

## ***Botul devorator și arhetipul pâinii la Dostoievski***

**Călin-Horia BÂRLEANU**

*Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava*

[calin.barleanu@gmail.com](mailto: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 și analiza literară au reușit, 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 și, ca urmare, de înțelegere a creației. După ce Freud [2017] a propus, cu destul curaj, susținut de încrederea și, 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 inconștientul creatorului, Jung [2003] a menținut aceeași direcție, explorând mai departe, o direcție prin care opera literară, mai cu seamă, începe să-și dezvăluie dimensiunea latentă. Gilbert Durand [1998: 81-86] a preluat din cercetarea celor doi psihanalisti o formă de analiză a imaginarii și inconștientului colectiv, dezvăluind prin suprapuneri antropologice sau mitologice forme noi de analiză și de înțelegere a tuturor creațiilor care au marcat cultura și literatura universală. S-a ajuns, astfel, la o clasificare a tuturor elementelor care se află, în plan conștient, dar și inconștient, în câmpul receptării umane și prin intermediul cărora individul înțelege lumea în care trăiește.

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

Gura care devorează, numită de Durand, „bot devorator”, prin relație cu o instinctualitate care evocă mai degrabă regimul sălbatic al existenței, reprezintă o marcă mai puțin cunoscută și discutată a operei dostoievskiene și a cărei sursă poate fi identificată biografic, în cadrul pedepsei executate în Siberia. Evident, atunci când evocăm lumea arhetipurilor, avem în vedere inconștientul creator, acolo unde își au casă toate figurile care generează și susțin un imaginar, iar evocarea biografiei unui scriitor care s-a aflat, adesea, în situația de a-și formula întrebări privind propria libertate, mai ales în raport cu filonul moral, creștin, devine cu adevărat relevantă pentru o mai clară înțelegere a operei și a conținutului ei latent. Când Jung scria că procesul creator „constă în stimularea inconștientă a arhetipului și în dezvoltarea și amplificarea lui până la opera desăvârșită” [Jung, 2003: 86] și că „cine vorbește cu prototipuri vorbește cu mii de voci” [Jung, 2003: 86], descria indirect întreaga operă dostoievskiană. Trecut prin filtrul nemilos al sărăciei sau al dependenței de ruletă, prin dramele tatălui care pierde, pentru a evoca doar o parte superficială a biografiei, scriitorul a găsit în toate experiențele sale o cale de sublimare, cathartică, construind și proiectând spre opera literară figuri și tipologii psihologice de o prospețime neobișnuită.

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

încă tânărul scriitor, eliberat de pedeapsa grea executată în Siberia, îi scria fratelui său, în 1854: „Am băut ceai și, uneori, am mâncat bucata mea de carne de vită, iar aceasta m-a salvat” [Dostoievski, 2018: 262]. Proximitatea de moarte, dincolo de scenariul falsei execuții care a marcat brutal imaginarul dostoievskian, se simte în fiecare rând al scrisorii: „...aș fi murit cu siguranță, și nimeni, nici unul dintre deținuți n-ar fi suportat o asemenea viață” [Dostoievski, 2018: 262]. Mâncarea, prin urmare, devine pentru scriitorul privat de libertate, dincolo de componenta ritualică, o garanție a existenței, a vieții, ceea ce are un important ecou în toată opera, prin felul în care personajele percep și își asumă un tipar comportamental proiectat asupra lor.

Arhetipul „botului devorator”, așa cum este el analizat de Durand, în relație cu acțiunea 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 își consumă fiii, Durand se apropie în mod repetat de conceptul de „timp”, esențial pentru orice suprapunere mitologică sau demers mitocritic. Figuri animale, de obicei, gata să consume astrul zilei sau pe cel al nopții, pun în pericol viața și par gata să înghită, cu ferocitate, orice. Universalitatea arhetipului, prezent în nenumărate opere literare și în cele din urmă, prin modernism și postmodernism suprapus definitiv personajelor umane, sugerează un consum dincolo de limita convențională a acțiunii de a mânca. Timpul, prin urmare, nu doar lumina generată de aștri, se află în pericolul de a fi înghițit, ceea ce evocă o altă construcție, deocamdată la nivel teoretic, din astrofizică. Conceptul de „gaură neagră”, propus pentru prima dată în 1969, se folosește nu doar de un detaliu cromatic pe care Durand îl identifică în relație directă cu arhetipul botului devorator, dar și de felul în care se presupune că formațiunea atrage și modifică lumina sau timpul [Hawking, 2018: 111].

Din perioada literaturii de început și până la ultimul roman, Dostoievski se folosește de arhetipul „botului devorator” pentru a sugera, de obicei, cu totul altceva decât acțiunea de ingerare a alimentelor, necesară vieții. Într-un registru simbolic, dincolo de componenta manifestă a acțiunii, scriitorul rămâne angajat, până la finalul activității sale literare, în cadrul care pune mâncarea în relație 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 își permit cu greu să consume ceai, necesar de obicei pentru a lupta împotriva frigului și a înghețului. Personajele marginale, pe de altă parte, adevizivul atât de important demersului literar și universului ficțional, 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, așadar, animat de un reflex imposibil de controlat, se cuvine să facem referire și la o serie de exemple care, cu mult înaintea lui Dostoievski au asociat un conținut latent gestului aparent simplu, de a mânca. Prototipul uman proiectat de Cervantes în

*Don Quijote de la Mancha*, de pildă, se află într-o permanentă pendulare față de ideologia care stabilește ce și cum poate mânca un cavaler: „...e o mândrie a cavalerilor răătăcitori să nu pună nimic în gură câte-o lună” [Cervantes, 1965: 151] sau „...cînd e vorba de mîncat, să se îndestuleze din pușinul ce le pică mai la îndemîină” [Cervantes, 1965: 151].

Astfel, intuiția legăturii dintre mîncare și slăbiciunea morală, formulată subtil de Cervantes, pe filon creștin, 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 funcții și necesități, se află, alături de sexualitate, reflexele specifice vieții și care, prin control, pot oferi adevărata și completa dimensiune impresionantă a umanității. Putem afirma, așadar, că, în notă simbolică, după cum sugerează și textele sacre ale creștinismului, libertatea asumată în fața acțiunii de a mânca, în afara registrului controlat, ritualic, evocă o formă superficială de existență, axată pe nevoi primare și care, ca o consecință, ține individul departe de orice revelație necesară existenței în plan metafizic. Suprapus parțial peste imaginea arhetipului eroului creștinismului, *imago Christi*, cavalerul și dublul său, Sancho Panza, tipologie simplă și ancorată într-o realitate obiectivă, împărtășită de grupul social, se pun la masă în opoziție absolută cu ideologia vehiculată de don Quijote: „...înfulcau cu mare poftă, simțindu-se foarte în largul lor, bucăți de pastramă mari cît pumnul. După ce se ghiftuiră toți, 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 caș sărat...” [Cervantes, 1965: 154]. Vom observa, prin urmare, cum opoziția față de un deziderat comportamental nu trebuie integrată în mod automat slăbiciunii morale sau superficialității asumării rolului de salvator, pentru că latura socială, care impune un comportament specific, fie el și alimentar, cere o formă prin care grupul să împărtășească prezența activă, sugerând astfel o poziție mentală deschisă față de alteritate.

Dostoievski pune mîncarea în același context, simbolic, cu semnificații care evocă poziția individului în grupul din care face parte, dar și ideologia sa, esențială 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 și se metamorfozează peste eroii proiectați, sugerează apropierea de o temă care în nuvelă cu nuvelă și în roman cu roman se cristalizează din ce în ce mai clar. „Botul devorator” nu înghite doar alimentele și oamenii, așa cum descrie nuvela *Crocodilul*, ci cu mult mai mult decât cele care pot fi observate și care descriu universul material al existenței. De la timp, prin sugestia înghițirii propriilor copii, așa cum propune scriitorul rus în *Frații Karamazov*, la arhetipul pâinii, de cele mai multe ori în registrul creștin, ca dublu pentru *imago Christi*, gura devine un portal care stabilește treceri dincolo de care nu mai pot exista întoarceri. Scena descrisă de Dostoievski, în care crocodilul expus mulțimii îl înghite pe cel care urmează să locuiască, după eveniment, în interiorul său, este mai mult decât relevantă pentru

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

„...întii picioarele; apoi într-un rîgîit înfiorător, îl scoase puțin afară [...]. și-l înghiți de data aceasta pînă mai sus de șale. Apoi îl expulză din nou afară cu un alt rîgîit, și-l mai înghiți o dată și încă o dată [...]. În cele din urmă, cu un înghiorț formidabil, crocodilul îngurgită în întregime, fără cea mai mică urmă, pe eruditul meu prieten.” [Dostoievski, 1968: 237]

Eroul care se află în centrul atenției, înghițit și nevoit să se adapteze acum noii vieți, în interiorul crocodilului, devine una cu trupul animalului care-l consumă, într-o scenă care sugerează alunecarea treptată în întunericul botului devorator. Eliberat câte puțin, „îl scoase puțin 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 și 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 și chiar suprapusă peste valorile naționale, poate fi intuită în spatele fiecărei pagini și a fiecărui contact pe care eroii îl au cu proprietarul german al animalului. Supunerea în fața scenariului fantastic este una dintre trăsăturile cele mai marcante ale nuvelei, dezvoltate de scriitor pînă 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 civilizații în opoziție vădită. Crocodilul, deținut de o familie de germani, este valorizat de proprietari, dar, paradoxal, chiar de cel înghițit, gata să renunțe la propria existență (nu și viață, după cum subtil o sugerează textul), pentru a permite animalului să trăiască, doar servindu-i scopului de a fi expus și admirat. Un personaj secundar oferă perspectiva ironică a scriitorului, dedicat idealurilor rusești, culturale și, mai ales, spirituale: „asta se-ntîmplă de prea multă cultură. Crede-mă. Pentru că oamenii care au învățat prea multă carte se amestecă în toate...” [Dostoievski, 1968: 245]. Iar vocea naratorului rămâne angajată în felul în care reprezentanții culturii trebuie să-și asume rolul, fără rătăcirile inutile prin teme sau activități care nu pot servi unicului principiu, creator, de consolidare a patrimoniului spațiului de care aparțin.

Suprapunerea omului cu animalul, prin înghițire, dar nu și prin suprimarea vieții, crocodilul devenind, de fapt, un purtător al celui înghițit, duce arhetipul gurii care devorează în direcție culturală, astfel încât, aproape schopenhauerian, entitățile diferite par destinate unui conflict pentru supremație: „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

vecinei atomul hrănitor” [Bădiliță, 1998: 126]. Ce rămâne din cultura consumată este, de fapt, intermediat de pânțele 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 folosește de arhetipul care devorează evocând, în același 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, dorința de a marca spațiul cultural într-o manieră clară. Ajuns în interiorul crocodilului și trăind în continuare în burta marelui animal, o metaforă care mai târziu va prinde contur și mai clar în *Metamorfoza* [1969] lui Kafka, eroul vede o posibilitate de a-și împlini un proiect intim, care pare să fi existat dintotdeauna la nivelul reprezentărilor și idealurilor sale. Recunoașterea și aprecierea urmează să apară, acum că vocea sa poate fi auzită din interiorul unei burți pe care nu o mai vede ca devoratoare, ci mai degrabă, naiv, ca pe o matrice maternă, sub forma unui arhetip corupt. În întinericul burții animalului, protagonistul se simte obosit, dar în perfectă siguranță: „tare aș vrea să trag un pui de somn. De altfel, aici e cald și moale [...] în noul meu adăpost improvizat...” [Dostoievski, 1968: 243].

Ajutat, așadar, de corpul impunător care atrage, prin simpla sa prezență, atenția, folosindu-se, prin urmare, de un context care ține de hazard, Ivan Matveici prinde glas și, mai important, încrederea necesară pentru a-și construi opera. „De mult aștept prilejul acesta”, gândește intelectualul, „de a fi în centrul atenției și în gura tuturor, dar nu mi-a fost dat să-mi văd visul cu ochii din cauza gradului mic și situației 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 înghițit, capabil și pregătit pentru a-și aduce contribuția la nivelul culturii universale. Cu toate acestea, scriitorul pune *gura* într-o ipostază simbolică, astfel încât oamenii sunt reduși de la prezențele complexe și purtătoare de cogniții, la simple guri: „Orice cuvânt al meu va fi ascultat, orice cugetare va fi cîntărită, discutată, transmisă din gură în gură și publicată. Abia acum o să le arăt eu cine sînt! Toată lumea își va da seama, în sfîrșit, ce imense capacități au fost lăsate să se irosească...” [Dostoievski, 1968: 257].

Identificat cu o „portavoce” atât de impresionantă, evocând, așadar, și un spațiul cultural cu o ideologie complet diferită, intelectualul frustrat de eșec, în modul destul de evident sugerat de scriitor, prin neimplicare și prin neasumarea unui statut, corupe orizontul simbolic și se plasează singur deja în ipostaza unui arhetip. Asociat botului devorator, grație căruia în cele din urmă vocea sa prinde contur și poate fi auzită, prin intermediul atenției pe care crocodilul 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 împărtășanie simbolică: „...sînt pătruns de idei mărețe; abia acum am prilejul să visez în voie la îmbunătățirea soartei întregii omeniri. Din pînțele acestui crocodil va țîșni acum adevărul și lumina” [Dostoievski, 1968: 256].

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

astfel nu doar corporalitatea, ci și o întreagă experiență socială frustrantă, nesatisfăcătoare și asupra căreia a plasat întreaga vină a ratării sale. În același spirit ironic, deși rar atât de vizibil în literatura lui Dostoievski, este descris marele proiect al intelectualului de a schimba fața lumii cu vechea sa inteligență, pusă acum în valoare și la dispoziția tuturor. Nu orizontul uman, începutul sau finalul unei forme de existență interesează pe intelectual, pe măsură de delirul de grandoare se conturează din ce în ce mai clar, ci funcțiile care i s-ar cuveni, aprecierea și prețuirea 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 și mai superficiale câștiguri, singurele garanții ale puterii și ale statutului social. Preocupat permanent cu obținerea unui titlu care să îi ofere putere administrativă, de guvernare și nu în ultimă instanță chiar decizională asupra unei localități cu oameni, Sancho Panza își vede visul îndeplinit în al doilea volum, și, evident, sub același registru comic, organizat ca farsă cu largă participare socială.

Dar, ironia scriitorului rus devine din ce în ce mai ascuțită în prezentarea fantasmelor care pun stăpânire pe erou. Într-o manieră cât se poate de directă, Dostoievski pune în evidență superficialitatea intelectualului cu pretenții privind propriul aport științific la destinul omenirii. Nu biblioteca sau piața orașului este spațiul la care visează intelectualul, ci un salon strălucitor pentru oaspeți în mijlocul căruia rostește „cu dărnicie cugetări spirituale” [Dostoievski, 1968: 257] pregătite zilnic, încă de dimineață. Prin urmare, tipologia psihologică, dar și intelectuală, evocată de scriitor, este marcată de o superficialitate incompatibilă cu marile idei sau cu planurile apărute cu ocazia întâmplării atât de neobișnuite. 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 coerență a propriei existenței.

Vom observa așadar că botul devorator devine prilej pentru afirmații care dezvăluie o parte a ideologiei scriitorului, vehement în privința spațiului cultural căruia îi aparține. În afara puterii cu care îl prinde gura crocodilului, nu pare să existe nimic. Dar, totuși un *nimic* plin de semnificații și de o subtilă critică adusă de scriitor civilizației 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 activității literare a lui Dostoievski propune poate și cele mai complexe tipologii umane, începând cu nuvela *Bobok*, în care eroul, parțial alienat și similar în discurs cu vocea naratorului gogolian din *Însemnările unui nebun* [Gogol, 2012: 109-148], începe să audă vocile morților care stau de vorbă într-un cimitir. În vreme ce termenul sugerează, prin traducere, „sommn”, sau „mică boabă”, „boboc”<sup>1</sup>, nuvela îl prezintă pe Ivan Ivanîci ațipind preț de câteva clipe pe lespeda unui mormânt. Dincolo de mărcile realismului fantastic din

<sup>1</sup> <https://translate.academic.ru/bobok/en/ru/>

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

Fidel orizontului care pune acțiunea întotdeauna într-un context simbolic, în proximitatea inconștientului, Dostoievski evocă, la debutul nuvelei, aproape imperceptibil, alunecarea în lumea somnului: „Și atunci am ațipit” [Dostoievski, 1974: 81]. Îl vedem, așadar, pe domnul Goliadkin, pe lungul său drum spre alienare și spre scindare, nesigur în momentul în care se trezește dacă s-a despărțit definitiv de lumea visului. Ațipit, așadar, pe un mormânt, eroul din *Bobok* vede pe o lespede de lângă el „un sanviș din care s-a mâncat o bucată” și se hotărăște să-l arunce, într-un gest care evocă mai degrabă un reflex: „L-am aruncat pe pământ, că nu e pîne, nu e decît un sanviș. De altfel, mi se pare că nu e păcat să arunci pînea pe pământ, e păcat s-o arunci pe dușumea” [Dostoievski, 1974: 81]. Imaginarul dostoievskian pune pînea într-o relație directă cu un tipar comportamental și ideologic uman, prin felul în care arhetipul este asociat cu alte alimente, într-un registru profanator și, mai ales, abandonat bațjocoritor pe o lespede de mormânt.

Mai mult, și germenii ultimei capodopere dostoievskiene, *Frații Karamazov*, ca metaforă a morții, libertății și sentimentului universal de culpabilitate, par să existe deja. Dacă în deschiderea ultimului său roman apare relația directă cu arhetipul pîinii, 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 pîinii nu este pe lespede, după cum nu poate fi conceput nici scenariul aruncării ei pe dușumea, unde integrarea în circuitul existenței devine imposibilă. Cu toate acestea, plasarea produsului alimentar, care conține și simbolică pîne, pe lespede, evocă o formă coruptă de utilizare ritualică a unui arhetip de care se leagă viața și ciclicitatea ei. Evocând viața și existența eternă, pe filon creștin, pîinea folosită în sanviș este izolată de conținutul simbolic, latent, relevant pentru utilizarea ei ritualică, iar scriitorul va construi în *Frații Karamazov* un veritabil orizont cultural în legătură cu arhetipul.

Ultimul roman scris de Dostoievski, considerat de majoritatea criticilor și capodopera întregii sale activități literare, s-a aflat în centrul celor mai palpitate 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 și la dinamica socială din *Frații Karamazov* [Freud, 2017: 362-381], ci și prin aprofundarea sugestiilor și observațiilor psihanalitice. În acest sens, Vladimir Marinov [2004] rămâne un reper important dacă evocăm dimensiunile inconștiente ale literaturii dostoievskiene, fără ca criticul să abandoneze din păcate orizontul personal, biografic, pentru a putea observa câmpul generos arhetipal al creației. În vreme ce scriitorul rus își pune personajele într-o postură de orbitare față de arhetipul pîinii, dar și față de o formă ritualică de consum, care sugerează tipuri și prototipuri diferite, Marinov observă suprapunerea fiului mai mare peste figura lui Hristos, în contextul bucuriei colective și a plăcerii de a petrece împreună [Marinov, 2004: 332-333].

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

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

Observăm cum decadența începe, pe calea cea mai simplă a registrului care descrie nevoi și pulsivități în fața cărora eroii nu găsesc resurse interioare pentru a și le asuma controlat și tot în fața cărora cedeză, de obicei, la prima chemare sau manifestare a nevoii. Îl vedem pe Feodor Pavlovici gata să plece din compania preoților și, mai ales, a starețului Zosima, dar încercând să atragă de partea lui și pe ceilalți participanți la întâlnire: „Să știi că n-o să te plictisești [...], în loc de ulei de post, o să-ți dau purcel cu cașă; o să ne punem burta la cale și o să-ți dau să bei coniac și după aceea lichior...” [Dostoievski, 1993: 3154]. Mâncarea care hrănește este înlocuită, așadar, cu cea care aduce satisfacție, iar pâinea devine un simbol în literatura lui Dostoievski, de cele mai multe ori în relație cu tipologii psihologice diferite și în strânsă legătură cu arhetipul botului devorator.

Un alt personaj opus prototipului imago Christi este Smerdeakov, despre care Marthe Robert [1983: 80] vorbește pe larg atunci când afirmă că romanul poate fi împărțit în două mari categorii: al eroului și *al bastardului*. Ca și 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 așa proceda și cu pâinea, cu carnea și cu tot ce i se dădea de mâncare: ridica dumaticatul în aer, se uita la el în zare, îndelung, ca la microscop, și 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 contradicție cu Aleoșa Karamazov: seminaristul

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 și Feodor Pavlovici sau Smerdeakov, de nevoia aprecierii colective, tânărul seminarist trăiește exclusiv sub orizontul așteptărilor și al credințelor proprii despre sine sau, în cuvintele scriitorului, „era perfect conștient de capacitățile sale, dar, îngîmfat peste măsură, avea o părere exagerată despre propriile sale aptitudini. Era convins că odată și 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 și, în același timp, de disimulare în fața oricărui interlocutor, mai puțin atunci când acesta este mezinul Aleoșa, „...pe tine te iubesc și 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 neobișnuită a lui Mișkin, personajele aflate sub ascendentul tipologiei menționate facilitează o formă de manifestare care a existat permanent, ca opțiune cenzurată ideologic, în rândul eroilor. Exemplar în acest sens este fragmenul în care Aleoșa, marcat de o înțelegere trunchiată a destinului și viitorului starețului Zosima, se retrage din mănăstire pradă celor mai negre gânduri cu privire la adevărata natură a credinței și a personalității celui pe care-l considera deja sfânt. Evident, în cel mai vulnerabil moment al său, mezinul este pus față în față cu un trickster, al cărui scop este nu doar de a-l atrage pe calea mănăstirii și a băuturii, pe care Aleoșa 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 Aleoșa «din rîndul sfinților printre păcătoși», și-i rîdea inima numai gîndindu-se dinainte la desfătarea ce-l aștepta...” [Dostoievski, 1993: 586]

Ca un ecou, în timp, auzim vocea unui personaj care, pe linia dostoievskiană a oniricului și scindării interioare, se întrebă încă: „Răul este ceva ce ești?! Sau ceva ce faci?! Durerea mea este constantă și nu sper într-o lume mai bună pentru nimeni. De fapt, îmi doresc ca durerea mea s-o resimtă și alții” [Ellis, 2005: 487]. Prin urmare, vedem mai clar felul în care arhetipul de tip trickster se opune arhetipului eroului și, dincolo de orizontul simbolic, ideologia unui scriitor care a înțeles că alienarea și ratarea, mai ales în contextul în care, aspirațional, există totuși dorințe spre înălțare, nu doar socială, ci și personală, au o importantă componentă contagioasă. Ca parte a unui veritabil complex luciferic, înțeles în sensul în care propria ratare găsește în celelalte o confirmare și o întărire a unui nou sistem de reprezentări, complet opus idealului abandonat, anticorpii proiectați de scriitorul rus, găsesc în manipularea celorlalți, mai cu seamă a personajelor din categoria „curată”, bună, de tipul Mișkin, o formă de a compensa propria rată și împlinire.

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

## BIBLIOGRAFIE

- Bădiliță, 1998: *Convorbiri cu Schopenhauer*, volum alcătuit și îngrijit de Cristian Bădiliță, traducere de Ana Florescu, Iași, Editura Polirom, 1998.
- Cervantes, 1965: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, traducere de Ion Frunzetti și Edgar Papu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965.
- Dostoievski, 1993: F. M. Dostoievski, *Frații Karamazov, Roman în patru părți și epilog*, Volumul 1, traducere de Ovidiu Constantinescu și Isabella Dumbravă, București, Editura Cartea Românească, 1993.
- Dostoievski, 1974: F. M. Dostoievski, *Opere în 11 volume*, Volumul 11, traducere și aparat critic de Leonida Teodorescu, studiu introductiv de Ion Ianoși, București, Editura Univers, 1974.
- Dostoievski, 1968: F. M. Dostoievski, *Opere în 11 volume*, Volumul 4, *Romane, nuvele și povestiri (1862-1869)*, aparatul critic de Ion Ianoși, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968.
- Dostoievski, 1967: F. M. Dostoievski, *Opere*, Vol. 3, traducere de Nicolae Gane, aparatul critic de Ion Ianoși, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.
- Dostoievski, 2018: F. M. Dostoievski, *Scrisori I (1837-1859)*, ediție îngrijită, traducere, note și studiu introductiv de Leonte Ivanov, Iași, 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, *Postfață* de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998.
- Ellis, 2005: Bret Easton Ellis, *American psycho*, traducere și note de Mihnea Gafița, Iași, Editura Polirom, 2005.
- Freud, 2017: Sigmund Freud, *Opere esențiale*, Vol. 10, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, traducere din germană și note introductive Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2017.
- Gogol, 2012: N. V. Gogol, *Mantaua. Nasul. Însemnările unui nebun*, Traducere din limba rusă și note de Emil Iordache, Iași, Editura Polirom, 2012.
- Hawking, 2018: Stephen W. Hawking, *Scurtă istorie a timpului. De la Big Bang la Găurile Negre*, introducere de Carl Sagan, ilustrații de Ron Miller, traducere din engleză de Mihaela Ciodaru, București, Editura Humanits, 2018.
- Jung, 2003: C. G. Jung, *Opere complete*, Vol. 15, *Despre fenomenul spiritului în artă și știință*, traducere din limba germană de Gabriela Danțiș, București, Editura Trei, 2003.
- Kafka, 1969: Franz Kafka, *Verdictul și alte povestiri*, în românește de Mihai Isbășescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
- Manolescu, 1970: Nicolae Manolescu, *Contradicția lui Maiorescu*, București, Editura „Cartea Românească”, 1970.
- Marinov, 2004: Vladimir Marinov, *Figuri ale crimei la Dostoievski*, traducere din limba franceză de Brîndușa Orășanu, București, Editura Trei, 2004.
- Robert, 1983: Marthe Robert, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, traducere de Paula Voicu-Dohotaru, București, Editura Univers, 1983.

### *Link-uri:*

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