

## Din (pre)istoria alternativă a romanului grafic autohton. Ilustrațiile romanelor haiducești ca suport al imaginarului literar

**Alexandra OLTEANU**

*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România*  
[olteanualexandra99@yahoo.com](mailto:olteanualexandra99@yahoo.com)

---

**Abstract:** The portraits of the noble robbers and images of their bravery have a double role: on the one hand, they break the linearity of the discourse and intensify the suspense, and on the other hand, they give concreteness to the carefully constructed fleeting image of the literary text. The very practice of publishing works of fiction accompanied by graphic representations of significant scenes underpins the rise of the novel. Western literature of the eighteenth and nineteenth centuries took full advantage of the commercial success of graphic inserts, and Romanian literature adopted this technique to streamline the circulation of the novel's message. In addition to its specific role as an entertaining element, we cannot deny the fundamental role of illustration as a semiotic instrument. In the hajduk novel, the illustration mediates the crystallization of the noble outlaw image because it compresses essential biographical information and offers a translation of his personality. The graphic elements direct the novel's content to a specific audience with an appetite for particular ideological messages. The portraits of the main characters, captured in edifying poses for the development of their identity as symbols of social resistance, are likely to influence the entire literary system configured by the subgenre, imposing their associative and analogical force.

**Keywords:** *noble outlaw, portrait, ideology, representation, social resistance.*

### **Ilustrația ca instrument semiotic**

Una dintre cele mai eficiente strategii extraliterare de care uzează literatura populară este inserția ilustrațiilor. Portretele nobililor tâlhari și instantaneele care le surprind dovezile de vitejie au un dublu rol: pe de o parte, sparg liniaritatea discursului și intensifică suspansul, iar pe de altă parte oferă concretețe imaginii vapoase atent construite de textul literar. Însăși practica publicării operelor de ficțiune însoțite de reprezentări grafice ale scenelor semnificative stă la baza ascensiunii romanului. Literatura occidentală a secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea a speculat din plin succesul comercial al inserțiilor grafice, iar literatura română a adoptat această tehnică de eficientizare a circulației mesajului românesc. Pe lângă specificul de element destinat divertismentului, nu putem nega rolul fundamental al ilustrației, cel de instrument semiotic. În romanul haiducesc, ilustrația mediază cristalizarea imaginii haiducului deoarece comprimă datele biografice esențiale și oferă un soi de tălmăcire a personalității acestuia. Reprezentarea grafică „traduce”

evenimente, scene și le rezumă, în timp ce recrează fragmente de text într-o formă vizuală. Această traducere intersemiotică<sup>1</sup> propusă de ilustrații vizează reproducerea secvențelor textuale prin imagini, evidențiind un anumit element narativ și totodată adaptând inserțiile grafice exigențelor ideologice sau imagologice.

În articolul dedicat aspectelor lingvistice ale traducerii, Roman Jakobson definește traducerea intersemiotică ca pe o translare în care sunt implicate două mijloace de reprezentare, arătând că semnul verbal poate fi tradus printr-un semn non-verbal, astfel că un text literar poate fi tradus în limbajul muzical, grafic sau cinematografic (Jakobson 1959: 238). În lumina acestui tip de translare teoretizat de lingvist, ansamblul de inserții grafice din romanul haiducesc apare ca o traducere a textului într-un sistem de reprezentări. Din motive pragmatice, lesne de bănuț, prozele cu haiduci și tâlhari operează o traducere intersemiotică selectivă, decupând cu grijă din corpul românesc doar câteva scene dramatice sau portrete sugestive, ierarhizând și intuind ce secvențe ar incita interesul publicului cititor. Convertirea informației textuale într-un limbaj nonverbal comportă astfel o serie de transformări complexe și de interacțiuni continue între sursă, literatura și obiectivul grafic.

### **Dimensiunea participativă a ilustrațiilor și exemplaritatea haiducului**

Romanele haiducești sunt sursele primare ale ilustrațiilor întrucât imaginile derivă din înlănțuirea epică, ceea ce transformă reprezentările grafice într-un produs secundar, o extensie vizuală. Identitatea vizuală a romanelor populare, „de consum”, contribuie și ea în mod semnificativ la procesul receptării textului literar. Elaborarea ilustrațiilor presupune un proces similar traducerii, care echivalează recrearea unui anumit univers simbolic. În romanele haiducești, identitatea grafică reconstituie valorile culturale și literare ale textului. Fiind vorba despre proze centrate pe figurile eroice ale tâlharilor sociali, ilustrațiile se adaptează cerințelor acestui tip de imaginar literar, reflectând totodată și seturile de convenții estetice ale timpului și ale orientărilor culturale. Stephen C. Behrendt asociază opțiunea pentru inserțiile grafice în literatură cu evoluția relației dintre autori și public:

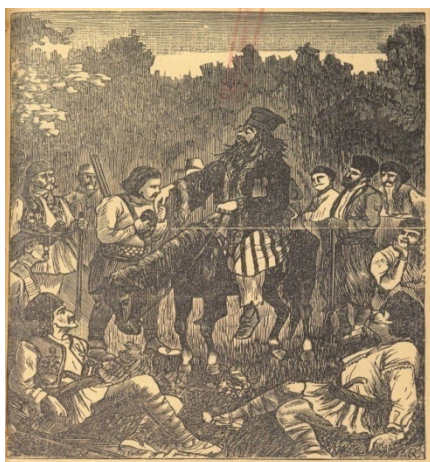
The increasing popularity of these sets of engraved illustrations, which technological advances in printing were making more economical to produce, served further to educate the visual imaginations of contemporary readers, who were invited to participate with author and - increasingly - with illustrator in the 'creation' of the literary work by realizing it for themselves in visual form. While one result was a closer

---

<sup>1</sup> Roman Jakobson vorbește despre traducerea intersemiotică în termenii unei transpuneri creative a mesajului dintr-un sistem de semne într-un alt limbaj de semne, pentru a conserva cât mai bine modul imaginativ: “The pun, or to use a more erudite, and perhaps more precise term — paronomasia, reigns over poetic art, and whether its rule is absolute or limited, poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible: either intralingual transposition — from one poetic shape into another, or interlingual transposition — from one language into another, or finally intersemiotic transposition — from one system of signs into another, e.g., from verbal art into music, dance, cinema, or painting.” (Jakobson 1959: 238)

relationship between author and reader, simply because the visual artist's contributions to the illustrated book encouraged a greater intellectual and emotional engagement on the reader's part, the illustrator at the same time assumed greater prominence in the making of 'meaning' that had heretofore been a transaction largely confined to author and reader. (Behrendt 1997: 23)

Behrendt observă dimensiunea participativă a ilustrațiilor care educă imaginația vizuală a cititorilor, încurajându-i să participe la construirea sensurilor operei de ficțiune. În privința romanelor cu haiduci, imaginea depășește rolul mimetic pe care ar trebui să-l îndeplinească în raport cu textul, contribuind la eficacitatea mesajului mobilizator închis în destinul exemplar al banditului social. Ilustrațiile traduc principalele coordonate ale cărții, prin condensarea acțiunii romanești la câteva scene și informații esențiale, într-un procedeu similar procesului de tălmăcire dintr-o limbă în alta. Imaginile sunt însoțite și de descrieri ale scenelor sau de fragmente de dialog din roman, subliniind caracterul performativ al elementelor vizuale. Majoritatea inserțiilor grafice vor urmări aventurile și portretele haiducilor, decupând câteva dintre cele mai surprinzătoare sau definitorii acțiuni ale acestora. Dinamismul narativ și multitudinea de întorsături eclatante de situație vor fi transpuse în imagini executate simplu, dar care să cuprindă toate detaliile scenei. Subtextul ideologic al discursului narativ contribuie în egală măsură la crearea unor imagini care să corespundă mizelor romanelor. În *Codreanu Haiducu*, romanul lui N. D. Popescu, calitatea interpretativă a ilustrațiilor constă în plasarea figurii nobilului bandit în contextele cele mai insolite, care să ofere consistență unui personaj literar ce întrunește toate cadrele generale ale unei vaste tradiții cu rădăcini în producția folclorică (Olteanu 2022: 293-304).



— Sărut mâna cinstită pînăntă, ăsta unul din poterași apărîndu-se de prost.  
— Dumnezeu să te blagoslovească, răspuse cu o voce răgușită plămîntului  
prost... și înînce mîna ca să i-o săcute drumețul. Pag. 28.

**Fig. 1. Pioșenia haiducului Codreanu**



Se năpusti în langetul de pădură, făcî o săritură din virful stîncii  
înt'r-un negru adănc și dispăru în negura prăpăstiei. Pag. 63.

**Fig. 2. Etalarea vitejiei în fața  
poterașilor**

Dincolo de fixarea trăsăturilor cardinale ale eroului, cele precum credința, vitejia, bravura și absența fricii de moarte, o narațiune construită pe

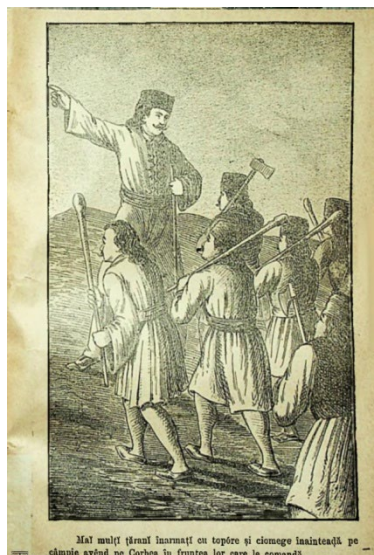
osatura romanului de senzație pe tema exemplarității și a singularității haiducului Codreanu implică o lectură acumulativă, cadențată de suspans, care îl obligă pe cititor să refacă traseul imaginar al întâmplărilor și să reformuleze ceea ce crede că s-a întâmplat. Intrigile alambicate, cu ramificații melodramatice, epopeice sau istorice, atrag necesitatea de a reveni asupra imaginilor mentale construite prin lectură, forțând dezvoltarea sau chiar simplificarea lor, în funcție de cursul pe care romancierul, uneori nehotărât, alege să îl imprime narațiunii. Ilustrația poate căpăta, într-o asemenea situație, un rol predictiv, sau sintetizant, închizând într-o simplă imagine desfășurarea unei scene:



**Fig. 3. Extraordinara evadare a lui Codreanu**

În timp ce cititorul adună toate datele desfășurării scenei, ilustrația (Fig. 3) surprinde, într-o singură imagine unificatoare, numeroase detalii despre loc, fundal, situație, strategie și efectul evadării haiducului asupra poterașilor care încercau să-l împiedice. Lipsa unei asemenea ilustrații lasă în seama cititorului ansamblarea diferitelor piese ale scenografiei senzaționale, obligând la culegerea mănușii de indicii textuale, dispuse liniar în cronologia discursivă. Imaginea acționează ca o sinteză a evenimentului relatat. Există însă și câteva deficiențe ale strategiei ilustrațiilor. Schematismul graficii obligă la relativism în reprezentarea timpului și a spațiului și recurge la o panoramare substanțial diferită față de cea din text a succesiunii întâmplărilor. În romanul haiducesc, grupul de ilustrații tinde astfel să modifice și perspectiva cititorului asupra genului sau a subgenului în care se încadrează textul literar. Imaginile care surprind secvențe dinamice din acțiunea prozelor cu haiduci pot induce ideea că este vorba de romane de aventuri sau romane de senzație, iar astfel se diminuează caracterul de operă de evocare sau de roman social. Deși mai puțin frecvente, ilustrațiile care reliefează pronunțatul caracter social al

misiunii haiducului sunt elaborate pentru a stimula solidarizarea cu elanul contestatar și cu revendicările revoltatului-erou.



**Fig. 4. Corbea haiducul conduce o rebeliune a țăranilor**

Această ipostază a lui Corbea, introdusă în romanul lui Th. Stoenescu, redă natura socială a mizelor luptei haiducului, conferindu-i concretețe odată cu suportul vizual. Imaginea este construită clar, iar intengibilitatea și forța sa expresivă constă tocmai în simplitatea execuției. Opțiunea pentru concizie în defavoarea unor reprezentări vizuale complexe își are originea în propensiunea culturii românești din secolul al XIX-lea pentru sentimentalism. Maniera de ipostaziere de acest tip va fi extinsă asupra tuturor romanelor haiducești cărora li se adaugă elemente grafice. Atunci când un anumit mod de prezentare vizuală câștigă atenție din partea publicului numeros, ajunge să dicteze traseul pe care întreaga literatură a timpului îl va parcurge către generarea reprezentărilor vizuale care să angajeze cât mai eficient sensibilitatea cititorilor. Dacă imaginea sofisticată, gradată de complexitate, solicită o anumită competență, simplitatea implică facilitatea interpretativă și accentuează caracterul de mijloc de divertisment al romanului. Cert este că felul în care textul românesc este „codat” în seturile de ilustrații semnaleză nu doar ce trebuie reținut din narațiune și cum s-ar interpreta opera de ficțiune, ci conține sugestii despre articularea mesajului și despre scopul acestuia, fie el estetic sau extraestetic.

### **Fluiditatea reprezentării. Portretul tâlharului social**

Portretele bandiților sociali sunt, de regulă, ilustrațiile cheie din romanele haiducești. Pe lângă imaginile care îi surprind în vâltoarea evenimentelor, conducând rebeliuni, luptând sau scăpând din mâinile puterii, haiducii au nevoie și de un suport vizual care să îi individualizeze și să îi surprindă într-un moment crucial al evoluției lor identitare. Pentru o figură atât

de ofertantă ideologic cum este cea a haiducului, cadrele vizuale pe care le stăpânește prin prezența sa fizică singulară generează propriile lor structuri narative în imaginarul colectiv, îmbogățind sugestiile textuale. Un instantaneu simplu, care ipostaziază într-un mod aproape inocent chipul dilematic sau sumbru al tâlharului social, redus la câteva contururi și eliberat de detalii contextuale ce se dovedesc adesea restrictive, angajează într-un mod mai eficient publicul și scontează efortul participativ al acestuia de a modela imaginea finală în funcție de propria perspectivă cristalizată în timpul lecturii.

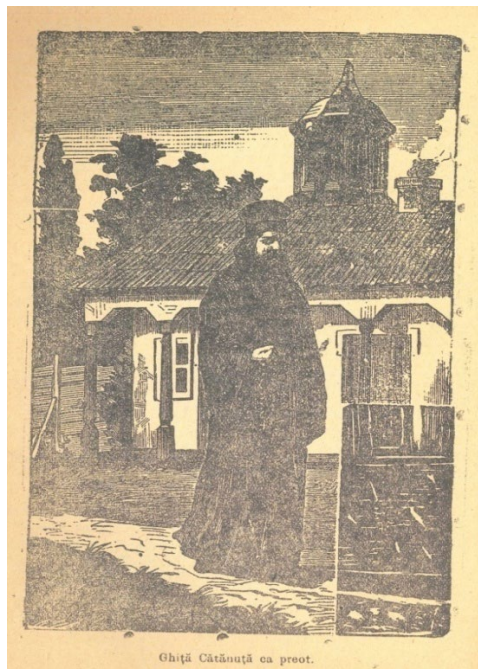
Backgroundul social al tâlharului Ghiță Cătănuță, care renunță la veșmintele preoțești după înfăptuirea unei crime cu pretext amoros, este redus la câteva elemente definitorii în portretul care i se realizează în ilustrația de la începutul romanului, iar biserica din fundal și hainele de preot au rol secundar și completează expresia feței, în care publicul poate citi cruzimea declanșatoare de fărădelegi ori pioșenia proverbială enunțată încă de la primele rânduri ale cărții (Fig. 5). Portretul lui Codreanu întărește ipostaza reflexivă a haiducului ocrotit de natură, imagine care poate fi interpretată ca zugrăvind preocuparea haiducului pentru soarta cetii și a poporului (Fig. 6).

Ipostazele în care este surprins haiducul dobândesc o implicită valoare ideologică. Separate de un referent real, ușor de identificat în apropiere, ilustrațiile din romanele haiducești și tâlhărești nu pot dobândi funcție mimetică. Georges Didi-Huberman pledează în favoarea valorii simptomatice a ilustrației, criticând ipostaza mimetică. Atunci când între imagine și originea sa se interpune o fractură, ilustrația generează o multitudine de interpretări libere, fluide, care, deși aflate în legătură cu textul, dobândesc un grad sporit de autonomie în raport cu acesta. Cititorii de romane tâlhărești, mai puțin instruiți pentru receptarea vreunei forme de artă înalte sau abstracte, proiectează asupra ipostazelor în care este surprins eroul experiențe apropiate propriului univers de referințe sociale, culturale și politice. Convenționalismul și simplitatea ilustrațiilor din romanele haiducești, deși induc impresia familiarității, nu se articulează ca suport mimetic, ci ca sursă a flexibilității interpretării. Cu cât imaginea pare a fi mai simplă și mai rudimentară, cu atât sporește confortul psihic în interpretare, facilitând identificarea și solidarizarea cu o situație sau o cauză.

Abandonând funcția mimetică, ilustrația este dirijată, după Didi-Huberman, de simptom. În arta vizuală, simptomul reprezintă punerea în scenă fizică a multiplelor cauze posibile ale sale, el este astfel camuflat și deplasat dintr-un orizont familiar, producând un decalaj între manifestarea fizică și originea sa (Didi-Huberman 1990: 125). Simptomul nu prezintă un set stabil de semne și simboluri care să poată fi citite sau interpretate conform unor reguli prestabilite. Pentru Saussure, relația dintre semnificant și semnificat era reciprocă și egală. Lacan se îndepărtează de această perspectivă, subliniind relația instabilă și impredictibilă dintre semnificant și semnificat. Semnificarea nu poate fi o relație stabilă și previzibilă, ci o serie de glisări și variații care se reflectă în receptare. Accentuând decalajul simptomului în semnificare, Didi-Huberman arată că „semnul este un obiect, simptomul este o mișcare” (Didi-Huberman 1985: 201). În timp ce semnul este manipulabil, simptomul scapă, alunecă încorsetărilor și rigidității hermeneutice. Reprezentarea nu mai poate pretinde transparență

mimetică, ci acum va fi întotdeauna supradeterminată, prinsă în lanțul semnificației fără a recurge la o origine clară.

Un fapt relevant este așezarea în pagină a ilustrației și raportul pe care îl stabilește cu textul. În romanul haiducesc din secolul al XIX-lea, o ilustrație ocupă o pagină distinctă, iar contextul imaginii nu este clar stabilit, textul încetând adesea să ofere o justificare a plasării elementului grafic într-un anumit segment al textului.

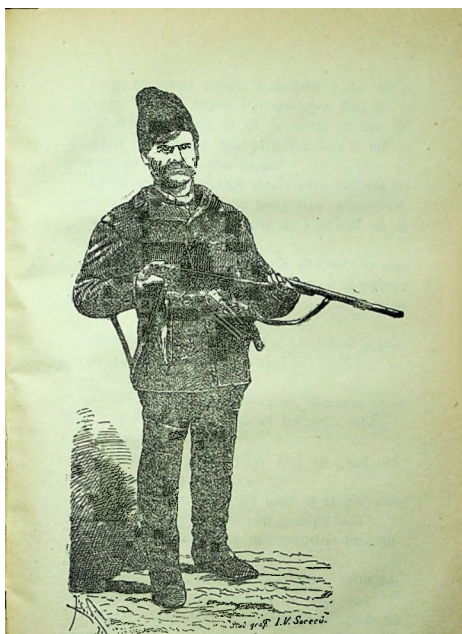


**Fig. 5. Ghiță Cătănuță înaintea haiduciei**



**Fig. 6. Figura reflexivă a haiducului Codreanu**

Portretele tâlharilor sociali sunt elaborate pentru a reflecta ambivalența perspectivelor de interpretare propuse de romanele haiducești. Deși se erijează adesea în actanți ficționali demonici, conduși de imbolduri egoiste, romancierii încearcă să le construiască o aură eroică, ce nu exclude ipostaza victimistă. Imaginea speculează din plin sugestiile textuale, însă dobândește o autonomie importantă în raport cu forța de reprezentare a limbajului verbal, solicitând într-un mod distinct implicarea publicului cititor în construirea adevărului relativ al personalității tâlharului nobil. Limitele literei scrise, care sugerează piste de interpretare fără a dirija procesul hermeneutic, sunt evidențiate prin opoziție cu materialitatea portretului realizat în ilustrație. Schematismul portretistic, una dintre deficiențele romanelor epocii, este astfel contracarat.



**Fig. 7. Tâlharul Simion Licinski înainte de uciderea sa**

În romanul *Moartea banditului Simion Licinski*, portretul tâlharului lui Ighel este unica ilustrație inclusă în corpul textului (Fig. 7). Într-un roman care prezintă evenimentele ce au precipitat încolțirea și uciderea în luptă a temutului bandit dobrogean, ultimul portret al lui Licinski marchează transformarea sa din subiect al vervei jurnalistice și imaginărilor colective în erou de legendă. Figura încruntată și arma îndreptată amenințător spre o potențială primejdie, într-un decor dispersat în scopul generalizării, demonstrează abilitatea ilustrațiilor de a acționa ca instrumente ale adaptării ideologice. Elementele grafice direcționează conținutul romanului spre o audiență specifică, cu apetență pentru mesaje ideologice particulare.

### **Concluzii**

Așadar, ilustrațiile îndeplinesc câteva roluri importante în configurația expresivă a romanului haiducesc. Pe de o parte, ca produs al traducerii intersemiotice, elementele vizuale acționează ca un suport concret pentru vehicularea mizelor literare și ideologice ale romanului, iar pe de altă parte, ele generează structuri alternative de semnificații prin angajarea subiectivității cititorilor în construirea lor. Portretele personajelor centrale, surprinse în ipostaze edificatoare pentru cristalizarea identității lor ca simboluri ale rezistenței sociale, sunt susceptibile de a influența întregul sistem literar configurat de subgen, impunând forța lor asociativă și analogică.

Evoluția romanului haiducesc reprezintă un proces sinuos, determinat de o practică literară și editorială multifacțată, ce poate fi privită ca o istorie alternativă a romanului grafic autohton. Ilustrațiile devin suportul concret al eficientizării transmiterii conținuturilor literare, mizând pe componenta



participativă a unui discurs fundamentat pe două mijloace expresive, pe text și imagine. Conștiința teoretică a primilor noștri romancieri sintetizează specificul tuturor direcțiilor estetice populare din spațiul european, pe care le adaptează materialului istoric, cultural și social românesc, transformat literar de voința mărturisită sau neamărturisită de a ilustra o teză. Acest caracter hibrid al romanului istoric românesc, evidențiat de subgenul haiducesc, rezidă în confluența dintre virtuțile de frescă, natura documentară, exuberanța gazetărească, luciditatea critică și hegemonia fabulației.

### BIBLIOGRAFIE

- Behrendt 1997: Stephen C. Behrendt, "Sibling rivalries: Author and artist in the earlier illustrated book", în *World Image*, Vol. 13, pp. 23-42.
- Didi-Huberman 1985 : Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée suivi de 'Le chef d'oeuvre inconnu' de Balzac*, Paris, Editions de Minuit.
- Didi-Huberman 1990 : Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Editions de Minuit.
- Ighel 1890: Ilie Ighel, *Banditul Simion Licinski*, București, Tipografia Dor. P. Cucu.
- Ighel 1892: Ilie Ighel, *Dragoș, hoțul Tecucilor*, București, Editura Cultura Românească.
- Ighel 1891: Ilie Ighel, *Moartea Banditului Simion Licinski*, București, Editura Librăriei H. Steinberg.
- Macri 1883: Panait Macri, *Ghiță Cătănuță, căpitan de haiduci*, București, Editura Librăriei și Tipografiei H. Steinberg.
- Olteanu 2022: Alexandra Olteanu, „De la ‘memoria’ folclorului la arhetip cultural și mit național în romanul haiducesc”, în „Glose”, No. 7-8, pp. 293-304.
- Popescu 1892: N.D. Popescu, *Codreanu haiducu*, București, Editura Librăriei H. Steinberg.
- Jakobson 1959: Roman Jakobson, "On Linguistic Aspects of Translation", în *On Translation*, pp. 232-239.

This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Education and Research, CNCS-UEFISCDI, project number PN-III-P1-1.1-TE-2019-0127, within PNCDI III.