Ivanîci aţipind preţ de câteva clipe pe lespedea unui mormânt. Dincolo de mărcile realismului fantastic din

[1] https://translate.academic.ru/bobok/en/ru/

BDD-A31762 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:36 UTC)

text, prin întinderea pe un mormânt şi chiar prin aţipirea pe acesta, elementele arhetipale sunt cele care atrag atenţia prin felul în care par puse în slujba expunerii ideologiei scriitorului.

Fidel orizontului care pune acţiunea întotdeauna într-un context simbolic, în proximitatea inconştientului, Dostoievski evocă, la debutul nuvelei, aproape imperceptibil, alunecarea în lumea somnului: „Şi atunci am aţipit" [Dostoievski, 1974: 81]. Îl vedem, aşadar, pe domnul Goliadkin, pe lungul său drum spre alienare şi spre scindare, nesigur în momentul în care se trezeşte dacă s-a despărţit definitiv de lumea visului. Aţipit, aşadar, pe un mormânt, eroul din *Bobok* vede pe o lespede de lângă el „un sanviş din care s-a mîncat o bucată" şi se hotărăşte să-l arunce, într-un gest care evocă mai degrabă un reflex: „L-am aruncat pe pămînt, că nu e pîine, nu e decît un sanviş. De altfel, mi se pare că nu e păcat să arunci pîinea pe pămînt, e păcat s-o arunci pe duşumea" [Dostoievski, 1974: 81]. Imaginarul dostoievskian pune pâinea într-o relaţie directă cu un tipar comportamental şi ideologic uman, prin felul în care arhetipul este asociat cu alte alimente, într-un registru profanator şi, mai ales, abandonat batjocoritor pe o lespede de mormânt.

Mai mult, şi germenii ultimei capodopere dostoievskiene, *Fraţii Karamazov*, ca metaforă a morţii, libertăţii şi sentimentului universal de culpabilitate, par să existe deja. Dacă în deschiderea ultimului său roman apare relaţia directă cu arhetipul pâinii, evocându-se un fragment din *Noul Testament*, „...dacă grăuntele de grîu, cînd cade în pămînt, nu va muri, rămîne singur; iar dacă va muri, aduce multă roadă" (Ioan 12, 24), în *Bobok* sugestia este mult mai subtilă. Locul pâinii nu este pe lespede, după cum nu poate fi conceput nici scenariul aruncării ei pe duşumea, unde integrarea în circuitul existenţei devine imposibilă. Cu toate acestea, plasarea produsului alimentar, care conţine şi simbolica pâine, pe lespede, evocă o formă coruptă de utilizare ritualică a unui arhetip de care se leagă viaţa şi ciclicitatea ei. Evocând viaţa şi existenţa eternă, pe filon creştin, pâinea folosită în sanviş este izolată de conţinutul simbolic, latent, relevant pentru utilizarea ei ritualică, iar scriitorul va construi în *Fraţii Karamazov* un veritabil orizont cultural în legătură cu arhetipul.

Ultimul roman scris de Dostoievski, considerat de majoritatea criticilor şi capodopera întregii sale activităţi literare, s-a aflat în centrul celor mai palpitante dezbateri, nu numai privind paricidul, asupra căruia psihanaliza s-a oprit în mod special, nu doar prin permanenta raportare a întemeietorului psihanalizei la tipologiile psihologice şi la dinamica socială din *Fraţii Karamazov* [Freud, 2017: 362-381], ci şi prin aprofundarea sugestiilor şi observaţiilor psihanalitice. În acest sens, Vladimir Marinov [2004] rămâne un reper important dacă evocăm dimensiunile inconştiente ale literaturii dostoievskiene, fără ca criticul să abandoneze din păcate orizontul personal, biografic, pentru a putea observa câmpul generos arhetipal al creaţiei. În vreme ce scriitorul rus îşi pune personajele într-o postură de orbitare faţă de arhetipul pâinii, dar şi faţă de o formă ritualică de consum, care sugerează tipuri şi prototipuri diferite, Marinov observă suprapunerea fiului mai mare peste figura lui Hristos, în contextul bucuriei colective şi a plăcerii de a petrece împreună [Marinov, 2004: 332-333].

BDD-A31762 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:36 UTC)

Prin urmare, adevărata dimensiune a arhetipului eroului, clar formulat la nivelul operei prin personajul care se şi încadrează din *perspectivă mitologică* cel mai bine în rol, Aleoşa Karamazov, *mezinul* familiei, poate fi observată atât din câmpul manifest al textului, prin felul în care tânărul ieşit din mănăstire încearcă să se poziţioneze întotdeauna în mijlocul conflictelor, mediator şi conciliant, cât şi din cel latent, unde este asociat altui arhetip, care sugerează pe filon creştin, trupul Mântuitorului. Capabil să îşi sature foamea doar cu o bucată de pâine, descris ca fiind atras exclusiv de pâine şi doar într-o singură ipostază, simbolic, în Ghetsimani, gata să mănânce altceva şi să bea alcool, în urma decesului şi degradării trupului părintelui Zosima, mezinul Karamazov este identificat cu arhetipul şi descris simplu prin expresia „eşti bun ca pîinea caldă" [Dostoievski, 1993: 367].

Imaginarul dostoievskian proiectează arhetipuri specifice tipologiei eroului, dar le opune acestora, pentru a scoate în evidenţă adevăratele dimensiuni ale prototipurilor antieroi. Pe această ultimă categorie, sondată de creator în primul rând printr-un travaliu de identificare, romanul *Fraţii Karamazov* pare să exceleze, valorificând pulsiunea de moarte şi nevoia acesteia de a se revărsa asupra lumii. Rătăcirea sau alienarea faţă de normele morale au un corespondent surprinzător în regimul alimentar evocat de protagonişti şi de felul prin care mâncarea, dincolo de scopul ei primar, facilitează derapajul faţă de orice deziderat creştin, ascetic. Imaginea paternă, înainte de orice alt reprezentant al antieroului, prin Feodor Pavlovici, sugerează o reluare a mitului lui Saturn şi a scenei în care zeul îşi consumă fiii pentru a evita propria detronare, propunând, în acest fel, un nou şi surprinzător cadru pentru arhetipul botului devorator.

Observăm cum decadenţa începe, pe calea cea mai simplă a registrului care descrie nevoi şi pulsiuni în faţa cărora eroii nu găsesc resurse interioare pentru a şi le asuma controlat şi tot în faţa cărora cedează, de obicei, la prima chemare sau manifestare a nevoii. Îl vedem pe Feodor Pavlovici gata să plece din compania preoţilor şi, mai ales, a stareţului Zosima, dar încercând să atragă de partea lui şi pe ceilalţi participanţi la întâlnire: „Să ştii că n-o să te plictiseşti [...], în loc de ulei de post, o să-ţi dau purcel cu caşă; o să ne punem burta la cale şi o să-ţi dau să bei coniac şi după aceea lichior..." [Dostoievski, 1993: 3154]. Mâncarea care hrăneşte este înlocuită, aşadar, cu cea care aduce satisfacţie, iar pâinea devine un simbol în literatura lui Dostoievski, de cele mai multe ori în relaţie cu tipologii psihologice diferite şi în strânsă legătură cu arhetipul botului devorator.

Un alt personaj opus prototipului imago Christi este Smerdeakov, despre care Marthe Robert [1983: 80] vorbeşte pe larg atunci când afirmă că romanul poate fi împărţit în două mari categorii: al eroului şi *al bastardului*. Ca şi în cazul tatălui, antieroul se dezvăluie prin felul în care profanează arhetipul, alăturându-l altor alimente prin care se satisface, de această dată nu foamea, ci un complex de superioritate: „...tot aşa proceda şi cu pîinea, cu carnea şi cu tot ce i se dădea de mîncare: ridica dumicatul în aer, se uita la el în zare, îndelung, ca la microscop, şi abia după aceea se îndupleca să-l ducă la gură." [Dostoievski, 1993: 214]

În ultimul rând, putem evoca un alt personaj care se încadrează tipologiei antieroului, surprins exemplar în contradicţie cu Aleoşa Karamazov: seminaristul

BDD-A31762 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:36 UTC)

Rakitin. Suprapus mitologic peste arhetipul de tip trickster, tânărul descrie, aproape exemplar, poate cea mai relevantă dimensiune a „ispititorului" sau „păcăliciului", cum a fost considerat trickster-ul prin analiza celui mai relevant reprezentant al său, Loki [Dumézil, 1986]. Atins ca şi Feodor Pavlovici sau Smerdeakov, de nevoia aprecierii colective, tânărul seminarist trăieşte exclusiv sub orizontul aşteptărilor şi al credinţelor proprii despre sine sau, în cuvintele scriitorului, „era perfect conştient de capacităţile sale, dar, îngîmfat peste măsură, avea o părere exagerată despre propriile sale aptitudini. Era convins că odată şi odată avea să ajungă cumva un om mare..." [Dostoievski, 1993: 144]. Alături de imaginea paternă, prin felul în care Feodor Pavlovici socializează doar în contextul consumului de alcool, ca mecanism de apărare şi, în acelaşi timp, de disimulare în faţa oricărui interlocutor, mai puţin atunci când acesta este mezinul Aleoşa, „...pe tine te iubesc şi fără coniac" [Dostoievski, 1993: 293], arhetipul trickster-ului are capacitatea de a dezvălui adevărata natură a celui pe care caută să-l inducă în eroare. Fie că ne referim la un adevăr incomod, fie la o trăsătură dominantă cum ar fi bunătatea neobişnuită a lui Mîşkin, personajele aflate sub ascendentul tipologiei menţionate facilitează o formă de manifestare care a existat permanent, ca opţiune cenzurată ideologic, în rândul eroilor. Exemplar în acest sens este fragmenul în care Aleoşa, marcat de o înţelegere trunchiată a destinului şi viitorului stareţului Zosima, se retrage din mănăstire pradă celor mai negre gânduri cu privire la adevărata natură a credinţei şi a personalităţii celui pe care-l considera deja sfânt. Evident, în cel mai vulnerabil moment al său, mezinul este pus faţă în faţă cu un trickster, al cărui scop este nu doar de a-l atrage pe calea mâncării şi a băuturii, pe care Aleoşa le acceptă [Dostoievski, 1993: 584], ci cu mult mai subtil:

> „...voia să se răzbune cumva, să vadă cu ochii lui «terfelirea omului drept», să asiste la «căderea» neîndoielnică a lui Aleoşa «din rîndul sfinţilor printre păcătoşi», şi-i rîdea inima numai gîndindu-se dinainte la desfătarea ce-l aştepta..." [Dostoievski, 1993: 586]

Ca un ecou, în timp, auzim vocea unui personaj care, pe linia dostoievskiană a oniricului şi scindării interioare, se întreabă încă: „Răul este ceva ce eşti?! Sau ceva ce faci?! Durerea mea este constantă şi nu sper într-o lume mai bună pentru nimeni. De fapt, îmi doresc ca durerea mea s-o resimtă şi alţii" [Ellis, 2005: 487]. Prin urmare, vedem mai clar felul în care arhetipul de tip trickster se opune arhetipului eroului şi, dincolo de orizontul simbolic, ideologia unui scriitor care a înţeles că alienarea şi ratarea, mai ales în contextul în care, aspiraţional, există totuşi dorinţe spre înălţare, nu doar socială, ci şi personală, au o importantă componentă contagioasă. Ca parte a unui veritabil complex luciferic, înţeles în sensul în care propria ratare găseşte în celelalte o confirmare şi o întărire a unui nou sistem de reprezentări, complet opus idealului abandonat, antieorii proiectaţi de scriitorul rus, găsesc în manipularea celorlalţi, mai cu seamă a personajelor din categoria „curată", bună, de tipul Mîşkin, o formă de a compensa propria ratare şi împlinire.

BDD-A31762 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:36 UTC)

Astfel, incapacitatea structurală de a deveni, ca oameni, tot ceea ce ar fi putut să devină, se întoarce ideologic împotriva lor şi a lumii, devenind adevărate temple închinate instinctualităţii şi plăcerilor primare, în general.

BIBLIOGRAFIE

Bădiliţă, 1998: *Convorbiri cu Schopenhauer*, volum alcătuit şi îngrijit de Cristian Bădiliţă, traducere de Ana Florescu, Iaşi, Editura Polirom, 1998.

Cervantes, 1965: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, traducere de Ion Frunzetti şi Edgar Papu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1965.

Dostoievski, 1993: F. M. Dostoievski, *Fraţii Karamazov*, *Roman în patru părţi şi epilog*, Volumul 1, traducere de Ovidiu Constantinescu şi Isabella Dumbravă, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1993.

Dostoievski, 1974: F. M. Dostoievski, *Opere* în 11 volume, Volumul 11, traducere şi aparat critic de Leonida Teodorescu, studiu introductiv de Ion Ianoşi, Bucureşti, Editura Univers, 1974.

Dostoievski, 1968: F. M. Dostoievski, *Opere* în 11 volume, Volumul 4, *Romane, nuvele şi povestiri (1862-1869)*, aparatul critic de Ion Ianoşi, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1968.

Dostoievski, 1967: F. M. Dostoievski, *Opere*, Vol. 3, traducere de Nicolae Gane, aparatul critic de Ion Ianoşi, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967.

Dostoievski, 2018: F. M. Dostoievski, *Scrisori I (1837-1859)*, ediţie îngrijită, traducere, note şi studiu introductiv de Leonte Ivanov, Iaşi, Editura Polirom, 2018.

Dumézil, 1986: Georges Dumézil, *Loki*, Paris, Flammarion, Nouvelle Bibliothèque Scientifique, 1986.

Durand, 1998: Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală,* traducere de Marcel Aderca, *Postfaţă* de Cornel Mihai Ionescu, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1998.

Ellis, 2005: Bret Easton Ellis, *American psycho*, traducere şi note de Mihnea Gafiţa, Iaşi, Editura Polirom, 2005.

Freud, 2017: Sigmund Freud, *Opere esenţiale*, Vol. 10, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, traducere din germană şi note introductive Vasile Dem. Zamfirescu, Bucureşti, Editura Trei, 2017.

Gogol, 2012: N. V. Gogol, *Mantaua. Nasul. Însemnările unui nebun*, Traducere din limba rusă şi note de Emil Iordache, Iaşi, Editura Polirom, 2012.

Hawking, 2018: Stephen W. Hawking, *Scurtă istorie a timpului. De la Big Bang la Găurile Negre*, introducere de Carl Sagan, ilustraţii de Ron Miller, traducere din enlgeză de Mihaela Ciodaru, Bucureşti, Editura Humanits, 2018.

Jung, 2003: C. G. Jung, *Opere complete*, Vol. 15, *Despre fenomenul spiritului în artă şi ştiinţă*, traducere din limba germană de Gabriela Danţiş, Bucureşti, Editura Trei, 2003.

Kafka, 1969: Franz Kafka, *Verdictul şi alte povestiri*, în româneşte de Mihai Isbăşescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969.

Manolescu, 1970: Nicolae Manolescu, *Contradicţia lui Maiorescu,* Bucureşti, Editura „Cartea Românească", 1970.

Marinov, 2004: Vladimir Marinov, *Figuri ale crimei la Dostoievski*, traducere din limba franceză de Brîndușa Orăşanu, Bucureşti, Editura Trei, 2004.

Robert, 1983: Marthe Robert, *Romanul începuturilor şi începuturile romanului,* traducere de Paula Voicu-Dohotaru, Bucureşti, Editura Univers, 1983.

Link-uri:

https://translate.academic.ru/bobok/en/ru/

BDD-A31762 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:36 UTC)