MORMÂNTUL GOL.
STRUCTURI ARHETIPALE ÎN *POVESTEA MARELUI BRIGAND* DE PETRU CIMPOEȘU

Elena CRAȘOVAN
Universitatea de Vest din Timișoara
elena.crasovan@e-uvt.ro

The Empty Grave. Archetypal Structures in *The Story of the Great Brigand* by Petru Cimpoeșu

In this paper, I carry out an analysis of the novel *The Story of the Great Brigand* by Petru Cimpoeșu from the archetypal criticism perspective. The author's own confessions and interpretations suggested in his interviews give substance to the premises of the proposed study: the detective story scenario is the narrative pretext for the development of a complex philosophical discourse with metaphysical implications. The author's *écriture* shows awareness of the existence, in the background, of some archetypes (in the Jungian development of this concept), which the author is programmatically striving to express through narrative means, while the novel spectacularly stages, simultaneously, the passage from archetype to anarchetype, in Corin Braga's terms. I follow the diverging meanings of the central metaphor, the empty grave, which is taken up at the various levels of the narrative; at the same time, it functions as a metaphor at the metatextual level, an overlapping that confers the novel an exemplary status in the aesthetic modernity paradigm.

Keywords: *Petru Cimpoeșu*; *Jung*; *archetype*; *anarchetype*; *empty grave*; *apocalypse*.

1. Receptarea

Petru Cimpoeșu este invocat între scriitorii reprezentativi pentru proza românească de după 1989 (Burța Cernat 2014; Manolescu 2008): *Simion Liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni* (2001) a devenit narațiunea exemplară a societății de tranziție, care surprinde, tragi-comic, aventurile cotidiene ale locatarilor unei scări de bloc dintr-un oraș de provincie. Succesul acestei cărți a făcut ca numele scriitorului să fie asociat unei anumite formule narative, iar romanele „mari": *Povestea Marelui Brigand* (2000) și *Christina Domestica și Vânătorii de suflete* (2006) nu s-au bucurat de aceeași atenție, în ciuda afirmațiilor autorului, care consideră *Povestea Marelui Brigand* drept cea mai bună carte a sa (Timar 2018: 88).

La nivelul receptării, recenziile (nu foarte numeroase) izolează straturile de semnificații, identifică simbolurile neotestamentare şi cele gnostice (Terian 2007) și insinuează asemănări formale sau stilistice cu romanele lui Bănulescu şi Bălăiţă (Simuț 2007). Studiul lui Călin Teutișan (2007) reprezintă o încercare de abordare integratoare din perspectiva narațiunii parabolice și a heterotopiei, iar Nicoleta Cliveț oferă o analiză în cheia psihanalizei jungiene (Cliveț 2018).

Demersul interpretativ pe care îl propunem se situează în continuarea acestor lecturi, prin identificarea punților între sistemele esoterice invocate, la nivelul arhetipurilor recurente în text, urmărind sensurile prime și metamorfozarea acestora în ficțiunea lui Cimpoeșu. Premisa, în linia criticii arhetipale, este că principalele personaje si elementele centrale din *Povestea Marelui*

BDD-A31614 © 2019 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:44:13 UTC)

Brigand reprezintă concepte jungiene narativizate (Sadim, Umbra, Abraxa)[1]. Însă motto-ul acestui demers ar putea fi observația unui personaj din roman: „Orice analiză sfârşeşte prin a-şi contrazice premisele" (Cimpoeșu 2007: 238), afirmație ce camuflează autoironia autorului sau rezerva față de pretențiile exhaustive ale oricărui demers critic confruntat cu o carte extrem de complexă.

Lectura este deconcertată, cititorul este copleşit de cantitatea informației şi de caracterul eteroclit al compoziției, întrucât romanul infuzează într-un scenariu polițist („Cazul" care implică „Victima": un cadavru fără identitate socială, care apare de cinci ori, în cinci spații diferite) sensuri mistice (relația sufletului cu transcendența şi posibilitatea mântuirii, din perspectiva diferitelor sisteme religioase/esoterice: creştinism, alchimie, gnoză), apelând la un discurs filosofic derivat din premisele modernității estetice (despre consistența realului, (im)posibilitatea cunoaşterii adevărului, criza limbajului), gravitate alterată ludic prin mecanismele textualismului postmodern (relația autor-personaje-poveste-text).

Lectorul este prins într-o capcană similară cu cea în care cad personajele: mereu invitat să găsească Sensul, atras centripet către el şi constant împins în divagații, ispitit să iasă din text, să se piardă în credințe, sisteme ideatice, registre şi formule compoziționale care, în mod normal, nu pot funcționa împreună, de unde şi tendința de lectură centrifugă – ceea ce ar putea explica, în parte, senzația de frustrare – că, în ciuda abundenței indiciilor, acestea mai mult încurcă decât facilitează înțelegerea. E greu de decelat între spiritul ecumenic sau intenția parodică în acest amestec de credințe şi simboluri, mai cu seamă că niciunul nu mai are, în textul lui Cimpoeşu, valoarea din sistemele religioase de referință. Este ceea ce Călin Teutișan identifică drept „efectul de vortex": un joc de combinatorică ce generează o lume ficțională simultan realistă și onirică, plauzibilă și fantastică (Teutișan 2007: 130).

2. **Orbirea simbolică. Dimensiunea meta-narativă a viselor.**

Ceea ce se întâmplă în roman e un scandal logic: un cadavru (cu identitate doar presupusă) e descoperit în parc, înjunghiat, dar fără vreo urmă de sânge, iar după câteva zile acelaşi cadavru e găsit în cu totul alte împrejurări – într-un gang, în gară, la baia publică. Amprentele sunt identice, moartea pare să fi survenit, de fiecare dată, cu doar câteva ore în urmă. Cadavrul dispare din mormânt, îşi ia, literal, zborul de la morgă, iar cei implicați în rezolvarea cazului nu reuşesc decât să elaboreze scenarii, din „dorința noastră de claritate și noncontradicție", constatând însă că „sistemul victimei nu se supunea, aparent, niciunei logici (...) sau avea o logică proprie, contradictorie şi evolutivă, în cadrul căreia raporturile se modificau permanent, în aşa fel încât ne surprindeam mereu rămaşi în urma ei." (Cimpoeșu 2007: 244).

Cel care intuiește că metodele anchetei clasice nu pot ajuta la rezolvarea cazului este noul jude de instrucție: „îl chema Târzianu sau cam așa ceva" (*ibid*.). El resimte acut eşecul metodelor raționale şi caută „un instrument magic, renunțând (...) la mecanismul aparent precis al silogismului şi încredințându-se revelației obscure." (*ibid*. 13). Străin în oraş, venit în locul judelui Ştefan, mort (suspect) în urma unui atac de cord, noul judecător e cel care nu înțelege, cel care, pe măsură ce încearcă să vadă, e amenințat, la propriu, de orbire. Înaintează ca un nevăzător, se visează orb („un orb care, însă, vedea"), nu „vede" nimic în textele şi probele de la dosar. Orbirea ca absență, ca

[1] Intențiile prozatorului au fost devoalate într-o încercare de autointerpretare, într-un interviu acordat lui Iulian Boldea: „le sugerez să citească mai degrabă teoriile lui Jung despre inconştientul colectiv şi despre relația dintre inconştient şi Dumnezeu. Fiindcă am acolo un personaj, Sadim cocoşatul pitic, care ilustrează cumva umbra acestui inconştient şi un alt personaj, care moare şi învie de mai multe ori şi care ilustrează lumina. Mă scuzați că fac astfel de precizări, e îngrozitor să explici, ca autor, ce ai vrut să spui în cartea ta." (Boldea 2014).

BDD-A31614 © 2019 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:44:13 UTC)

închidere către lumea exterioară e semnul deschiderii către vederea celor nevăzute, confirmând perspectiva jungiană asupra conștiinței, menită nu doar să recunoască și să asimileze fenomenele realului prin intermediul simțurilor, ci și să traducă în realitate vizibilă lumea noastră interioară (Jones 2003: 665).

E tot mai evident, pe măsură ce înaintăm în text, că ancheta funcţionează la nivel parabolic şi că personajele sunt puse în faţa unei revelaţii pe care o refuză sau nu o pot pricepe. În acest context, visele personajelor sunt elementele centrale ale puzzle-ului. Chiar şi personajele cele mai îndărătnice intuiesc că visele lor ascund cheia înţelegerii evenimentelor diurne. Visele personajelor dobândesc, explicit, semnificaţie simbolică. Jung vede în vise tendința psihicului de a produce semne centrante: visul şi fantazarea, departe de a fi simple reziduuri, sunt singurele mijloace pentru a exprima non-raţionalul (Rowland 2003: 29). Mai mult, există realităţi mitice care anticipează (nebulos) realitatea psihică şi uneori o determină. Grefierul Luca, partener şi prieten al judecătorului, notează:

> „Imaginarul anulează tot efortul tău tenace şi te aruncă într-un amestec promiscuu şi senzual de timpuri ce se suprapun, se împreunează, se înghit unele pe altele, creând o realitate paralelă mai vie sau, în orice caz, mai seducătoare, de o aparenţă mai pregnantă decât a prezentului insipid şi neputincios, exilat îndărătul atâtor reprezentări ce curg neîncetat din inconştient, căci orice obiect este dublat de imaginea lui onirică, de o anumită reprezentare, de visul pe care îl avem despre el şi care îi impune, de fapt, forma definitivă" (Cimpoeșu 2007: 55).

Aceste „bucle statice" sunt semnul distinctiv al romanului, „noduri în țesătura relațiilor ficționale" (Teutișan 2007: 134) care, deși nu aduc un surplus de informație despre lumea descrisă, sunt „inserturi de natură moral-filosofică prin care se descoperă, în manieră discursivă, structura romanului." (*ibid*.). Această particularitate face ca elementele narațiunii să funcționeze, simultan, ca noduri ale unui metadiscurs despre alcătuirea poveștii și despre felurile în care o citim și o interpretăm.

De aceea, Cazul devine, dincolo de sensul prim, detectivistic, o meta-narațiune de legitimare a prezentului: simultan cu desfăşurarea „de suprafaţă", cu adunarea de date (neconcludente[1]) se desfăşoară aceste revelaţii onirice, fantasmatice, mi(s)tice: „există lucruri pe care le vedem numai pe întuneric sau închizând ochii." (Cimpoeșu 2007: 189), sugerând că metodele şi rezolvarea Cazului sunt de găsit doar acceptând coincidenţa contrariilor care (tot după Jung) este esenţială pentru a întrezări limita superioară a conştiinţei. Procesul de individuație, așa cum îl descrie Jung (2008: 468), presupune integrarea elementelor conștiente și a celor inconștiente, dimensiunea personală și cea colectivă, pentru a deveni un Sine nedivizat, pe deplin conștient (Leigh 2011: 97).

Încercarea de unificare a dualității se realizează ficțional prin dedublarea intrigii, însoţită de o dedublare la nivelul structurii, generată de incapacitatea limbajului de a conecta conștientul cu lumea dindărătul vieții interioare, de a suprinde, în plan narativ, experiențele nonverbale ale inconștientului (Rowland 2003: 34). Astfel, fiecare capitol e scris FAŢĂ/VERSO, alternând relatări presupus obiective cu versiuni complementare sau alternative (aparent subordonate, în fapt, însă, independente), sugerând că evenimentele vizibile şi explicaţiile logice implică existenţa unui plan de adâncime care generează sensurile.

[1] Ca în această paralogie exemplară pentru discursul romanesc: „... până când apărea, în sfârșit, comisarul Petrache, să-i pună la curent cu lipsa oricăror noutăţi în mersul anchetei" (Cimpoeșu 2007: 12).

BDD-A31614 © 2019 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:44:13 UTC)

3. Revelaţia.

Dacă pentru personaje mormântul gol e un scandal, o problemă de criminalistică, în plan simbolic mormântul gol are o cu totul altă semnificaţie, trimite la un trup înviat, învierea fiind mântuitoare – semnificaţie pe care însă personajele o refuză explicit, refugiindu-se în obscure explicaţii ştiinţifice, apelând la speculaţii din fizica modernă (saltul electronilor de pe o traiectorie pe alta, discontinuitatea existenţei, universuri paralele integrate unui univers cu mai multe dimensiuni, victima care reuşeşte cumva să treacă dintr-un univers în altul).

În acest punct, când ancheta personajelor ajunge într-o fundătură, când speculaţiile devin singurele „probe", Marcu, medicul legist implicat în investigații, pune o întrebare: „Dumneata crezi propriu-zis în Povestea Marelui Brigand?" (Cimpoeșu 2997: 156). Este interesant cum prima invocare a Marelui Brigand îi e atribuită nihilistului, „doctorul de morţi" pentru care „viaţa e o anomalie inexplicabilă", „o maladie de care suferă materia", „o superbă farsă", iar omul, „în ciuda tuturor religiilor, cu profeţii, reformatorii şi sfinţii lor, acelaşi animal vorace, sclav al instinctelor, viclean, dezordonat şi nestatornic." (*ibid*, 137). Aşadar, cel mai cinic dintre personaje are un vis („a venit la mine îngerul – mai precis eu am fost la el") în urma căruia pune, ca din senin, întrebarea prin care sondează credinţa prietenilor săi în miserioasa „Poveste a Marelui Brigand". O întrebare aparent retorică, rămasă fără răspuns, în urma căreia, însă, doctorul dispare din oraş – se va afla ulterior – la un spital de leproşi, o ieşire din lume, o asceză asumată în numele unei viziuni şi al unei Poveşti.

Această *metanoia* a personajului poate fi aşezată alături de mărturia autobiografică a lui Cimpoeşu: „eram ateu, un raţionalist convins. Şi toate acestea s-au întors împotriva mea, a fost o «conjuraţie a întregului univers»."[1] (Simonca 2009: 338). Crizele și revelațiile personajelor pot fi privite ca sublimări ale autobiografiei; romanul devine, din această perspectivă, o punere în scenă a „mitului personal", o ridicare la arhetipal prin procesul ficționalizării. Într-un alt interviu, Cimpoeșu se confesează (aproape în sensul religios al termenului), exprimând credința de adâncime și, totodată, tema comună a romanelor sale, atât de diferite ca expresie. Fie în registru comic-grotesc (ca în *Simion Liftnicul*) sau tragic (ca în *Povestea marelui Brigand*),

> „Tema mea esențială, și care poate fi regăsită în mai toate cărțile pe care le-am scris, este relația omului cu transcendentul – ziceți-i cum vreți: divinitate, Dumnezeu… Dincolo de realitatea perceptibilă, există o taină a lumii pe care încerc să o înțeleg: de ce există ceea ce există, de ce mai degrabă există decât nu și în ce scop? Eu cred că omul este un proiect încă neîncheiat" (Huiban 2009).

4. **Degradarea mitului. Refuzul Poveştii. De la arhetip la anarhetip.**

Aşa cum pentru criminaliştii care se ocupă de Caz un mormânt gol e un scandal, şi pentru un cititor căruia i se promite pe copertă „Povestea Marelui Brigand" lectura devine frustrantă. Titlul e un pact mereu încălcat, romanul nu ne oferă povestea, ci e, în cea mai mare parte, presărat doar cu

[1] Interviul este și o tulburătoare mărturisire despre tensiunea dintre scris și credință: „O bună bucată de timp am încetat să mai scriu. Nu mai era nevoie. Experiența mea religioasă îmi umplea toată viața. Mi se părea de prisos ocupația scrisului. Nu mai era nevoie (...). Eu am avut, doi-trei ani, o stare de grație. Intram în biserică si cântam în gura mare; simțeam fiorul acela mistic. Într-o bună zi, mi-am dat seama că n-am ce face, dar trebuie să recunosc: cântam fals, fără convingere. Încet-încet, am reînceput să scriu" (Simonca 2009: 339).

BDD-A31614 © 2019 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:44:13 UTC)

aluzii la ea. Naraţiunea legendară funcţionează ca un substitut („era ca în Povestea Marelui Brigand”), dar nimeni nu pare să şi-o amintească.

Din acest joc între invocare şi uitare se conturează în roman tema centrală: tenacitatea cu care se caută sensul şi îndărătnicia cu care personajele îl refuză. Cu puţine excepţii, personajele lui Cimpoeşu rămân oarbe în faţa revelaţiei, deoarece caută dovezi concrete pe care să-şi întemeieze credinţa. Naratorul precizează că, odată cu nesiguranţa socială şi politică, oamenii recurg tot mai des la Poveste, dar şi-o amintesc eronat, pe bucăţele. Încearcă s-o folosească ca pe un „panaceu” universal la problemele lor, însă „codul” nu îl mai ştiu. „Începură să-şi reamintească Povestea Marelui Brigand, să o reconstituie, să o inventeze acolo unde nu şi-o mai aminteau, pentru a o iscodi, pentru a scormoni în ea şi pentru a prinde curaj.”. (Cimpoeșu 2007: 159)

În acest punct Povestea pare că funcţionează ca orice naraţiune mitică prin care se atribuie sens unei realităţi haotice. Însă mitul personajelor e mort, nefuncţional, necreator[1]. Apelul la mit ar trebui să îi legitimeze, să le dea siguranţă, însă din mitul degradat au rămas „doar deşeuri – anecdote, fleacuri, bârfe, aproximări fanteziste, născociri amestecate într-o pastă uniformă pe care o denumim istoria urbei noastre.” (302). E un mit al întemeierii spus de-a-ndoaselea, care a devenit (din perspectiva apocaliptică) „o istorie a uitării, a risipirii, a dilatării spre nimic (...) ea însăşi uzată, al cărei destin pare să se fi istovit.” (302).

Noul judecător, Străinul, cel venit din afară, intuieşte de la bun început: „Mitul lor confuz şi aproximativ exercita asupră-i un efect dizolvant şi văzu toată adâncimea abisului spre care, inconştienţi, se îndreptau laolaltă.” (109). Mai mult, romanul inversează ordinea mitico-simbolică: mitul nu mai are putere asupra realităţii, ci se contaminează de nebunia ei: „povestea devine din ce în ce mai confuză, semănând tot mai mult cu realitatea.” (157), iar personajele îşi mărturisesc – cu un soi de bravură – neîncrederea în Poveste: „Noi nu credem în Povestea Marelui Brigand, cu toate accesoriile ei folclorice.” (378). Întrebarea pe care o formulează naratorul surprinde miza metafizică a cărţii: „ce se poate întâmpla când oamenii spun o poveste în care nu cred propriu-zis, iar ea se dovedeşte apoi adevărată? **(**194), întrucât această Poveste pe care personajele n-o mai ştiu şi în adevărul căreia nu mai cred devine paradigmatică pentru tot ce se va întâmpla cu lumea ficţională, confirmând principiul modern conform căruia cele mai importante lucruri se întâmplă, în acest roman, în absenţă. Personajele romanului, chiar dacă într-o atemporalitate parabolică, par oglinzi ficționale ale omului modern care „a îmbrățișat mitul post-iluminist al absenței miturilor, convins că umanitatea a depășit nevoia de a făuri povești și poate trăi doar în formele pure ale științei empirice și rațiunii.” (Rowland 2003: 27). Însă deriva onirică și obstinația descifrării fantasmelor trădează rezistența inconștientului la gândirea rațională și tensiunile dintre planurile coexistente, dar neunificate, ale Sinelui[2].

Romanul pune în scenă, așadar, nu doar structurile arhetipale originare, ci și dizolvarea acestora, trecerea, în termenii lui Corin Braga (2006: 278), de la arhetip la anarhetip. Elementele

[1] Un aspect la care se referă și Carl Gustav Jung: „Mitul nostru a amorţit, noi am încetat să-l dezvoltăm” (Jung 2008: 332).

[2] În repetate rânduri, în interviuri, Cimpoeșu revine la tema centrală a romanului, credința, precum și la elementele de alchimie (pe filieră jungiană) narativizate în *Povestea Marelui Brigand*: „N-aș îndrăzni să mă pronunț în chestiuni pe care nu le stăpânesc suficient de bine, nu știu exact ce înseamnă «realizarea sinelui». La ora la care scriam această carte, mare parte din ea am scris-o înainte de 1989, nu prea aveam acces la informație, mi-a fost foarte greu să mă documentez și mi-a luat foarte mult timp. Despre Umbra jungiană, de exemplu, nu știam mai nimic. Totuși, constat acum că instinctul meu a funcționat destul de corect. Sadim (adică Midas citit de la coadă), unul din personajele-cheie ale acestei povești, este cumva ilustrarea Umbrei. Dar, revenind, acolo e vorba, printre altele, despre credință, despre modul în care ea construiește lumea și ce se întâmplă atunci când dispare. V-am mai spus: credința e mai importantă decât obiectul ei, indiferent care ar putea fi acesta” (Timar 2018: 89).

BDD-A31614 © 2019 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:44:13 UTC)

supraviețuiesc disparat, însă nu mai coagulează într-o narațiune cu sens (inclusiv simbolic), nimeni nu le mai știe. De aici și frământările personajelor: o poveste în care nu mai crede nimeni, care nu mai are relevanță în planul realității imediate, pragmatice, se dovedește în cele din urmă adevărată (în sensul profund, metafizic). Lumea din finalul romanului se dezintegrează sub presiunea anarhiei în plan simbolic. Trupele care cuceresc Abraxa, promițând refacerea utopică a cetății, sunt doar concretizări narative ale pulverizării modelelor și proliferării anarhice a unor elemente disparate:

> „Ea nu era neapărat necesară şi nu se referea numaidecât la o realitate accesibilă sau exprimabilă, dar astfel de carenţe minore nu-i diminuau câtuşi de puţin prestigiul de adevăr şi acea putere nevăzută acţionând de dincolo de cuvinte (...) Poate că şi Povestea Marelui Brigand nu e decât o minciună pe care ne-o spunem de frică (...) Deşi, în cele din urmă, orice poveste conţine totuşi un adevăr, chiar şi neintenţionat, mai puternic decât voinţa celui ce o făureşte" (Cimpoeșu 2007: 463).

Iar dacă privim Cazul ca pe „o meta-narațiune legitimatoare a prezentului", Povestea Marelui Brigand devine, în logica textului, meta-narațiunea legitimatoare a trecutului (Teutișan 2007: 131), un mit fondator mereu invocat, spus mereu altfel, care, deviind de la coerența și stabilitatea mitului din sistemele tradiționale, „induce semnele neliniștitoare și destabilizatoare ale incongruenței în structura logică a lumii." (*ibid*.). Cu cât textul generează tot mai multe analogii între Poveste şi Caz, cu atât mai îndărătnice sunt personajele în a asimila identitatea Victimă-Brigand pe care textul o insinuează. Cei doi termeni par incompatibili, vizează două nivele diferite ale realităţii, opun mitul și istoria, adevărul (concret, palpabil, al „probelor") și fantazarea legendei. Doar că, în sistemul jungian, fantazarea preexistă realităţii „obiective" şi o determină.

În partea a doua topografia romanescă împrumută repre biblice (din Ierusalimul Patimilor: Cimitirul Olarului, Ţarina Sângelui), iar acţiunile personajelor se modelează după aceleaşi tipare, în acelaşi registru al coexistenţei contrariilor. Grefierul Luca călătoreşte împreună cu agentul Filip pe drumul spre Imaus[1], „Învăţătorul" Agaton vindecă un copil surdo-mut şi cu un picior fracturat prilejuind revelaţia. E un drum spre Emaus peste care se suprapune drumul Damascului, loc al iluminării pentru grefierul care vede „pentru câteva clipe doar, porţile către adâncimea abisului de dincolo de cer (...) zborul din vis, spaima plină de bucurie a unei căderi spre înalt." (Cimpoeșu 2007: 362-363). Dar grefierul (care îşi pierde graiul, precum Zaharia din *Vechiul Testament*, neîncrezător în profeţia îngerului, precum Saul, orbit de Lumină pe drumul Damascului) nu găseşte sensul întîmplării ci, „recapitulând secundele acelei iluminări [caută] să le găsească o explicaţie conformă bunului său simţ." (ibid.) și ratează astfel Sensul, încercând să-l justifice prin apelul la logica umanului.

Reconstituirea biografiei Victimei utilizează (la modul grav sau parodic) elemente cristice. La naştere, „el nu este la fel ca oamenii, ci seamănă cu un copil al îngerilor cerului" (41), „ochii lui sunt ca razele soarelui, faţa sa este strălucitoare" („mai lipsea ca şeful de post să precizeze că fata aceea născuse în şură" (42), comentează ironic-superior personajele). Copilăria e plasată sub semnul excepţionalului, rămas însă neştiut, periferic: „ce însuşiri misterioase sălăşluiau în trupul firav al băiatului, ce puteri, atât de sigure şi calme, încât, pe lângă ele, toată ştiinţa şi puterea lui Sadim se dovedeau biete scamatorii de iarmaroc?" (413). Iar maturitatea pare o asumare a condiţiei cristice, a proiectului soteriologic şi a chenozei[2]: „Să-i cunosc imitându-i, imitându-le gesturile,

[1] Aluzie transparentă la întâlnirea lui Luca şi Cleopa cu Hristos cel înviat, pe drumul spre Emaus (dar nerecunoscut de ei decât la frângerea pâinii), episod descris în capitolul 24 al Evangheliei după Luca.

[2] Termen al tradiției creștine răsăritene, *kenoza* cristică presupune golirea de sine, de esența „cealaltă" (divină) pentru a adopta umanitatea ca o a doua natură. Natura cristică a Victimei e transparentă și în aluziile euharistice, într-un

BDD-A31614 © 2019 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:44:13 UTC)

mersul, vorba, apoi gândurile şi sentimentele, fericirea şi suferinţa, deznădejdea şi în final moartea, imitându-i până devin ei, iar acesta e un alt mod de a-i iubi." (447). Din perspectiva gnostică, la care trimite și Jung, căutarea lui Dumnezeu și a sinelui sunt reunite în căutarea Fiului Omului, cel în care se revelează Dumnezeul Necunoscut și care reprezintă în același timp arhetipul umanului. Această suprapunere se manifestă, la nivel ficțional, prin sacrul camuflat în profan: toate epifaniile și minunile sunt relatate în amestec de sublim-grotesc, de festiv-parodic, de carnaval şi farsă (Învățătorul e un biciclist care nu ştie să-şi umfle roata şi pedaleaza în gol, cadavrul Victimei pare angelic, dar de sub hainele din care trupul a dispărut iese un pui golaş de găină).

În urma acestei întâmplări grefierul Luca îl chestionează pe agentul Filip despre Povestea Marelui Brigand: bătrânul agent îşi aminteşte că, în poveste, Oraşul însuşi a fost întemeiat de Marele Brigand ca o livadă de unde să-şi culeagă fructele (o altă grădină a Edenului) – dar peste acest mit al întemeierii se suprapune istoria Abraxei: iniţial o mlaştină, înghiţind apoi ruinele fostei leprozerii, spitalul de nebuni, închisoarea, devenind un „oraş de venetici". Acelaşi agent spune că Marele Brigand le făcea mult bine locuitorilor, dar fura sufletele oamenilor, după care ei continuau să trăiască; „sufletele erau pâinea lui." (393). Bătrânul nu soluţionează, doar enunţă din nou dualitatea bine/rău. Putem vedea aici sensul mistic, prin analogie cu *Biblia*, unde Iisus e Marele Pescar, Secerătorul, Stăpânul viei. În manieră jungiană, romanul narativizează ambivalenţa Divinului, ambiguitatea şi coexistenţa contrariilor.

Anterior, într-o incertă viziune/halucinaţie/criză epileptică, grefierul îl văzuse pe Marele Brigand într-o procesiune care aducea mai mult a convoi funerar şi a carnaval:

> „Răsăriţi parcă din altă specie de timp, mărşăluiau fanatic, caricatural, dezordonat, însoţiţi de norul de ceaţă verzuie – de fapt valuri ale unui abur cu miros de urină sau amoniac – prin zdrenţele căruia grefierul zări plutind fantoma posomorâtă, hilară şi tragică a Marelui Brigand[1]. El era stăpânul acelei gloate buimace de alaopoliţi legaţi la ochi şi cu picioarele încleiate în saci, care se legănau ca nişte foci turmentate, era stăpânul şi totuşi părea mai degrabă ostetecul lor" (Cimpoeșu 2007: 279).

Scena este un exemplu transparent al suprapunerilor simbolice, al coincidenței contrariilor. Înconjurat de o umanitate buimacă, deviată din *Utopia* lui Thomas Morus (alaopoliţi, zapoleţi), Marele Brigand e substitutul imaginii cristice, simultan Domn și tâlhar, într-o scenă care suprapune „Intrarea în Ierusalim" și „Calvarul". Însă, în pofida acestor paralelisme între Victimă şi Marele Brigand, a sugestiei că Povestea e revelatoare pentru descifrarea cazului, locuitorii refuză logica arhetipală, dovedind, până la final

> „Incapacitatea de a adera la pariul global și imperativ ce li se oferea, cu primejdiile și seducțiile sale, grija de a nu intra în atingere directă cu violența unui adevăr peste puterea lor de înțelegere și mult prea cuprinzător, exigențelor căruia nu erau deloc pregătiți să-i răspundă. Reținuseră pentru uzul lor curent doar partea exterioară, convenabilă și estetică" (*ibid*. 391).

Mitul ca pariu de sens global e redus la o poveste, exilată într-un timp revolut, irelevantă pentru prezentul progresist. Și fiindcă orașul refuză revelaţia, urmează distrugerea, proorocită în

discurs care împrumută tonalitățile Evangheliei după Ioan, din ultimul cuvând adresat ucenicilor la Cina cea de taină: „hrana ta vei fi tu însuţi, fără ca, devorându-te, să te termini vreodată (...) suferinţa ta va fi egala plăcerii. (...) te vor urî, te vor pizmui, te vor batjocori, înşela şi chiar te vor ucide, dar în pofida răutăţii şi prostiei lor şi a celorlalte zădărnicii şi mizerii mărunte de care sunt capabili, îi vei iubi fără a le pretinde nimic în schimb, căci nimic din ceea ce ei au nu-ţi este necesar. Fructul iubirii tale va fi libertatea ta." (447).

[1] Descrierea poate trimite şi la proorocia lui Isaia, din cartea omonimă a *Vechiului Testament*, capitolul 53.

BDD-A31614 © 2019 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:44:13 UTC)

aceleași tonalități biblice: „Oraşul va fi devastat şi distrus în întregime, în pieţele sale se va ara și se va semăna grâu.” (458). Spre deosebire, însă, de apocalipsa neotestamentară, distrugerea nu este urmată de întemeierea Noului Ierusalim. Violența distrugerii nu face decât să consfințească, la exterior, ruina spirituală în care se complace o lume tot mai degradată.

Conform principiilor alchimice care postulează unitatea materiei, lumea e un vast organism care funcţionează prin analogii şi corespondenţe. Istoria lumii e istoria lui Dumnezeu. De aceea, oraşul întemeiat de Marele Brigand se numeşte Abraxa, numele zeului suprem, dar şi, după Jung, cel care cuprinde într-un singur cuvânt adevărul şi minciuna, lumina şi întunericul, binele şi răul[1]. Principiile alchimice sunt invocate, de-a lungul romanului, pentru dimensiunea spirituală, care vizează transformarea persoanei prin împăcarea contrariilor:

> „Iată adevărata transmutaţie, căci ce altceva e trupul nostru cu toate dispozitivele lui interne şi externe, dacă nu sublimul vas Hermetic, dumnezeiescul Athanor în care elementele naturii se combină, fierb, se ard, se sublimează pentru a da la urmă elixirul numit suflet, atomul acela de eternitate situat în afara timpului şi spaţiului, numit cu orgoliu, cu teamă, cu umilinţă sau cu nesimţire: eu...” (Cimpoeșu 2007: 204).

Povestea Marelui Brigand este mitul fondator care le cuprinde pe toate celelalte, e adevărul total care poate fundamenta, la nivel colectiv, o cultură și poate oferi, la nivel personal, osatura devenirii sinelui; înțelegerea lui încununează, în termeni jungieni, procesul individuației. Respingerea acestuia aduce cu sine ruina: când mitul „moare”, cad în ruină spațiul și timpul: încă din primele pagini aflăm că e „o vreme fără anotimp”, „o apocalipsă consumându-se mut în adâncul infinit al lui aici.” (*ibid*. 6), iar spre final vremea e „agitată, buimacă, perplexă, schizofrenică, aţâţată de nu ştiu ce demon al nesăbuinţei şi dezorânduielii.”[2] (225). În absența dimensiunii metafizice, când realitatea e despuiată de Poveste, Orașul devine inconsistent, iluzoriu, o „corabie de smintiți”:

> „Umbra oraşului se profila fantomatic în amiaza somnolentă, era acelaşi, totuşi de nerecunoscut, ca şi cum ar fi alunecat într-un alt spaţiu, ca şi cum între zidurile lui s-ar fi insinuat un alt oraş. Cu o geometrie încă nesigură, înclinându-l încet, dar inexorabil spre incertitudine şi abis” (Cimpoeșu 2007: 276).

Peste aceste descrieri sunt reluate mesajele apocaliptice ale *Vechiului Testament*: „Mene, mene, tekel ufarsin (476)”[3], precum şi proorocirile profane ale personajelor: „Oraşul acesta va muri, de asemenea, în somn.” (469), blamând inconștiența, întrucât locuitorii nu acordă sens morții, nu o integrează în devenirea Sinelui. Abandonat de Marele Brigand, oraşul va fi cucerit de trupele Marelui U, care ar sugera transformarea haosului din Abraxa într-o utopie, o cetate ideală – însă pe tot parcursul romanului am fost avertizaţi tragic-parodic de eşecul oricăror utopii şi ni s-a servit ca antidot scepticismul naratorului. Prin urmare, instaurarea unei ordini utopice e doar o cale organizată (în manieră totalitară) de anulare a libertăţii.

---

[1] „Abraxas zămislește adevăr și minciună, bine și rău, lumină și întuneric în același cuvânt și în aceeași faptă. De aceea Abraxas este cumplit” (Jung 2008: 441).

[2] Posibilă trimitere la *akedia* și la „demonul amiezei”, regăsit și în scrierile patristice.

[3] Versetul din *Vechiul Testament* (Cartea lui Daniel, 5:25) cuprinde proorocia uciderii regelui Belșațar și împărțirea regatului acestuia între mezi și perși, ca pedeapsă pentru trufie în fața lui Iahve. Locuitorii Abraxei vor fi pedepsiți, în mod asemănător, pentru ignoranță și necredință.

BDD-A31614 © 2019 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:44:13 UTC)

Într-un alt plan, moartea orașului este acompaniată de moartea cuvintelor. „Cerneala roşie începuse să se prelingă dincolo de margini (...) ca şi cum literele ar fi fost ele însele înjunghiate şi se stingeau în tăcere, se dizolvau în textura hârtiei ce se topea, la rândul său, îmbibată de apă." (467). În mijlocul prăbușirii generalizate, Grefierul, cronicar al lumii și al apocalipsei, rostește dorința interzisă: „fă să se-ntoarcă de la capăt Povestea" (475). Rugămintea adresată Câinelui tandru (un Înger al Morții) e ambiguă – nu știm dacă e vizată (textualist) Povestea cărţii – povestea lor (unde sfârşitul echivalează cu intrarea personajelor în non-existenţă) – sau Povestea Marelui Brigand, variantă în care a întoarce lumea la începuturi echivalează cu regăsirea credinței.

Această ambiguitate ne aduce la mecanismul central de construcție, la dubla funcționare a elementelor narațiunii (și) ca noduri metatextuale. Între cele mai cunoscute figuri arhetipale cu rol multiplu în roman amintim umbra, dublul, mormântul, labirintul. Ne vom opri, în continuare, doar la ultimele două exemple. Pentru Jude oraşul e labirintic: „orice oraş necunoscut e un labirint (...) doar faţade, ziduri care delimitează în vid (...) oamenii înşişi păreau un fel de ziduri (...) şi totuşi, oraşul exista." (10). Reperele spațiale sunt borne ale unui topos infernal (bordelul Prințesa împuțită, cu subsolul „ca un maț" e exemplar în acest sens). Orașul este străbătut la periferie de râul Letea care, dincolo de trimiterea la geografia reală ce o plasează în vecinătatea Bacăului, sugerează, prin omofonia parțială, fluviul Lethe care traversează Infernul.

La nivelul semnificațiilor alegorice, cazul extrem de încâlcit figurează existența umană, reprezentată ca un traseul labirintic spre confruntarea cu Minotaurul, traseu echivalent, în final, devenirii spirituale: „căci străbătea un labirint astfel construit încât, pentru a găsi Minotaurul, condiţia era nu să alegi un traseu anume, ci să rezişti tentaţiei mereu prezente de a te răzgândi (...) altfel spus – să crezi în el – şi toţi cei de dinaintea lor dăduseră greş." (Cimpoeşu 2007: 480). Toate aceste eşecuri care par ireparabile capătă sens prin credinţă. Semnificativ, în final grefierul are repetate întâlniri cu Umbra – aici cu sensul pozitiv al întâlnirii cu sine, și pare să se salveze din nebunia lumii înconjurătoare.

> „Istoria nu cruță persoana umană, nici măcar n-o observă (...) Vedea din ce în ce mai clar că întâmplările nu sunt decât un accesoriu eronat al prezentului, bastarzi pe care timpul îi zămisleşte neîncetat, ca pe nişte monştri minusculului, aparent prietenoşi, în orice caz inofensivi, căci copilăria oricărui mosntru e umilă – şi nu se mai temea de ele." (*idem*. 482)

La nivel metatextual cazul generează un text-labirint, scris față-verso, în care este imposibil de decelat realitatea diurnă de cea onirică, faptul concret de proiecția fantasmatică, notația pragmatică de scriitura estetizantă. Iar autorul declară: „*Povestea Marelui Brigand* nu e o satiră, ci o invitație în labirint. Unora le place să intre, găsesc o delectare în asta, altora, nu." (Timar 2018: 89). Ne vom referi, în încheiere, la mormântul gol, ca metaforă textuală ce unifică palierele narațiunii.

5. **Mormântul gol ca metaforă textuală**.

Iniţial un element al tramei narative, cu un vag conținut simbolic, mormântul gol devine, la relectură, o metaforă textuală aplicabilă la multiple nivele ale textului. La un prim nivel, al realității palpabile, cititorul e forțat să accepte, împreună cu personajele, mormântul gol al Victimei ca realitate fizică, din care Victima se încăpăţânează să dispară în mod repetat. Pentru personaje, dispariția e un scandal logic: ea justifică, la nivel rațional, frustrarea celor care anchetează „cazul".

BDD-A31614 © 2019 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:44:13 UTC)

Însă, în ciuda aparenței cristice a Victimei și a suprapunerii cu figura zeului, mormântul gol ca dovadă a Învierii este ignorat de toți.

În tradiția alchimică putem așeza mormântul gol al lui Sadim (personajul monstruos ar corespunde unui zeu întors, demonic, urât de toţi şi urându-i pe toţi) care, îngropat la marginea oraşului, sub un morman de gunoaie, învie miraculos (alchimic) pentru a se afunda şi mai mult în adâncurile pământului, de unde pregăteşte plăgi pentru omenire – până să fie convertit, „lumint" de către Victima-copil. Sadim ilustrează, astfel, dualitatea simbolurilor, în sens jungian, și sensul pozitiv al morții ca transfigurare.

În plan cultural, mitul devine, în modernitate, un mormânt gol: din el rămâne doar carcasa poveștii, cu accesoriile ei estetice, însă, în plan simbolic semnificaţiile nu le mai sunt accesibile locuitorilor, care, invocând Povestea, fac referire la un conţinut absent. Extrapolând, naraţiunea (post)modernă devine un mormânt gol – nu poate reprezenta nici realitatea comună, nici cea mitică. La fel și romanul lui Cimpoeșu e un mormânt gol – coperta cu titlul nu reuşeşte să livreze ceea ce promite (prin pactul editorial-auctorial) – şi e semnificativ, poate, că acelaşi Doctor, înainte de a pleca din oraş, a rupt copertele tuturor cărţilor din bibliotecă, ba chiar şi paginile de titlu. Într-un alt plan, metafora mormântului gol poate fi interpretată ca o modalitate de a figura discursul modernităţii despre criza limbajului: un roman nu mai poate crea o lume[1], cuvintele nu mai descriu nici fenomenele exterioare, nici interioritatea: „apoi gândurile au început să se lăbărţeze, să nu mai încapă în cuvintele de la început, ba chiar să se strecoare pe lângă ele". (157).

Neîncrederea în capacitatea reflectantă a limbajului, în puterea poveştii, ruperea legăturii cuvânt-lume fac ca grefierul să scrie un text, (pe) „Verso", alcătuit din „cvasiîntâmplări și semicuvinte" (112), conștient mereu că încercarea lui de a reconstitui prezentul e iluzorie, comparabilă cu „ambiția unuia de a reconstitui, din spuma lor risipită în aer, baloanele de săpun sparte." (452).

Riscând o concluzie la analiza unui roman exemplar pentru pulverizarea anarhetipică a Sensului, putem afirma că principiile alchimice nu sunt doar elemente ale narațiunii, ci devin principii poietice implicarte în construcția personajelor, în structurarea și scrierea textului, prin încălcarea legii terțului exclus, susținând simultan adevărul și contrariul acestuia. *Povestea Marelui Brigand* nu e doar un roman senzațional care jonglează cu elemente din tradițiile gnostice și reprezentările alchimice, ci reușește, la nivel narativ și metadiscursiv totodată, o veritabilă punere în scenă a confruntării dintre structurile arhetipale și anarhetipale. Aceste „coincidențe dintre substanța ficțională și reprezentările formale creează condițiile optime pentru nașterea unei capodopere, în termenii epistemologiei modernității estetice." (Teutișan 2007: 134).

Sau dacă, așa cum spune un personaj, existența e o metaforă care doar indică sensul, nu îl numește, și acest roman cu o arhitectură bizară, eteroclită, greu de subordonat unui proiect lizibil, scris între nihilism și mistică, poate fi citit ca un indicator spre un Altceva difuz, un Sens care se află dincolo de cuvinte, o aproximare ficțională a Nenumitului.

Referințe bibliografice:

BOLDEA, Iulian, 2014: *A scrie înseamnă a citi lumea,* interviu cu Petru Cimpoeşu, in „România literară", XLVI, nr. 20, consultat online la adresa https://arhiva.romlit.ro/index.pl/petru_cimpoeu_a_scrie_nseamn_a_citi_lumea, în 30.06. 2019.

[1] Ideea este dezvoltată și de Călin Teutișan, care vede în Abraxa o heterotopie („heterotopian zone", după Brian McHale), în care spațiul este construit și deconstruit simultan (Teutișan 2007: 133).

BDD-A31614 © 2019 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:44:13 UTC)

BRAGA, Corin, 2006: *De la arhetip la anarhetip*, Iași, Editura Polirom.
BURȚA CERNAT, Bianca, 2014: *Proza românească postdecembristă. Câteva considerţii*, in „Caiete critice" nr. 2 (316), p. 44-49.
CIMPOEȘU, Petru, 2007: *Povestea Marelui Brigand* (ed. a II-a), Editura Polirom, Iași.
CLIVEȚ, Nicoleta, 2018: *Ratarea fastuoasă a „drumului spre centru",* in „Vatra", nr 1-2 (562-563), p. 117-119.
HUIBAN, Laura, 2009: *Interviu cu scriitorul Petru Cimpoeşu*, consultat online la adresa http://www.farafiltru.net/interviu-cu-scriitorul-petru-cimpoesu.html, în 30.06. 2019.
JONES, Raya A., 2003: *Mixed Metaphors and Narrative Shifts*, in „Theory and Psychology", Vol. 13 (5), p. 651-672.
JUNG, Carl Gustav, 2008: *Amintiri, vise, reflecții*, București, Editura Humanitas.
LEIGH, David J., *Carl Jung`s Archetypal Psychology, Literature and Ultimate Meaning*, in „URAM" , vol. 34 (1-2), p. 95-112.
MANOLESCU, Nicolae, 2008: *Istoria critică a literaturii române: 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, p. 1367-1368.
ROWLAND, Susan A., 2003: *Jung, Myth and Biography*, in „Journal for Jungian Studies", Vol 49 (1), p 22-39.
SIMONCA, Ovidiu, 2009: *Pot să vă mai enervez cu ceva? Interviuri între vehemență și emoție,* Chișinău, Editura Cartier.
SIMUȚ, Andrei, 2007: *Între Metopolis şi Albala*, in „Observator cultural", nr. 111, p. 13.
TERIAN, Andrei, 2007: *Cimpoeşu UnLtd*, in „Cultura", nr. 78 (608), consultat online la adresa: https://revistacultura.ro/cultura.php?articol=1471, în 4.07.2019.
TEUTIȘAN, Călin, 2014: *Parabolic Narrative Mechanisms and Fictional Structures in Petru Cimpoeşu's Novels*, in „Caietele Echinox", nr 26, p. 130-137.
TIMAR, Cristina, 2018: „*Câtă vreme nu doare, viaţa este ceva bun"*, interviu cu Petru Cimpoeşu, in „Vatra", nr 1-2, p. 86-91.

BDD-A31614 © 2019 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:44:13 UTC)