

MODELUL GAZETĂRESC AL BANDITULUI SOCIAL ÎN ROMANUL TÂLHĂRESC AL SECOLULUI AL XIX-LEA¹

THE FEUILLETON MODEL OF THE SOCIAL BANDIT IN THE NINETEENTH-CENTURY OUTLAW NOVEL

Alexandra OLTEANU

Universitatea Alexandru Ioan Cuza din Iași, Romania; Universitatea Petre Andrei din Iași
Alexandru Ioan Cuza University of Iași, Romania; Petre Andrei University of Iași

e-mail: olteanualexandra99@yahoo.com

Abstract:

The popularity of the idea of social banditry is closely related to the socio-historical, economic and cultural context, and literature and history only record the reasons why the noble thief, in many variants the outlaw, become some of the central figures of the Romanian historical novel of the 19th century. The outlaw novel is detached from the literary body of the hajduk prose and proposes another series of motives for the actions of the main characters. Cruelty is no longer euphemized by the oversize of the noble character, and the passionate prowess, selfishness, and murder foreshadow the outlaw's refuge in a society of outcasts, which opposes the official societal model. Through the character of the social outlaw, Panait Macri and Ilie Ighel propose another model of social bandit, the thief who, although initially occupying a privileged social position in the community to which he belongs, commits out of passion a gruesome crime, which will serve as an occasion for his exclusion from the community structure from which he claims. The social thief renounces the aura of vigilante or protector of the horned, and, yielding to the dark desires for the attainment of personal power and prosperity, becomes the embodiment of the evil to be feared, a hypostasis which does not make him repugnant in the collective imagination but, on the contrary, attractive.

Keywords: Panait Macri; Ilie Ighel; outlaw novel; social banditry; historical novel.

¹ 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.

1. Radiografia marxistă a banditismului social

Popularitatea pe care o capătă ideea de banditism social este strâns legată de contextul socio-istoric, economic și cultural, iar literatura și istoria nu fac decât să consemneze voalat motivele pentru care tâlharul nobil, în multe variante haiducul, devine una dintre figurile centrale ale romanului istoric românesc din secolul al XIX-lea. Simbolistica eroilor din familia lui Robin Hood este oferă un corp literar revendicărilor ideologice, naționaliste și sociale ale statelor afectate de expansionismul marilor imperii. Studiul de referință elaborat de Eric Hobsbawm, cel care a introdus termenul de „bandit social” în dezbaterile fenomenelor sociale desprinse din cuprinzătorul concept numit „banditism”, poate fi citit în cheia unei tentative a istoricului de a explica legitimitatea atribuirii statutului de eroi de legendă haiducilor, pornind de la factori sociologici, politici și economici. Pentru Hobsbawm, banditismul devine o expresie a revoltei clasei sociale asuprite împotriva autorității oficiale. Această teorie controversată va sta la baza întemeierii unei întregi arii de cercetare istorică, „banditry studies” (Hobsbawm 2017: 61).

Descriind particularitățile fiecărei categorii de bandiți, istoricul trasează patru categorii de tâlhari: banditul nobil, răzbunătorul, revoluționarul și expropriatorul. Haiducul face parte din tipologia tâlharilor nobili și, alături de celelalte categorii, se erijează într-o voce a nemulțumirii colective. Ipoteza lansată de Eric Hobsbawm explică preferința romancierilor secolului al XIX-lea pentru conturarea imaginii romantice a banditului nobil, transformat în simbol al speranței și răzbunător al nedreptății sociale. Memoria culturală și imaginarul colectiv au însă suficiente exigențe pentru a selecta din marea galerie de tâlhari doar câteva figuri reprezentative, devenite mai întâi eroi de baladă, iar apoi personaje de roman. Hobsbawm recunoaște că statutul de erou popular este câștigat de puțini bandiți, semn că alura mitică este compatibilă doar cu un comportament exemplar, în recunoașterea căruia trebuie să existe unanimitate.

Alți cercetători importanți care au căutat să explice fenomenul banditismului sunt Graham Seal și Anton Blok. Conform definiției oferite de Graham Seal, banditul este cel care dobândește bogății în mod metodic, prin jefuirea altora, de obicei în cadrul unui grup, care distribuie bogăția în interiorul propriei structuri comunitare (Seal 2009: 69). Curajul și vitejia bandiților ajung să le asigure faimă, ajutor, protecție și o lungă carieră de personaje ale literaturii. Folcloristul Graham Seal se află printre susținătorii ipotezelor lui Eric Hobsbawm și insistă asupra individualizării tâlharului-erou ca formă distinctă și originală fenomenului social al banditismului, chiar dacă opțiunea de a-l încadra în masa aparent omogenă a tâlhăriei pare mai facilă. Banditul social apare, așadar, ca o subcategorie a tâlharului, având drept

particularitate intenția de a ocroti cele mai vulnerabile clase sociale, acelea care le-ar putea servi drept cele mai ușoare ținte.

Teoria elaborată de Eric Hobsbawm corelează ascensiunea banditismului social cu analiza marxistă de clasă, sugerând că „banditismul social” reprezintă o manifestare timpurie a protestului proletar împotriva exploatării realizate de clasele conducătoare. Limitele teoriei lui Hobsbawm au fost testate de sociologi și istorici, care i-au reproșat autorului glorificarea și romanțarea rolului banditului în societate. Critica teoriei „banditului social” a insistat asupra ideii că beneficiile pe care țăranii le-ar fi câștigat din acțiunile tâlharilor ar fi fost mai degrabă tangențiale, efecte ale acțiunilor acestora, decât intenționate. Istoricul Anton Block respinge ipostaza comunitară a actului tâlhăresc, afirmând că banditismul tinde să suprimă clasa socială din care se ridică, iar eroii proveniți din bandele tâlharilor sunt excepții². Respingerea teoriei lui Hobsbawm poate fi justificată prin lipsa dovezilor istorice, însă carența documentară ajunge să fie contracarată de resursele folclorului și literaturii. Rolul eroic și alura de mit care învâluie faptele bandiților se susțin în imaginarul colectiv doar prin proiecții ale fanteziei, dar nu și în date verificabile.

Teza lui Eric Hobsbawm, dezvoltată și rafinată timp de decenii pentru a răspunde obiecțiilor criticilor, supradimensionează imaginea romanțioasă a tâlharului nobil, personaj de legendă ce rivalizează cu modelele eroice privilegiate de tradiția literară. Tratarea fenomenului banditismului social și, implicit, a haiduciei, dintr-un unghi teoretic marxist apare drept previzibilă în multe dintre punctele argumentației sale. Specificul tâlhăriei în folosul celor defavorizați și lupta clasei țărănești cu injustițiile statului feudal este atrăgător ideologic și poate reprezenta un avatar al nedreptăților pe care păturile sociale dezavantajate le suferă din partea capitalismului în istoria modernă. Într-un domeniu de cercetare aparent restrâns, Hobsbawm reușește să îmbogățească obiectul de studiu cu observații teoretice inovatoare, asociind analiza fenomenului banditismului cu bogăția perspectivelor oferite de științele umaniste. Dincolo de teoretizarea banditismului social, meritul istoricului este acela de a fi surprins tema sociologică a tâlhăriei în întreaga sa desfășurare istorică și geografică, individualizându-i formele de manifestare. Hobsbawm identifică și un element unificator al tuturor formelor de banditism, în care putem citi cu claritate subtextul marxist, și anume revolta claselor dezavantajate, sau a proletariatului, în fața autorității nedrepte care uzurpă dreptul natural.

² „I shall argue that the element of class conflict as embodied in certain forms of banditry has received undue emphasis. Rather than actual champions of the poor and the weak, bandits quite often terrorized those from whose very ranks they managed to rise, and thus helped to suppress them” (Blok 1972: 496).

2. Panait Macri și modelul gazetăresc al romanului haiducesc

Panait Macri (1863-1932) este un scriitor pentru care gazetăria va reprezenta sursa primară a inventivității și expresivității literare. Romancierul debutează timpuriu, în 1877, cu publicarea unui poem în „Vestea”. S-a afirmat ca gazetar profesionist, făcând parte din redacțiile unor publicații ca „Resboiul”, „Epoca”, „Țara”, „Timpul”, „Adevărul”, „Dimineata”, „Universul”, „România literară și științifică”. A publicat texte în „Soarele”, „Dreptatea”, „Minerva” și alte gazete, iar consecvența și complexitatea operei sale de publicist i-au obținut postul de redactor responsabil pentru apariția revistelor „Vocea adevărului” (1882-1883) și „Satira” (1897) (DLRO 1979: 534). În 1915, Panait Macri a devenit director politic și literar al gazetei „Actualitatea”. Prin vasta sa activitate publicistică, Macri a acoperit toate genurile, de la articole politice și reportaje până la traduceri ale romanelor-foileton europene. În aceste exerciții scriitoricești poate fi localizat inventarul de strategii românești și tactici literare pe care le-a dezvoltat romancierul în prozele sale cu haiduci. Structura romanelor o imită pe cea foiletonistică, aspect marcat prin fragmentarea narațiunilor în capitole care se încheie cu formule menite să intensifice suspansul și să precipite lectura următoarei părți³. Această strategie amintește de natura de serial a romanelor de senzație publicate în foileton, care urmăreau să capteze atenția publicului printr-un final care să asigure fidelitatea publicului cititor față de următoarele secvențe ce vor fi publicate⁴.

În romanele haiducesci scrise de Panait Macri este recognoscibilă experiența gazetarului cu deprinderi literare formate, care supralicitează o schemă morală simplă, redusă la antinomia bine-rău. Haiducii din scrierile sale luptă împotriva aceleiași autorități corupte și decid să se refugieze în munți după „botezul” sângelui prin care trec și eroii lui N.D. Popescu. Haiducii lui N.D. Popescu reprezintă restructurări ale eroului convențional, așezat într-un context istoric agitat, care îi uniformizează structura sufletească și îi imprimă aceleași imbolduri sociale, etice și naționale împărtășite și de confrății săi. Macri propune însă și o altă transformare a tâlharului social,

³ Relatarea speculează din plin caracterul senzaționalist al întâmplărilor, iar decorul construit cu grijă și prezentat minuțios anunță surpriza: „Pe când însă convoiul pășia încet, pe când glasul preoților se înălța spre ceruri, un voinic călare se opri la spatele sicriului, aruncă o mână viguroasă după talia Vidrei, o ridică în sus, o aruncă pe calul său înspumat și împreună cu ea dispăru în depărtare, lăsând pe toți în cea mai mare uimire și spaimă totodată. Acesta era Ghiță Cătănuță, care răpea pe Vidra pentru a doua oară” (Macri 1883: 41).

⁴ Dinu Pillat amendează importul formal al strategiilor specifice romanului foileton, sugerând beneficiile financiare rezultate din aparențele complexității și densității structurale: „Panait Macri recurge la artificii ale romanului-foileton până în ultimile amănunte de formă, ca bunăoară obiceiul de a începe fiecare frază de la capătul rândului, cu scopul de a se umple mai mult spațiu și a se da textului astfel decupat o sacadare grea de presupusă fatalitate” (Pillat 1947: 43).

care nu mai este mânat în luptă de sentimente înalte, compatibile statutului de justițiar, așa cum este răzbumarea, ci devine haiduc pentru a scăpa de consecințele acțiunilor sale nemiloase. Această fizionomie spirituală particulară atrage cu sine și schimbări ale configurației tematice, motiv pentru care romanul tâlhăresc poate fi integrat și literaturii *noir*. Specificul romanului *noir* circumscrie natura duală a personajului și scindarea acestuia între actele sale reprobabile și noblețe, între tribulațiile găsirii propriului echilibru și înfierarea socială. În articolul *Le Phénomène Série Noire*, Juliette Raabe descrie caracteristicile conflictului romanului noir, în care se regăsesc și câteva dintre trăsăturile principale ale prozelor lui Panait Macri:

„Le conflit entre les désirs et les revendications personnelles du héros et la réalité extérieure est à la base de presque tous les romans noirs. Inutile d'ajouter que de ce conflit l'individu ne peut pas sortir vainqueur, car la société est désormais trop puissamment organisée pour laisser leur chance aux héros solitaires, même s'ils tentent de s'intégrer à elle. Ce héros-victime est donc à la fois un héros du mal et de l'échec” (Raabe 1970: 293).

Romanul negru al lui Panait Macri încapsulează conflictul dintre dorințele tâlharului și realitățile exterioare deoarece revendicările personajul central încalcă ordinea socială prestabilită și îi atrag excluderea din comunitatea de la care se revendică. Mobilul egoist, îndreptat către obținerea bunăstării individuale nu îi permit solidarizarea cu un grup social definit de avânturi comune, justițiare, cum era cazul haiducilor, ci îl aruncă într-o luptă din care nu va putea ieși victorios. Ghiță Cătănuță este ipostazierea a ceea ce Juliette Raabe numește drept „erou-victimă”, un personaj sortit eșecului încă de la momentul rebeliunii împotriva naturii. Crimele tâlharului sunt acțiuni de revoltă împotriva ordinii exterioare, iar eroul din romanul lui Macri, asemenea celui din tragedii, nu poate învinge însăși natura. Autorul de romane de senzație construiește un discurs în care redimensionează, folosind un alt registru, elemente din estetica tragicului. Modificările de registru reflectă intenția romancierului de a se adresa unui public cât mai numeros, asupra căruia devine eficientă o logică emoțională sensibilă la dramatism și trăiri intense, negative.

Romanul tâlhăresc se desprinde din trunchiul prozei haiducești și propune o altă serie de mobiluri pentru acțiunile personajelor. Cruzimea nu mai este eufemizată prin supradimensionarea caracterului nobil, iar avânturile pătimașe, egoismul și crima prefigurează refugiul haiducului într-o societate a proscrișilor, care se opune modelului societal oficial. Revolta împotriva autorității și dobândirea statutului de justițiar nu sunt trăsături latente ale tâlharilor din romanele lui Panait Macri, ci reprezintă roluri dobândite odată cu noua poziție asumată în cadrul cetei de haiduci. Schema evolutivă a

personajului este una sinuoasă, care mizează pe răsturnări de situație și intrigi melodramatice. Deși, inițial, personajul se poate remarca prin exemplaritatea sa morală, ajunge să comită în mod voit un act atroce, care îl exclude din comunitatea în care trăiește și îl forțează să ia calea codrului și a muntelui. Destinul haiducului Ghiță Cătănuță este unul edificator pentru dezideratele morale pe care gazetarul Panait Macri încearcă să le livreze unei audiențe câștigate deja de ipostazele haiducilor din romanele lui N.D. Popescu. Romanul tâlhăresc al lui Macri este, în siajul creațiilor romanești noir, o proză în care maniheismul convențional, construit pe opoziția bine-rău, se transformă subtil într-unul nuanțat de oscilațiile mobilurilor personajului, despre care Juliette Rabe consideră că „în ordinea permanentă, societatea este binele, față de care individul se opune” (Raabe 1970: 293-294). Actul de a se opune ordinii sociale existente îl plasează astfel în afara moralei care determină binele și răul. Amoralitatea tâlharului simbolizează și dispariția societății guvernate de morala tradițională bazată pe principiile solidarității, abnegației, egalitarismului și patriotismului. Felul în care se configurează lumea populată de eroi-tâlhari nu mai corespunde principiilor ca generozitatea, patriotismul, egalitatea socială și protejarea celor slabi, care guvernau universul epic creat de C. Boerescu în *Aldo și Aminta sau Bandiții* (1855) și, într-o oarecare măsură, pe cel construit de N.D. Popescu, ci operează o abrogare tranșantă a regimului iluziilor de dreptate și noblețe. Scenariul clasic de societate dominată de forța legilor eșuează într-un spațiu în care se afirmă din ce în ce mai pregnant autoritatea haosului și a insubordonării față de morala convențională.

3. Romanul haiducesc și viabilitatea modelului picaresc în spațiul românesc

Romanul *Ghiță Cătănuță, căpitan de haiduci* (1883) ipostaziază maniera în care se realizează această tranziție bruscă dinspre modelul patriotic turnat într-un mit național cu înveliș senzațional către lumea cruzimii dirijate de patimi egoiste. Dinu Pillat semnalează această schimbare de direcție în literatura despre haiduci, arătând că prin „contribuția lui Panait Macri romanul haiducesc face trecere spre romanul tâlhăresc” (Pillat 1947: 43). Istoricul literar nu vede în Macri decât un imitator cu aspirații nejustificate de emul și consideră că „spre deosebire de N.D. Popescu, oricum antrenat în evocarea amănuntelor de farsă jucată puterii de către haiduci, Panait Macri lovește scurt și țipător” (Pillat 1947: 42). Pillat privește fenomenul romanului cu haiduci în termeni simpliști, considerându-l o cumulare și o adaptare vulgarizatoare a diversității formulelor romanului occidental popular. Presupusa ingenuitate artistică a autorului lui *Iancu Jianu, căpitan de haiduci* îl reabilitează în fața istoricului literar prin apropierea de lumea basmelor, în timp ce încercările lui Macri de a ipostazia

o altă fațetă a banditului social, cea a cruzimii brute, îi apar drept exerciții literare sordide, din care rezultă o „proză sinistru terifică, bineînțeles cu nimic din spiritul de șagă adesea întâlnit în modelele genului” (Pillat 1947: 43). Elementul care ar trebui să facă deliciul publicului după Pillat, aerul burlesc, spiritul de farsă, este cel care ar trebui să justifice apartenența romanului haiducesc la modelul picaresc, însă un asemenea tipar nu cadrează cu cerințele specificului național, care solicită eroi justițieri, marginali revoltați, gata să conteste ordinea socială existentă și să își impună propria configurație societală.

Discursurile avântate și grave pe tema istoriei nefaste și a suferințelor îndurate de popor de pe urma fanarioților și a străinilor invadatori primesc un suport mult mai eficient prin atribuirea lor unor eroi care reclamă dramatic neregulile societății din care se sustrag. Mai presus de motivele adesea egoiste care îi fac pe eroii lui Macri să se refugieze în codru și să devină haiduci, succesul la public al carismaticului tâlhar revoltat îi obține o acestuia o cale de izbăvire. Romanele de senzație, sau romanele populare, categorie din care fac parte și textele lui Macri, s-au bucurat de un mare succes în epocă, fiind tipărite la edituri prestigioase, în tiraje mari, reeditate frecvent, care se epuizau rapid. Publicul, familiarizat cu strategiile literare din romanele-foileton, găsea în narațiunile lui Panait Macri povești extraordinare, pline de suspans, care cadrau cu așteptările de lectură formate de literatura epocii⁵. Ironia picarescă nu s-ar dovedi la fel de eficientă precum amestecul de senzational, național și frescă istorico-socială pe care le perfecționează autorii de romane haiducești cu scopul de a face mesajul ideologic cât mai eficient. Toma Pavel descris în *Gândirea romanului* evoluția romanului european, arătând că întreaga istorie a acestei forme literare se concentrează în jurul consecvenței umane față de idealul moral: „Descriind ruptura dintre protagonist și mediul său, romanul este primul gen care își pune întrebări privind geneza individualității și instaurarea ordinii comune” (Pavel 2008: 44). Amestecul de tendințe care structurează forma hibridă a romanului istoric este, pentru Jerome de Groot, un compromis între conștiința artificialității universului literar și eforturile scriitorului de a explica lumi și evenimente din afara experienței cititorului:

„An historical novel is always a slightly more inflected form than most other types of fiction, the reader of such a work is slightly more self-aware of the artificiality of the writing and the strangeness of engaging with imaginary work which strives to explain something

⁵ Cel mai cunoscut autor de romane haiducești, N. D. Popescu, atinge succesul editorial cu romanul haiducesc *Iancu Jianu, căpitan de haiduci*, care cunoaște nu mai puțin de șapte ediții, ultima având un tiraj impresionant, de nu mai puțin de cinci mii de exemplare.

that is other than one's contemporary knowledge and experience: the past" (De Groot 2010: 4).

În cazul romanului lui Panait Macri, ficțiunea are un cadru istoric bine individualizat, pe care romancierul încearcă să îl armonizeze cu acțiunea surprinzătoare. Trăsăturile evidențiate de Jerome de Groot sunt vizibile și în Ghiță Cătănuță, narațiunea fiind susținută de comentarii explicative, semn că autorul este conștient de decalajul existent între realitatea prezentului cititorilor și epoca fanarioților. Legătura pe care romancierul o stabilește între cele două perioade istorice este efectul atemporal al corupției asupra societății. Impresia artificialității este cauzată tocmai de străduințele scriitorului de a sublinia, în repetate rânduri, subtextul moral. Ca subgen al romanului istoric, proza cu haiduci supradimensionează rolul trecutului național nefast în edificarea solidarității naționale, anihilând convențiile istoriografice și înlocuindu-le cu cele romantice.

Romanul haiducesc realizează o confruntare a idealului cu umanul, iar simbolul modernității este triumful individualității, consacrat de Jean-Jacques Rousseau prin *mitul bunului sălbatic*, adică omul pervertit de societate, care aspiră la starea naturală perfectă a singurătății. Cert este că imaginația artistică și, implicit, cea romanescă, a jucat un rol fundamental în inventarea, structurarea și organizarea lumii moderne. Potențialul mobilizator sugerat de romanele haiducești nu a scăpat atenției contemporanilor. Epigramistul Sofronie Ivanovici scrie un succint studiu succint despre Ilie Ighel, N.D. Popescu și Panait Macri, pentru care alege drept titlu *Activitatea și Influența lor moralizatoare*. Ivanovici caută să surprindă tocmai subtextele morale ale narațiunilor cu haiduci și tâlhari, insistând asupra eficienței cu care romancierii transmit mesaje cu care un public numeros se poate solidariza: „Legendarii eroi, câte odată tâlhari de cea mai josnică speță, divinizați de imaginația și naivitatea poporului, sunt zugrăviți în amănunțime, c'un colorit viu și cu desfășurare de scene emoționante în dramatismul lor” (Ivanovici 1898: 3). Dramatismul, pitorescul și culorile contrastante apropie eroii de imaginea prestabilită, elaborată de imaginarul colectiv.

4. Ghiță Cătănuță, tâlhar și haiduc. Între anatemizare socială și izbăvire prin haiducie

Prin personajul Ghiță Cătănuță, Panait Macri propune un alt model de bandit social, tâlharul care, deși inițial ocupă o poziție socială privilegiată în comunitatea din care face parte, comite din pasiune o crimă înfiorătoare, ce va servi drept prilej al excluderii sale din structura comunitară de la care se revendică. Natura ambivalentă a personajului, asupra căruia planează demonismul romantic, este devoalată încă de la primele rânduri ale celui dintâi capitol, intitulat *Ziua omorului*, care statuează că „Părintele Cătănuță

era proverbial nu numai în satul său, dar chiar și în tot județul, pentru dreptatea și evlavie cu care servea lui D-zeu” (Macri 1883: 3). Preotul Cătănuță, renumit pentru evlavie și calitățile duhovnicești, suferă însă chinurile unui amor ilegitim, înfierat deopotrivă de societate și de dogmele bisericești. Deși vocația îi fusese pusă la îndoială încă din copilărie, „prea avea ochii jucători, prea de multe ori înjura pe tovarășii săi”, Ghiță învinge prejudecățile cunoscuților și își construiește o imagine cvasi-sanctificată în satul în care slujește.

Dar cum patima se manifestă întotdeauna impetuos, mai ales în cazul personajelor alcătuite după un calapod romantic, celelalte personaje ale romanului ghicesc tainele sufletului preotului Cătănuță, care se găsește prins într-un triunghi amoros. Când rivalul la dragostea Vidrei, paracliserul Ciorchină, anunță că va da în vileag iubirea condamabilă a preotului, acesta din urmă reacționează impulsiv și conștientizează că unica soluție este crima⁶. Subtextul ideologic este unul pronunțat, iar Ghiță Cătănuță blamează ticăloșia paracliserului, numindu-l „viță de fanariot”. Apelativul de „fanariot” este motivat tot de apartenența la un anumit set de norme morale și presupune atribuirea tuturor tarelor imaginabile celui disprețuit, care devine totodată vinovatul simbolic pentru toate atrocitățile suferite de popor. „Botezul” sângelui, etapă intermediară spre soarta de haiduc, este trăit cu aceeași voluptate resimțită de Iancu Jianu și Tunsu Haiducul, dar motivul actului criminal nu mai este legitimat de nimic nobil, ci doar de impulsul egoist de a îndepărta obstacolele din calea amorului său tainic. Panait Macri dozează cu îndemânare tensiunea narativă și amână inevitabilul doar cât să ofere iluzia unei posibile întorsături de situație, conferind evenimentului previzibil aparențele momentului surprinzător:

„Hotărârea preotului fu crudă, el voia să-l omoare și nu era nimeni care să-l oprească dela crimă.

— Pe cât timp acest Ciorchină va trăi, în zadar voi mai nădăjdui ca să mă iubesc cu Vidra! Și-apoi mâine chiar, nu mai departe, mă va face de răs la tot satul! Ghiță, după aceste cuvinte, se apropie de nenorocitul paracliser și cu o mână puternică lungindu-l la pământ, îi înfipse cuțitul în piept. Un sânge roșu țâșni în toate părțile și stropi mâna ucigașului preot” (Macri 1883: 23).

⁶ Dialogul dramatic dintre preot și paracliser are aerul unei dramolette care augmentează tensiunea dinaintea momentului capital al înfăptuirii crimei, replica lui Ghiță Cătănuță pecetluind destinul de victimă al rivalului său: „— A, înțeleg acum! Își zise Ghiță; tu va să zică iubești pe Vidra! O, Ciorchină! viță de fanariot! sămânță a lui satana! Dar crezi tu că eu te voi lăsa cu viață, că voi suferi vre-o dată ca să te văd cu Vidra în brațe? Nu, vei muri sârmane Ciorchină! Tu m-ai făcut ieri de răs la tot satul, eu voi face ca să rădă tot iadul de sufletul tău!” (Macri 1883: 7).

Personajul creat de Macri în *Ghiță Cătănuță, căpitan de haiduci* comprimă trăsăturile eroilor melodramelor, fervoarea elegiacă a demonului romantic și demnitatea rănită a marginalului ale cărui inițiative sunt cenzurate de normele sociale. Gesticulația lui Ghiță Cătănuță capătă, prin convenționalism, atributele ritualice ale inițierii. Romancierul cadentează narațiunea cu un spirit alert, care precipită șirul întâmplărilor către un deznodământ frapant. Viitorul haiduc este pe deplin conștient de efectele crimei sale, iar motivele egoiste ale acțiunilor sale fac loc atât împlinirii amoroase, cât și vocației comunitare. Ghiță Cătănuță vede în haiducie ocazia de a deveni „voinicul” pe care Vidra l-ar dori, dar și justițiarul care va face dreptate, îndreptând răul la care a asistat pasiv din postura de duhovnic și supus. Monologul în care își dezvăluie intențiile frizează nebunia. Ghiță Cătănuță aruncă arma, cuțitul și, într-o stare extatică, vorbește cu sine și cu victima sa. Discursul său sare de la blestemul originilor fanariote ale paracliserului la sacrilegiul comis de acesta prin îndrăzneala de a o fi iubit pe Vidra, culminând cu planurile de a deveni haiduc:

„Am auzit eu de mult ce neam spurcat e acela al fanarioților! Da, e o greșeală mare că iubesc pe Vidra, greșeala ta însă era și mare. [...] Nu, ei îi trebie un flăcău, un voinic, și de azi înainte voinic voi fi și eu! Mă voi duce în codru și acolo voi omorî pe toți acei cari îngenuchiară țara noastră! De mult aud plângerile poporului și multe mume văduve au venit adesea la mine și cu lacrimile în ochi îmi spuneau cum copilele lor au fost siluite de fanarioți și turci. Ele mă rugau să chem urgia lui Dumnezeu asupra acestor spurcați și m-am rugat de multe ori. De astăzi însă, fumul tămâei va fi înlocuit cu fumul prafului de pușcă și sunetele clopotelor cu trosniturile puștilor! Sângele tău, acest sânge pe care am vărsat pentru prima dată, mi-a deschis pofta de a omorî și voi omorî într-una, fără cruțare, fără frică de păcat, ori unde voi vedea un străin!” (Macri 1883: 10-11).

Schimbarea parcursului existențial al lui Ghiță Cătănuță este produsă de crima sa. Anatemizarea socială este contracarată, în mintea personajului, de asumarea rolului de justițiar menit să pedepsească atrocitățile comise de demnitarii corupți. Până să ajungă liderul cetei de haiduci, Ghiță Cătănuță devine eroul unor aventuri senzaționale, pline de suspans, presărată cu răpiri, crime și confruntări tensionate. Își mărturisește sentimentele față de Vidra, care îl confundă cu Grue, un alt voinic al codrilor, iar fata acceptă să plece împreună, recunoscând că visul ei era să fie „femeia unui haiduc”, a unui „voinic, unui adevărat român” care „se luptă din răspuțeri ca să scape țara din ghiarele ciocoilor” (Macri 1883: 21). Deși fata se răzgândește, Ghiță o răpește. Când Vidra află că haiducul care a răpit-o nu este Grue, ci cel care l-a ucis pe paracliserul care o iubea, ea ajunge să-l disprețuiască. Povestea lui

Ghiță Cătănuță cuprinde multe alte aventuri surprinzătoare, confruntări cu puterea, o a doua răpire a Vidrei, trădări și alte crime înfăptuite de pătimășul tâlhar. Deși vedea în haiducie și în ocrotirea celor năpăstuiți un mijloc de a obține redempțiunea, aprigul căpitan de haiduci este animat de setea de sânge și răzbunare, semn că izbăvirea rămâne doar o iluzie, un gând izvorât într-un moment extatic.

Titlurile capitolelor funcționează ca enunțări ale întâmplărilor prin care va trece sau pe care le va provoca personajul central, o altă strategie preluată de la romanul foileton (*A doua răpire a Vidrei*, *Ghiță Cătănuță bătut de putere*, *Ghiță în pom*, *Pedeapsa lui Dumnezeu* etc.). Contemporanul lui Macri, Sofronie Ivanovici, îl reține pe romancier ca pe un „neîntrecut pastelist”, „cu o forță descriptivă omerică” (Ivanovici 1898: 11-12). Calitatea de pastelist este una hazardată, dar „omerismul”, adică suflul epopeic, reprezintă unul dintre obiectivele artistice pe care autorii romanelor cu haiduci au încercat să le atingă prin sporirea dozelor de dramatism. Panait Macri nu face excepție, sacrificând verosimilul în favoarea senzaționalului și a melodramei, intuind că mizele extraestetice ale prozei sale sunt receptate mai facil atunci când implică activarea afectelor.

5. Ilie Ighel și încetățenirea formulei romanului tâlhăresc

Ilie Ighel (1870-1938) este romancierul care a desăvârșit formula romanului tâlhăresc ca subgen distinct. În *Romanul de senzație în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, Dinu Pillat remarcă interesul scriitorului pentru „romanțarea biografiilor de tâlhari”, aspect care oglindește același efort de documentare practicat și de N.D. Popescu. Avocat și gazetar profesionist, asemenea lui Panait Macri, Ighel adună material documentar pentru romanele sale tâlhărești, în elaborarea cărora respectă direcțiile canonice fixate de romanul foileton. Scriitorul debutează în 1888, an în care scoate și revista „Farul tinerimei”. Ajunge redactor la „Fântâna Blanduziei” (1889), „Buciumul” (1889-1890), „Românul” (1890), „Națiunea” (1890-1891). În 1895 va edita publicația efemeră „Ecoul” și între 1898-1903 va conduce „Foaia populară”. Va mai publica versuri, piese de teatru, proză și articole în „Lumina” (1890), „Biblioteca familiei” (1891), „Românul literar” (1891), „Independentul literar ilustrat” (1892), „Familia” (1892-1895), „Lumea nouă literară” (1895-1896), „Naționalul” (1896) și „Adevărul” (DLRO, 1979: 448). Asemenea antecesorii săi, care au scris romane cu haiduci și tâlhari, Ilie Ighel este atent la dinamica literară a timpului, observă subiectele care atrag atenția publicului și învață cum să își construiască narațiunile pentru a valorifica din plin obiceiurile de lectură ale epocii.

Păstrând țelurile morale ale literaturii haiducești și tablourile istorice, romancierul înțelege că formula romanului de senzație nu exclude

determinismul naturalist, pe care îl integrează prozelor sale, cu toate că adesea îi exagerează proporțiile pentru a portretiza răul absolut. Personajele lui Ighel sunt cruțate de orice iluzie a redempțiunii sau a nobleței. Schema morală devine din ce în ce mai simplificată în romanul tâlhăresc scris de Ilie Ighel, fapt ce se poate explica și prin cunoașterea sumară sau extensivă a biografiei reale a tâlharilor transformați apoi în personaje romanești. Se remarcă și rudimentaritatea portretistică a personajelor plătuite după tiparele romanului popular. În acest sens, Bernard Trout observă „economia genetică a literaturii populare”, pe care o cartografiază, încercând să-i înțeleagă eficacitatea:

„La psychologie des personnages est évidemment très sommaire. Il y a les bons et les méchants. Les bons sont très bons. Les méchants sont toujours très méchants. L’homme bon est grand, beau, fort. Pour désigner le méchant, on trouve toujours quelque part l’adjectif « chafouin », de même que tout est fatal, et les méchants meurent, en général, à la fin” (Trout 1970: 349).

Observația lui Bernard Trout devine relevantă și pentru înțelegerea romanului tâlhăresc scris de Ilie Ighel întrucât acesta respectă un tip particular de convenționalism portretistic turnat în evenimente insolite, neașteptate, care însă respectă o schemă morală universală. Tatăl lui Simion Licinski, viitorul tâlhar, este răufăcătorul previzibil, dizgrațios fizic, violent, capabil să își ucidă soția și să își tortureze fiul. Pentru un asemenea personaj, moartea este singura pedeapsă suficient de dură, reflectând nivelul de decădere morală. Moartea răufăcătorului este una violentă, cauzată de propriul fiu, care, în ciuda vârstei fragede, urzește un plan de a-și ucide tatăl. Cu cât aventurile tâlharului sunt mai surprinzătoare, cu atât figura sa domină mai puternic tablourile epice. În studiul *Économie Génétique de la Littérature Populaire*, Bernard Trout explică și că un asemenea roman popular nu împrumută prea mult din intriga polițistă, are un conflict cert, care se desfășoară liniar, însă îi lipsesc dezvăluirile din final (Trout 1970: 350). În ciuda manierei asemănătoare de a grada tensiunea narativă și suspansul, romanul popular nu folosește strategii complicate de devoalare a făptașilor, ci prezintă șirul evenimentelor cuprinse între crimă și moartea tâlharului. În cazul romanelor lui Ighel, materialul documentar risipit prin presa vremii și prin arhive nu reprezintă decât un indicator al intrigilor susceptibile să mențină interesul publicului mai multă vreme. Faptul atestat, înregistrat de istorie, acționează totodată ca element declanșator și factor legitimator al narațiunii cu tâlhari. Prefetele romanelor subliniază caracterul de actualitate al intrigilor supuse atenției cititorului, inducând adesea pretextul diseminării faptelor reale. Dintr-un avânt apologetic, în prefața la *Dragoș, hoțul Tecucilor*, autorul statuează din capul locului că eroul a fost un „hoț cinstit”

și că atrocitățile ce i se atribuie au fost înfăptuite de un tovarăș al acestuia, Mănăilă, „un criminal ordinar” (Ighel, 1892: III). Avocatul Ighel menționează și sursele consultate, din aceeași dorință de a imprima veridicitate întâmplărilor inserate în roman⁷. Invocând două tipuri de resurse documentare, scriptele oficiale și poveștile oamenilor, între care plasează semnul egalității, romancierul dizolvă granițele dintre istorie, imaginar colectiv și mit în roman și proclamă în mod implicit suveranitatea fanteziei.

Tâlharul social renunță la aura de justițiar sau de ocrotitor al celor oropsiți și, cedând dorințelor întunecate de obținere a puterii și prosperității personale, devine întruchiparea răului de temut, ipostază care nu-l face respingător în imaginarul colectiv ci, dimpotrivă, atrăgător. Publicul reacționează cu același entuziasm și la imaginea unui erou-paria, care înlocuiește moralismul aproape dogmatic proferat de haiduc. Un indicator eficient al interesului publicului pentru acest tâlhar portretizat de romancierul Ilie Ighel este ecoul avut în presa vremii sale și transformarea sa într-un personaj al culturii populare. În prefetele celor două romane care prezintă aventurile lui Simion Licinski, Ilie Ighel descrie impactul figurii acestui tâlhar asupra imaginarului colectiv. Într-un asemenea context, modelul societății alternative, clădite pe principii utopice și pe un drept natural, își divulgă inconsistența în favoarea unui individualism amoral. În acest caz, banditul își păstrează aura de tâlhar social nu prin exemplaritatea sa morală, ci prin transformarea lui în simbol al revoltei violente, care nu mai acceptă încorsetările comunitare. Revolta este una generalizată, extinsă nu doar asupra unei autorități corupte, cât mai ales asupra întregii lumi viciate, tâlharul revendicându-se ca un produs al acesteia.

6. Apologia tâlharului și principiul singularității în romanul tâlhăresc

Primul roman tâlhăresc scris de Ilie Ighel, *Banditul Simion Licinski*, este elaborat ca un ecou literar al unui caz îndelung discutat în presa vremii, uciderea tâlharului dobrogean ce săvârșise o lungă serie de fărâdelegi. Interesul pentru cazul Licinski a fost speculat cu succes și de către amatorii genului biografic, Dinu Pillat semnalând că „un oarecare C. Teodorescu publica o carte documentară despre *Viața și crimele lui Simion Licinski* în 2 vol., ceea ce ne confirmă ecoul cu totul afară din comun trezit de banditul nostru în publicistica de atunci” (Pillat, 1947: 44). Ighel reușește să scrie despre brutalul bandit într-o manieră aproape empatică și, chiar dacă subtextul moral este o constantă a acestui tip de literatură, romancierul nu

⁷ „Tot ce voi scrie mai la vale sunt fapte culese din dosarele Tribunalului din Tecuci și luate de pe buzele oamenilor pe care i-am pus să-mi povestească. Trebuie să mulțumesc aici d-lui Istrate, arhivarul Tribunalului din Tecuci, care mi-a pus la dispoziție, cu o deosebită amabilitate, dosarele privitoare la procesul lui Dragoș” (Ighel 1892: III-IV).

mai deține nimic din verva acid-reprobatoare întâlnită la un Nicolae Filimon sau Ioan M. Bujoreanu. Scriitorul elaborează un adevărat demers defensiv, centrat pe singularitatea eroului. Strategia de reabilitare de banditului este simplă și ingenioasă deopotrivă.

Romanul se deschide cu un îndemn *Către cititori*, care echilibrează evidențele rapoartelor oficialităților și elanul apologetic al romancierului care descoperă un filon artistic rodnic, de interes pentru o categorie extinsă de cititori. Întregul discurs se fundamentează pe principiul singularității eroului care posedă o serie de abilități spirituale admirabile, fapt care îl transformă pe Licinski în reprezentantul unei curioase specii de tâlhar: „care a evitat versarea sângelui, care s-a mulțumit cu ceea ce a găsit, dotat de natură cu o inteligență, voință și curagiū deosebit” (Ighel 1890: 5). Apologia tâlharului atipic poate fi dictată de atitudinea publicului care se familiarizase cu povestea lui Simion Licinski prin intermediul presei, dar și de influențele naturalismului. Tezismul romancierului se articulează într-o formă discursivă comună consubstanțială expunerii gazetărești. Ighel emite un mănunchi de ipoteze pe care va căuta să le demonstreze în romanul tâlhăresc:

„Dacă curagiul și voința lui Simion Licinski ar fi apucat pe o cale bună, sănătoasă, cine știe dacă n’ar fi devenit și el o capacitate nemărginită, un om de geniu folositor omenirei? Dar mediul ticălos în care a trăit, înclinările moștenite de la bătrâni, i-au deschis calea răului: povârniș alunecos, care duce în fundul temnițelor întunecoase!... Licinski e un tâlhar nobil; un Grozea al trecutului; un Grozea însă modern, rafinat, un *hoț de salon*” (Ighel 1890: 6).

Ereditatea încărcată de violență și crimă, alături de ignoranța societății care l-a marginalizat pe viitorul tâlhar înzestrat cu atâtea calități alese, compun punctele centrale ale pledoariei defensive a avocatului-scriitor. Acest scenariu este și foarte ofertant ideologic, eliberându-l pe bandit de responsabilitatea morală a crimelor sale și plasând sagace vina pe clivajele sociale. Romancierul nu realizează doar portretul tâlharului din anii în care atinge notorietatea, ci începe să își exemplifice teza prin relatarea unor secvențe din copilăria sordidă a viitorului bandit. Violența tatălui asupra căruia planează suspiciunea de a-și fi ucis în bătaie soția, copilul care fură votca părintelui alcoolic pentru a-și stăpâni foamea sunt doar câteva din secvențele dramatice pe care scriitorul le învâluie într-o coloratură empatică⁸.

⁸ „Și, negreșit că, copilul care vedea și simțea totul, care vedea și simțea totul, care se bucura de țipetele mamei sale ce cădea sfărâmată, sdrobotită de durere sub loviturile nemiloase ale bețivului; această făptură pentru care viața liniștită și dulce a copilăriei plină de toate nevinovățiile și tot ce o imaginație plină de naivitate a unui copil poate făuri, părea că nu egzistase; se obișnuise, se conformase cu mediul în care a trăit, mediū ticălos și murdar, care

Suferințele îndurate de pe urma tatălui sădesc în inima fiului o ură încrâncenată și, pe măsură ce violența bărbatului crește, copilul cedează îndemnurilor tainice ale eredității și mediului în care crescuse, ucigându-și tatăl prin incendiere. Naratorul empatic justifică viitoarele acte de cruzime prin teoria pervertirii sufletului inocent de către influența mediului viciat. „Botezul” sângelui, spontan, prin care trece haiducul înainte de a-și asuma vocația, este înlocuit de inițierea printr-un act criminal premeditat, îndeplinit de un copil care conștientizează răul pe care îl poartă în sine. Momentul în care descoperă că a reușit să își ucidă tatăl este elocvent pentru noua viață a lui Simion Licinski-banditul:

„Și copilul, cu un surâs pe buze plin de mulțumire, privea îndobitocit spre acea grămadă de dărmături, subț care se odihnea, fără să se mai scoale vre-odată tatăl său și, gândind că de acum înainte nu-l va mai bate nimeni, șopti în colțul buzelor sale livide:

– Să mai mă bați!...” (Ighel 1890: 20).

Sugestia crimei ca act de supraviețuire prefigurează paginile acide de critică socială, care oferă romancierului posibilitatea de a-și expune prelegerea cu subiect etic îndreptată împotriva societății dominate de corupție care ruinează viețile tinerilor virtuoși⁹. Evreul Isac, la cărciuma căruia ajunge Simion Licinski să lucreze timp de opt ani, este străinul incapabil de alt atașament decât de cel față de câștigul material, în numele căruia este pregătit să sacrifice viețile celor inocenți. Lăcomia este trăsătura capitală a unui străin, evreu, care dispune machiavelic de viețile celor din jur, iar naratorul deloc subtil acuză că „în vecinica lui preocupare a strânge bani și-ar fi vândut și sufletul pentru o rublă” (Ighel 1890: 27). Retorica influenței nocive a străinului se articulează sub forma unui discurs menit să justifice orice manifestare a insurgenței într-o societate decăzută. Tâlhăria este privită ca o forță de rezistență la cangrenele comunitare, idee care îl transformă pe Licinski într-un bandit nobil întrucât originile sale umile nu îl opresc din a înspăimânta și inspira. Fascinația exercitată de un asemenea personaj asupra imaginarului colectiv este lesne de înțeles. Plasându-l în intrigi complicate, articulate în jurul unor scenarii care supralicitează senzaționalul și cadrele melodramatice, Ilie Ighel îi dezvăluie potențialul de mit literar și

înveninează cu încetul sângele până ce inima, cangrenată de tot, doboară corpul ce întreține” (Ighel 1890: 15).

⁹ Societatea devine sursa tuturor injustițiilor și maladiilor sociale, motiv pentru care o sfidare a acesteia, fie ea și criminală, apare drept legitimă: „Ar trebui să ne îngrozim dacă am arunca ochii în societatea actuală și dacă, depărtați de oricare preocupare, cu prisma vederei ștersă de colb, am privi până în adâncul întocmirilor societății; ne-am cutremura și-am esclama cu scârbă: «prostituție, prostituție». Da, toată omenirea nu e de cât un bordel întins, bătrânii sunt *factorii* și *factorițele*, iar tinerii *marfa*” (Ighel 1890: 27).

versatilitatea simbolică. Scenariile aventuroase în care tâlharul se lasă prins reflectă intențiile scriitorului de a spori complexitatea romanului, apelând la un artificiu facil, multiplicarea poveștilor. Franco Moretti identifică această strategie drept nucleul popularității romanului:

„Adventures make novels long because they make them wide; they are the great explorers of the fictional world: battlefields, oceans, castles, sewers, prairies, islands, slums, jungles, galaxies... Practically all great popular chronotopes have arisen when the adventure plot has moved into a new geography, and activated its narrative potential. Just as prose multiplies styles, then, adventure multiplies stories: and forward-looking prose is perfect for adventure, syntax and plot moving in unison” (Moretti 2013: 166).

Ramificarea acțiunilor romanului, cea căreia teoreticianul îi atribuie intensificarea potențialului narativ, acționează în romanul lui Ilie Ighel ca un suport al biografiei personajului. Salturile în trecutul și viitorul lui Licinski pun în lumină întâmplări tulburătoare la care acesta a asistat, oferind justificări pentru acțiunile personajului. Aventurile tâlharului pot fi interpretate, în lumina teoriei lui Franco Moretti, drept o cheie a personalității eroului, explorând deciziile, reacțiile, dorințele și motivele acestuia. Moretti găsește în proza de aventuri sursa explorărilor tematice, structurale și stilistice ale romanului, reliefând noi posibilități narative. În ceea ce privește romanul tâlhăresc al lui Ighel, ce pune în scenă răsturnări senzaționale de situație, fiecare dislocare și reconfigurare a spațiului și timpului, orice sugestie a evenimentelor viitoare și orice cadru retrospectiv care lămurește actualul curs al evenimentelor acționează ca un coagulant narativ, conferind cursivitate construcției epice și garantând succesul de public.

7. Reificarea cruzimii tâlharului

Mobilitatea imaginarului din romanul tâlhăresc al lui Ilie Ighel presupune glisări bruște dinspre o ipostază fericită către una terifiantă sau pitorească. Episoadele poveștii lui Simion Licinski se succed alert, înglobând schimbări radicale de atitudine și perspectivă. Romancierul descoperă în această precipitare a acțiunii soluția salvatoare pentru discontinuitățile narative. Intuiția gazetărească imprimă o organizare specifică materiei epice, menite să dozeze suspansul și tensiunea narativă în linia tradiției foiletonistice, deprinsă de toți romancierii „specializați” în subgenul haiducesc. Metamorfozele personajului nu fac excepție de la această regulă romanescă, eroul trecând prin reconfigurări spectaculoase. Contrastele personalității lui Simion Licinski sunt puse în lumină, pe rând, de inocența iubirii și de efectele corupătoare ale societății. Configurația socială în care se găsește prins îl obligă pe tâlhar să se angajeze pe o pantă ascendentă a răului.

La opt ani de la uciderea tatălui, amorul nevinovat pare a-i fi neutralizat înclinațiile thanatice. În descrierea efectului iubirii asupra tânărului Licinski, autorul uzează de convențiile romantice ale unui discus îmbibat de patetism și asocieri afectate:

„Se schimbase cu totul. Firea lui grosolană și brută se nobila par’că pe minuta ce trecea; se subția, se cristalisa. Inima lui, care șezuse ca un bolovan, începu să bată maivioiu, să simță, să se umple de sânge cald. Era amorul, cel mai puternic simțimânt, care ne stăpânește și ne conduce ca pe niște mașini oarbe ce sunt supuse la voința conductorului” (Ighel 1890: 39).

Printr-o serie de întâmplări care îl pun în situația de a-și ocroti iubirea, tâlharul Simion mai comite o crimă, omorându-l pe cârciumarul Isac. Fuge alături de Sara, ibovnica sa, pentru a nu fi prins și judecat pentru moartea evreului. Moartea fulgerătoare a femeii nu îi cauzează însă suferință, ci îi intensifică instinctul de autoconservare, căci „mintea sa nu era ocupată de cât cum să se depărteze mai repede și să șteargă orî-ce urmă de bănuială asupra sa” (Ighel 1890: 62). Câteva întorsături neverosimile de situație duc la închegarea portretului lui Licinski ca tâlhar temut și respectat, ce comite fărădelegi pentru a se opune mecanicii sociale care a dus la transformarea sa în paria. Cel de-al doilea roman dedicat acestui tâlhar, *Moartea banditului Simion Licinski* (1891), apare la un an după prima romanțare literară a figurii celebrului bandit și confirmă succesul narațiunii elaborate de Ighel. Dacă primul roman prezenta lupta lui Simion Licinski cu răul pe care îl simțea ca fiind parte integrantă a propriului suflet, continuarea aventurilor sale nu face decât să relateze inutilitatea încercărilor tâlharului de a-și neutraliza natura demonică. Noua serie de aventuri extraordinare culminează cu uciderea eroului în plină luptă. Romancierul vede în moartea tâlharului mijlocul cel mai eficient de a-l transforma într-o legendă, adjudecându-și rolul de artizan al acesteia¹⁰. Cronicarul existenței insolite a tâlharului nobil monopolizează astfel o proiecție a imaginarii colectiv și îi impune o nouă direcție, cea de mit literar.

Concluzii

Romanul haiducesc apare drept unul dintre subgenurile asociate literaturii populare, fiind plasat la confluența modelului românesc istoric și al

¹⁰ „Acum, când Simion a pierit, când acel vecinic și înspăimântător «stăi», care băga fiori de gróză, auzindu-l, nu va mai răsuna, de și vei fi cu siguranță că nu nu’ți va mai eși înainte Tâlharul, totuși străbătând a-gale drumurile întortocheate și pline de mlăștini și trestie ale Dobrogei, ție, călătorule întârziat, ți se va părea că dintr’o cotitură a drumului ese tâlharul cu cele două puști întinse spre tine, cu ochii lui mici și strălucitori” (Ighel 1891: 126).

celui de senzație. Istoria romanului românesc se coagulează în jurul acestui subgen, întrucât sintetizează toate tendințele literare ale epocii, mediului cultural și spațiului în care apare. Literatura reflectă fidel etapele formării și dezvoltării gustului pentru această specie hibridă, a cărei îmblânzire a formulei expresive se realizează treptat. Specificul romanului haiducesc devine cu atât mai relevant cu cât din el se desprinde un alt subgen, cel tâlhăresc, ilustrat de Panait Macri și Ilie Ighel. Diferențele dintre cele două tipare romanești sunt de natură tematică, constând în dozarea diferită a efectelor dramatice și a elementelor de senzațional, deplasând accentul dinspre noblețea morală tipic haiducească spre amoralitatea și imoralitatea tâlharului.

Seria romanelor haiducești din literatura română se deschide cu *Aldo și Aminta sau Bandiții* (1855), unica încercare literară a lui C. Boerescu. Scriere de tinerețe, ea inițiază o tradiție ce va câștiga mulți adepți. Schema intrigii este una liniară, scriitorul preferând să sacrifice complexitatea narativă în favoarea introducerii unui grup de personaje croite după convențiile romantice. Dacă la Boerescu haiducul este un erou contemplativ, iar acțiunile vitejești de pe câmpul de luptă pălesc în fața bățăliilor meditative, purtate cu proprii demoni interiori, N.D. Popescu restabilește principiul omului de acțiune, prins în numeroase intrigi exterioare. Autorul primului roman haiducesc din literatura română construieste o narațiune patriotică, în care eroii haiduci se arătau preocupați de necunoscutele spiritului și le proiectau asupra idealului eliberării naționale. N.D. Popescu devine astfel responsabil pentru transformările semnificative din evoluția figurii haiducului. Prin colecția de romane haiducești pe care le scrie, autorul lui *Iancu Jianu, căpitan de haiduci* (1873) descoperă o formulă literară de succes, pe care o va utiliza consecvent. N.D. Popescu elaborează o formă romanească hibridă, care îmbină trăsături de roman de senzație și proză istorică, având în centru un erou bandit, ce ipostaziază mitul național al eliberării de sub tirania forțelor străine, supradimensionând imaginea eroului-patriot.

Romanele tâlhărești scrise de Panait Macri și Ilie Ighel, continuatori ai lui N.D. Popescu, fac un salt important dinspre zona luminoasă a patriotismului inocent spre spectrul întunecat al fărădelegilor nemotivate exclusiv printr-o etică altruistă. *Ghiță Cătănuță, căpitan de haiduci* (1883) și *Banditul Simion Licinski* (1890) sunt denumite de către autorii lor drept romane criminale, revendicându-se de la filonul tâlhăresc. Romanul tâlhăresc se transformă într-un mijloc de amendare a corupției societății, iar cruzimea banditului este motivată de mediul viciat în care personajul central este forțat să trăiască. Structura discursivă apologetică a romanului este o continuare a ipostazei patriotice întrucât interpretează acțiunile tâlharilor ca pe o formă de rezistență socială la presiunea exercitată de autoritatea coruptă.

Referințe primare:

- Ighel, I. (1890). *Banditul Simion Licinski/ The Bandit Simion Licinski*. București: Tipografia Dor. P. Cucu.
- Ighel, I. (1892). *Dragoș, hoțul Tecucilor/ Dragos, the thief of Tecuci*. București: Cultura Românească.
- Ighel, I. (1891). *Moartea Banditului Simion Licinski/ Death of the Bandit Simion Licinski*. București: Editura Librăriei H. Steinberg.
- Macri, P. (1883). *Ghiță Cătănuță, căpitan de haiduci/ Ghiță Cătănuță, captain of the hajduks*. București: Editura Librăriei și Tipografiei H. Steinberg.

Referințe secundare:

- Blok, A. (1972). The Peasant and the Brigand: Social Banditry Reconsidered. In *Comparative Studies in Society and History*. 494-502. Cambridge: Cambridge University Press
- De Groot, J. (2010). *The Historical Novel*. London and New York: Routledge.
- DLRO 1979: *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900/ Dictionary of Romanian Literature from the Origins to 1900*, Gabriela Drăgoi, Alexandru Teodorescu, Florin Faifer et al. (coordonatori), București, Editura Academiei Republicii Socialiste Romania.
- Hobsbawm, E. (2017). *Bandiții/ Bandits*. (C. Șiulea, Trad.) Chișinău: Editura Cartier.
- Ivanovici, S. (1898). *Ilie Ighel, N.D. Popescu, Panait Macri. Activitatea și Influența lor moralizatoare/ Ilie Ighel, N.D. Popescu, Panait Macri. Their Works and Moralizing Influence*. București: Lito-Tip. M. Tickes.
- Moretti, F. (2013). *Distant Reading*. London: Verso.
- Pavel, T. (2008). *Gândirea romanului/ The Thinking Novel*. București: Editura Humanitas.
- Pillat, D. (1947). *Romanul de senzație în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea/ The Sensational Novel in Romanian Literature of the Second Half of the 19th Century*. București: Imprimeria „Talazul”.

- Raabe, J. (1970). Le Phénomène Série Noire/ The Phenomenon Black Series. In N. Arnaud, *Entretiens sur la paralittérature/ Discussions on Paraliterature*. (pp. 287-302). Paris: Plon.
- Seal, G. (2009). *The Robin Hood Principle: Folklore, History, and the Social Bandit*. In *Journal of Folklore Research* (pp. 67-89). Bloomington: Indiana University Press.
- Trout, B. (1970). Économie Génétique de la Littérature Populaire/ Genetic Economics of Popular Literature. In N. Arnaud, *Entretiens sur la Paralittérature/ Discussions on Paraliterature* (pp. 345-353). Paris: Plon.