Romanoslavica vol. XLVI, nr. 2

COMICUL ŞI JOCUL ÎN LITERATURĂ

Virgil ŞOPTEREANU

В настоящей статье ставится, по мнению автора, один из важнейших вопросов, касающихся движения литературы в XX-ом и XXI-ом веках. На примере романа М. Булгакова *Мастер и Маргарита*, творчества авангардиста-обэриута Д. Хармса и русских постмодернистов показывается, как изменяется роль и характер игры в художественном произведении. При этом подчеркивается, что эти изменения сопряжены с модификациями в системе основополагающих эстетических категорий. Иное эстетическое отношение к миру означало отрицание положительных, «идеальных», категорий, составляющих «пару» с антиномическими категориями, результатом чего явилось постепенное вытеснение комического игровым элементом. А в творчестве постмодернистов игра окончательно приобретает самодостаточный и предельный характер.

Ключевые слова: комическое, игровой элемент в литературе, М. Булгаков, Д. Хармс, авангард, русская постмодернистская литература

„În limbă, în sufletul uman, în genetică, în alcătuirea societăţilor primitive, în structura atomului, în natura stelelor, peste tot, se dezvăluie mutaţii neaşteptate”[1], scria la sfârşitul secolului al XX-lea J.H. Miller, unul dintre promotorii postulatelor deconstrucţiei. Or, din conturarea acestui tablou, altfel se vede locul omului în lume şi altfel se pune problema privind transformările petrecute în gândirea lui.

Ceea ce ne interesează însă pe noi, în momentul de faţă, este să ne lămurim dacă schimbările survenite în gândirea umană şi-au pus amprenta şi asupra categoriilor estetice şi dacă ele s-au repercutat şi asupra funcţiei jocului în literatură.

Potrivit esteticii tradiţionale, sistemul categoriilor estetice fundamentale este alcătuit din trei opoziţii categoriale, adică din trei perechi antinomice. Astfel, distingem, pe de o parte, formele posibile ale întrupării idealului: frumosul, sublimul, tragicul, iar, pe de alta – elementele opuse idealului: urâtul, inferiorul, comicul.

Se consideră că relevarea conţinutului fiecărei categorii „ideale” sau, invers, „antiideale”, e posibilă numai prin contrapunerea lor. Elaborarea conceptului de

[1] J.H. Miller, *Fiction and repetition,* Cambridge, 1982, p. 18.

BDD-A24181 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:35 UTC)

„frumos", de exemplu, porneşte de la eliminarea a tot ce ne aminteşte de „urât", şi, viceversa: noţiunea de „urât" se profilează prin opunerea ei „frumosului".

Este vorba, prin urmare, de un sistem estetic bazat pe o polarizare a ceea ce este bun, frumos, mărinimos şi a ceea ce este rău, urât, maliţios etc. Într-un atare sistem estetic, comicul, neexistând în afara sferei umanului, este îndrituit să dea în vileag fenomenele negative şi urâtul, terenul lui indispensabil de manifestare constituindu-l neconcordanţa dintre conţinut şi formă, aparenţă şi esenţă, autentic şi iluzoriu etc. Cu alte cuvinte, operează cu perechi antinomice, caracteristice pentru gândirea dialectică.

Imaginea artistică are într-o asemenea viziune, aşa cum remarca, de pildă, M.Bahtin în *Problemele poeticii lui Dostoievski*, un caracter ambivalent, tinzând să cuprindă şi să fixeze în sfera sa „ambii poli ai devenirii sau ambii termeni ai antitezei: naştere – moarte, tinereţe – bătrâneţe, sus – jos, faţă – dos, laudă – ocară, afirmare – negare, tragic – comic etc.; totodată, polul de sus al imaginii duale se reflectă în polul de jos, după principiul figurilor cărţilor de joc"[1]. Într-o astfel de atmosferă „dialogistică", în care „gândirea e afundată în relativitatea veselă a existenţei în devenire şi care nu o lasă să încremenească, să se transforme într-o osificare abstract-dogmatică (monologică)"[2], „momentul comic" are un sens „purificator", permiţând, în acelaşi timp, artistului „să pătrundă în straturile adânci ale omului şi ale relaţiilor umane"[3]. Ideea, după cum se vede, nu este nouă, aparţine esteticii tradiţionale, conform căreia comicul, ca fenomen ce provoacă râsul, îşi asumă rolul de cunoaştere a lumii, străbătând dincolo de aparenţe, intrând în esenţa autentică a lucrurilor şi dezvăluind ceea ce este ascuns.

Se pare că ultimul scriitor din literatura rusă care a moştenit „cultura râsului" (un mitologem cultural introdus de M.Bahtin), cu rădăcini străvechi, venind din perioada râsului ritual păgân, legat de ideea reînnoirii veşnice a vieţii, în care conţinutul sacru este întruchipat într-o formă deghizată, a fost M.Bulgakov, cu romanul său *Maestrul şi Margareta*[4].

Sunt prezenţi şi în romanul bulgakovian cei „doi poli ai devenirii": „polul de sus" – dragoste, bunătate, generozitate, noblеţe, demnitate, milă, căinţă, loialitate, – „se oglindeşte" în „polul de jos", care reprezintă răutatea, laşitatea, ticăloşia, trădarea, cruzimea. O asemenea antiteză se constituie, la Bulgakov, pe de o parte, într-un mijloc de organizare a textului, iar, pe de alta, într-o modalitate de exprimare a percepţiei existenţiale a autorului.

---

[1] M. Bahtin, *Problemî poetiki Dostoievskogo*, ed. a treia, Ed. „Hudojestvennaia literatura", Moscova, 1972, p. 304.
[2] *Idem*, p. 282.
[3] *Idem*, p. 287.
[4] Credem că M.Bulgakov era la curent cu discuţiile ce se duceau în anii '20 în jurul creaţiei lui Dostoievski, care includeau şi probleme vizând râsul şi "carnavalizarea" în literatură, ridicate în prima ediţie a lucrării lui Bahtin despre poetica marelui clasic, intitulată *Problemî tvorcestva Dostoievskogo.*

BDD-A24181 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:35 UTC)

Maestrul şi Margareta este un mito- roman care poate fi încadrat în categoria literaturii mitologizante din secolul al XX-lea. S-a spus că „mitologismul secolului al XX-lea" nu poate fi imaginat fără umor şi ironie[1], rolul acestora fiind în a marca distanţarea neomitologismului contemporan de miturile „primitive autentice"[2]. În ceea ce priveşte romanul-mit al lui M.Bulgakov, efectul comic capătă aici atributele unui „râs carnavalesc", în sens bahtinian, fiind un „râs de sărbători şi de recreaţie" într-o lume a reprezentărilor ierarhice stricte şi canonizate din realitatea empirică, contemporană autorului. Astfel, apare „râsul carnavalesc" în episodul, de exemplu, când strada răsună de popularul cântec *Baikal*, intonat în cor de către câteva grupuri de funcţionari, îmbarcaţi în camioane cu destinaţia „clinica psihiatrică a profesorului Stravinski". Iar râsul ce se încadrează categoriei bahtiniene de „demascare a regelui carnavalului" este concretizat, la Bulgakov, în episodul cu „costumul vid", cu „irascibilul costum în dungi", care, aşezat la un imens birou, a rămas fără posesor, un funcţionar cam îngâmfat, după ce acesta fusese „luat de draci", în urma unei gâlcevi cu năstruşnicul motan Behemoth[3].

De acest râs „purificator", „prima formă a veseliei omeneşti", vizând „defecte general omeneşti"(T. Vianu), leagă autorul romanului soluţionarea problemelor etico-morale, comicul constituindu-se aici, aşadar, într-o „cale de cunoaştere". Ca şi la Gogol, comicul apelează, la M.Bulgakov, la binele ce sălăşluieşte în om. O atare poziţie se sprijină pe speranţa că, dacă este dat în vileag, viciul va fi, în cele din urmă, sancţionat.

Relevant este că, în această atmosferă de afirmare şi negare, şi „râsul carnavalesc", exprimând „relativitatea veselă a oricărui regim şi oricărei ordini", „are un caracter ambivalent"[4]. Or, această ambivalenţă este caracteristică şi pentru eroii principali ai lui M.Bulgakov din „romanul moscovit", construiţi după principiul „imaginilor duale" în care, ca în „cărţile de joc", are loc oglindirea reciprocă a celor „doi poli". Astfel, Woland şi suita sa, Margareta, Ivan Bezdomnâi intră în „domeniul serios-vesel".

Să ne amintim că, la începutul romanului, Woland este implicat cu bună ştiinţă într-o atmosferă ce frizează rizibilul. Satan se vădeşte a fi într-o situaţie comică, asistând la negarea propriei sale existenţe. Într-un registru asemănător sunt susţinute şi trăsăturile portretistice ale lui Woland, evident diminuate: „Gura puţin strâmbă (…). Ochiul drept – negru, stângul, nu se ştie de ce şi cum, – verde. Sprâncenele – negre amândouă, dar una arcuită mai sus decât cealaltă. Pe scurt, un străin"[5]. Este la graniţă cu ironicul şi comportamentul lui: „Bereta cenuşie şi-o pusese, fudul, pe-o ureche"; Woland „se

[1] E.M .Meletinski, *Poetika mifa*, Moscova, 1976, p. 329.
[2] *Idem*, p 297.
[3] M. Bulgakov, *Maestrul şi Margareta*, traducere din limba rusă de Ion Covaci, postfaţă de Ion Vartic, Humanitas Fiction, Bucureşti, 2009, p. 232-235.
[4] Bahtin, *op.cit*., p. 211, 214.
[5] Bulgakov*, op.cit*., p. 13.

BDD-A24181 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:35 UTC)

strecură sprinten" între Berlioz şi Bezdomnâi, aruncă „priviri hoţeşti împrejur", „făcu nişte ochi speriaţi", „întrebă cu glasul piţigăiat de curiozitate"[1].

În cheie umoristică sunt descrise peripeţiile bine cunoscutei perechi Koroviev-Fagot şi motanul Behemoth. „Glumele" motanului „negru ca un corb sau ca funinginea şi cu luxuriante mustăţi de cavalerist", care merge „pe labele dindărăt", şi ale „bufonului în carouri", cu „o caschetă minusculă de jocheu pe capul minuscul", „înalt cam de un stânjen", cu „o mină vădit zeflemitoare"[2] – sunt inepuizabile şi provoacă un râs vesel, „purificator".

Râsul irumpe în realitatea moscovită, iar autorul se lasă în voia jocului liber al imaginaţiei ca scop în sine. Citind în roman despre peripeţiile suitei Satanei, ne vin în minte cuvintele lui A.Losev, care reprezintă o convingătoare caracteristică a unor asemenea situaţii: „Frumuseţea jocului, înstrăinarea divină şi dulce de tot ce este util şi utilitar, dezinteresul sfânt al delectării în Oceanul Vieţii"[3]. Dar, în finalul romanului, aceste personaje trec din domeniul „vesel" în domeniul „serios", cad măştile şi fiecare îşi recapătă „înfăţişarea lui autentică", o ipostază romantică, în ultimă instanţă.

Provoacă râsul şi Ivan Bezdomnâi, în postura de „prost-deştept", când aleargă pe străzile Moscovei în izmene, cu o iconiţă în mână pentru a se apăra de forţele necuratului, sau atunci când face scandal în restaurantul „Griboedov", iar mai apoi în clinică. În ultimele pagini ale romanului, personajul apare însă transformat: Ivan Bezdomnâi este acum Ivan Nikolaevici Ponârev, discipol al Maestrului, profesor respectabil care, în nopţile cu lună plină, suferă de insomnie, chinuit de razele lunare.

Intră în sfera râsului carnavalesc ambivalent şi Margareta – simbolul Frumuseţii Veşnice, al dragostei şi purităţii sufleteşti, fără a fi ştirbită prin aceasta semnificaţia imaginii sale. Umorul face mai apropiat chipul eroinei, de pildă, în scena, în care, la văzul „periei de parchet, cu perii vâlvoi", ce „intra dansând în dormitor". „Margareta chiui încântată şi într-o clipă fu călare pe coadă"; apoi, „înşfăcând" „un combinezon auriu" şi „agitându-l ca pe un stindard", „trecu în zbor prin fereastră"[4]. Sau atunci când, la remarca Maestrului: „Încheie-te, măcar", ea răspunde recurgând, neaşteptat în cazul ei, la cuvinte dintr-un vocabular popular mai puţin ceremonios care, pentru a se păstra şi în traducere acelaşi registru stilistic, ar putea fi redate prin recurgerea la expresia românească: „mă doare în cot de aşa ceva", apropiată ca sens. Unii critici sunt de părere că denumirea capitolului 13, *Apariţia eroului,* ar avea un sens ironic pentru că cel ce şi-a distrus creaţia nu merită denumirea de erou[5]. Adevărul este însă că acest personaj bulgakovian, chiar dacă nu seamănă cu un erou de tragedie, ce luptă pentru un destin mai bun, se află totuşi în sfera tragicului, cumulând trăsături inerente categoriei estetice respective: el este ceea ce spunea, cu un alt prilej, un specialist în estetica tragicului:

[1] *Idem*, p. 13, 14-15.
[2] *Idem*, p. 61.
[3] A.F. Losev, *Artist*, „Literaturnaia gazeta", nr. 34, 23 august 1995.
[4] Bulgakov, *op.cit*., p. 290.
[5] M.I. Râjova, *Izucenie russkoi literaturî v Slovenii*, „Russkaia literatura", 1996, nr. 4, p. 215.

BDD-A24181 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:35 UTC)

„o mare personalitate, lovită de o suferință care îi pregătește pieirea”[1]. Prin urmare, dintre personajele principale ale „romanului moscovit”, numai asupra Maestrului nu s-a extins niciuna din formele râsului. Şi acest lucru ni se pare semnificativ. Aşa cum se ştie, comicul şi tragicul sunt doi poli opuşi ai aceluiaşi principiu al existenţei umane. Totodată, aceste două categorii estetice sunt incompatibile: comicul anihilează tragicul. Însă faptul că M. Bulgakov nu atentează la categoria estetică a tragicului se constituie într-o mărturie a apartenenței autorului la cultura clasică, cultură ce nu admite relativismul universal. Pe de altă parte, acest lucru poate fi interpretat şi ca o intenție a scriitorului de a trasa o legătură între „oaspetele lunii” din romanul său, Maestrul, şi concepția neoromantică despre geniul artistic, după care creatorul de artă este un demiurg, o ființă ce aparține celor două lumi: lumii terestre şi lumii de dincolo, ceea ce lasă o pecete dramatică pe chipul său.

M. Bulgakov lucra asupra romanului său în anii când răsunau îndemnuri de creare a „omului nou”, la care scriitorul a răspuns prin cuvintele magului său, Woland: aceştia sunt „oameni obişnuiți, întocmai cum erau şi cei de odinioară”[2].

De altfel, şi în Occident se auzeau tot mai frecvent voci despre „omul nou”. Pentru epoca civilizației, afirma Oswald Spengler în *Declinul Occidentului*, se cere o morală cu totul nouă, accesibilă doar naturilor alese.

Despre „reînnoirea” omului, înțelegând prin aceasta formarea nu numai a unei ființe social-istorice noi, ci şi a uneia biologice şi psihice, cu o sensibilitate nouă şi un sistem nervos nou, vorbesc exponenții modernismului chiar de la intrarea lor pe arena literară. Semnificativă este, în acest sens, însăşi denumirea eseului *Conştiința nouă şi poeții*, din 1918, al lui Guillaume Apollinaire, care susține necesitatea creării unui fundament propice pentru un realism nou. Iar în anii ’50-’60, creatorul „noului roman” francez, Robbe Grillet, scria un eseu cu un titlu, la fel, semnificativ: *Noul roman. Noul om.* Şi totul se încheie în anii ’80, când Michel Foucault va vorbi despre „moartea Omului”, chipul căruia va fi şters – cum anunța acest filosof – „asemenea unui chip desenat pe nisip la marginea mării”[3].

Fapt ce nu puteau să nu-şi găsească ecou şi în literatura rusă, pentru că, aşa cum spunea Vl.Tendriakov în *Atentat asupra mirajelor*, „ceea ce este propriu timpurilor şi popoarelor, într-un fel sau altul, nu ne poate ocoli nici pe noi”[4]. Dovadă fiind, printre alte mişcări moderniste din Rusia, grupul OBERIU – *Obedinenie real’nogo iskusstva* (Uniunea artei reale), ai cărui reprezentanți au declarat că ei sunt „creatorii nu numai ai unui limbaj poetic nou”, ci şi ai „unei viziuni fundamental noi asupra lumii”[5].

---

[1] Johannes Volkelt, *Estetica tragicului*, Ed. Univers, Bucureşti, 1978, p. 72.

[2] Bulgakov*, op.cit*., p.154. Expresia din textul original *obâknovennâe liudi* am redat-o aici prin „oameni obişnuiți”, în locul traducerii „oameni comuni” din textul românesc.

[3] Michel Foucault, *Cuvintele şi lucrurile. O arheologie a ştiințelor umane*, traducere de Bogdan Ghiu şi Mircea Vasilescu, Ed. Univers, Bucureşti, 1996, p. 415.

[4] Vl. Tendriakov, *Pokuşenie na miraji*, Ed. „Sovremennik”, Moscova, 1989, p. 21.

[5] A. Gherasimova, *OBERIU (Problema smeşnogo*), „Voprosî literaturî”, 1988, nr. 4, p. 52.

BDD-A24181 © 2010 Editura Universității din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:35 UTC)

Trebuie subliniat, în acelaşi timp, că în paleta artistică a oberiuților un loc special revenea comicului şi jocului.

Filosofia vieții ca joc intra în programul estetic al oberiuților, care se simțeau „jucători înăscuți", jucători pe scena Theatrum Mundi. Lor li s-ar potrivi cele spuse de Bahtin despre faptul că în epoca destrămării legendelor naționale şi a devalorizării condiției omului, „poziția acestuia se transformă într-un rol ce se joacă pe scena teatrului mondial, după voia destinului orb", ceea ce „duce la distrugerea integrității epice şi tragice a omului şi a destinului său"[1].

Filosofia culturii occidentale apreciază jocul drept una dintre caracteristicile cele mai importante ale omului, ființă culturală, considerând că însăşi cultura poate fi înțeleasă ca un joc, că în fazele ei incipiente i-a fost inerent principiul ludic, iar pe măsura dezvoltării civilizației, elementul ludic a început să se retragă în planul secund. Cu toate acestea, se pare că, pe măsura trecerii timpului, nevoia de jocuri intelectuale şi imaginative creşte. Se recitesc cu o atenție sporită cărți, precum *Homo ludens* de Johan Huizinga, *Les jeux et les hommes* de Roger Caillois ş.a. Omul se joacă toată viața, începând cu copilăria timpurie, fiind obligat să joace rolurile pe care i le impun cei în mijlocul cărora trăieşte. Viața socială este inclusă într-un fel de ritual social, când toți sunt purtători ai unor „măşti sociale", ascunzându-şi propria lor natură în fața altora, susține „sociologia rolului", constituită încă din anii '30. Totodată, aşa cum vom vedea, apelând la exemple din literatura rusă, se schimbă însuşi caracterul jocului, cât şi relația sa cu efectul comic.

Cât despre oberiuți, aceştia „teatralizau" atât propria creație, cât şi viața lor de toate zilele. Un cercetător descrie o serată la care o figură exponențială pentru OBERIU, Iuvacev-Harms, stătea pe cornişa unei clădiri înalte, fumându-şi pipa, sau, cum, în timpul unei discuții serioase, el scotea balonaşe multicolore pe gură. Să luăm, spre exemplificare, încă o ieşire extravagantă a lui Harms: iată-l dezbrăcându-se în fața uşii fostei baronese Vranghel. Toți au încremenit. S-a vădit însă că sub primul costum el mai avea unul. Sau: la o stație de omnibuz, întorcându-se cu fața spre perete, începu să urineze, udându-şi încălțămintea. Dar, şi de data aceasta, era un gest doar aparent real. În fond, Harms strângea în mână o pară de cauciuc.

Or, astfel de neconcordanțe între aparență şi esență sunt o condiție necesară pentru crearea unui efect comic. În acelaşi timp, s-ar putea observa că, de data aceasta, nu mai este vorba de o „frumusețe a jocului", sesizată de noi la Bulgakov, la care ludicul, înstrăinat de tot ce e „util şi utilitar", era legat ineluctabil de frumos. La Daniil Harms întâlnim un joc demonstrativ-epatant, extravagant.

Stihia ludică s-a manifestat în creația oberiuților în cele mai diverse forme: în teatralizarea formelor narative, aşa cum observăm la Daniil Harms, ale cărui foiletoane adeseori sunt prezentate sub formă de piese: *Despre dramă, Un spectacol nereuşit, O cercetare multilaterală* ş.a.; în comportamentul ludic activ al autorului, care poate

[1] Bahtin, *op.cit*., p. 201, 202.

BDD-A24181 © 2010 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:35 UTC)

apărea, pe neaşteptate, privindu-se oarecum din afară, mai detaşat: „Cu acestea, îmi închei, deocamdată, manuscrisul, socotind că şi aşa s-a cam prelungit”[1], citim în finalul povestirii *Bătrâna*; în libertatea maximă a jocului cu cuvintele, care îi produce autorului o plăcere deosebită, cum observăm, de exemplu, în *Enigma:* „Dar dacă în locul a două evenimente/ Ar veni opt fiole…”

Care este însă relaţia ludicului cu efectul comic în opera artistică a oberiuţilor? Oberiuţii mărturiseau că râsul figurează printre cuvintele şi sentimentele pe care ei le înţeleg şi le respectă. Căci, uitându-se în jur, cu „ochii goi”, nu văd decât aspectele anapoda ale vieţii. Preferau îndeosebi „forma râsului redus” (M. Bahtin), ironia, care nu e decât un joc al minţii, o „prefăcătorie”, când omul se preface că nu înţelege, dar, de fapt, el ştie despre ce este vorba.

Viziunea lor asupra lumii a fost marcată de pierderea încrederii în eradicarea răului, ceea ce a fost perceput ca un impas. „Aici, categoric, e vorba de un impas. Şi nici nu ştim ce să spunem. La revedere! Asta-i tot”, scria D. Harms în schiţa *Despre fenomenele şi existenţele nr. 2.*

Aşadar, ironia oberiuţilor, trăsătură a viziunii lor asupra lumii, se baza pe o atitudine estetică nouă faţă de realitate. Despre aceasta ne vorbeşte programul estetic al lui D. Harms, proclamat în 1937. „Pe mine – scria el – mă interesează numai «fleacurile», ceea ce n-are niciun sens practic. Pe mine mă interesează viaţa numai în manifestările ei anapoda. Eroismul, patosul, bravura, igiena, etica şi frenezia sunt cuvinte şi sentimente pe care le urăsc”[2].

Din acest program estetic ne reţin atenţia cel puţin două idei. În primul rând, renunţarea la morală şi etică, adică la acele categorii care sunt legate de activitatea conştientă a individului, în locul căreia, în prim plan, este avansată natura instinctuală a omului, fără a se ţine seama de rolul intermediar al raţiunii. Or, prin aceasta, oberiuţii aderau la căutările din cultura occidentală de identificare a unei „realităţi ascunse”, în afara raţiunii, dar „adevărate”, aparţinând sferei subconştientului. Conştientul şi subconştientul jungian se situau, astfel, în prelungirea apolinicului şi dionisiacului nietzschean.

În lumina celor spuse mai sus, se clarifică şi sensul termenului „real” din denumirea grupului OBERIU, care nu corespunde înţelegerii lui obişnuite, celei de „realism”, potrivit căruia personajul literar trebuie să aibă o determinare istorică, socială şi biologică. „Real” vizează, în accepţiunea oberiuţilor, trecerea literaturii de la vechiul realism la “realismul nou” al modernismului şi avangardismului din secolul al XX-lea.

Revenind la punctele din programul estetic al lui D. Harms, observăm, în al doilea rând, că din acest program este exclus „eroicul” care reprezintă în estetica tradiţională clasică o varietate a sublimului, categorie estetică fundamentală, în măsură

[1] *Iz literaturnogo nasledia*. Daniil Harms, *II. Staruha. Povest’*, „Novâi mir”, 1988, nr. 4, p. 156.
[2] *Idem*, p. 131.

BDD-A24181 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:35 UTC)

să creeze o stare excepțională, de mare tensiune. Spectacolul acțiunilor eroice, al pasiunilor („patosul, bravura") conduce la descătuşarea omului de suprasolicitările nervoase, la o eliberare apropiată de catharsisul tragic, de purificare.

D. Harms respinge însă din start categoriile „ideale", care fac pereche cu categoriile antinomice. Este vorba, prin urmare, de o nouă atitudine estetică față de realitate, o realitate ce nu comportă un ideal. Rămâne numai sfera ce include urâtul, inferiorul, denumite de Harms „fleacuri" sau „viața în manifestările ei anapoda": „În mine totul e pustiu, monoton şi plicticos,/ Niciunde nu pulsează intensiv viața./ Totul este vlăguit şi moleşit, ca nişte paie ude", constata Harms, în poezia *Priveam îndelung la copacii-nverziți…*

În locul „gândurilor mari şi omogene", scria D. Harms, în opera mea nu veți găsi decât „crâmpeie de idei, fragmente şi căpețele". Un exemplu, în acest sens, este povestirea *Legătura*, care este compusă din 20 de episoade, fiecare reproducând câte o situație „stupidă", neexitând între ele vreo legătură. Astfel, într-un episod se povesteşte cum un violonist şi-a cumpărat un magnet şi cum, în drum spre casă, a fost atacat de nişte huligani. Iar, într-un alt episod, aflăm că socrul unui vatman, ghiftuindu-se cu roşii, şi-a dat duhul ş.a.m.d.

Nu vom întâlni la scriitorul avangardist nici personaje în care „polul de sus" să se reflecte în „polul de jos", personajele harmsiene fiind uniforme, fără consistență psihologică, drept care în universul lor lăuntric nu poate fi vorba de ceea ce numim luptă a contrariilor. Astfel încât râsul, conținând o negare, nu presupune şi afirmarea unui program pozitiv. Cu alte cuvinte, la Harms, râsul nu are acea funcție cognitivă, spre care tinde un scriitor implicat în dezvăluirea contrariilor.

Râsul se reduce, în felul acesta, la un fenomen de ordin fiziologic, al cărui efect este „descărcarea" energiei lăuntrice a individului. Or, aşa cum se ştie, S. Freud nega semnificația socială a râsului, considerându-l un joc inocent şi gratuit al cuvintelor. Natura râsului, socotea el, îşi are sorgintea în sfera iraționalului, nesupusă controlului rațiunii. Râsul reprezintă o tentativă de a pătrunde în subconştient, provocând un sentiment de plăcere prin eliberarea energiei psihice. De altfel, şi H. Bergson considera comicul un act inconştient, insistând asupra caracterului mecanic şi automat al acestuia.

Dar, şi creația oberiuților, a acestor „constrânşi săraci cu duhul într-ale poeziei", a fost receptată ca o „stea a nonsensului", distingându-se pe fundalul „mării moarte" a literaturii vremii, orientate către alte idealuri. La oberiuți, scria un contemporan, n-a existat vreo preocupare pentru problemele sociale, poezia lor având darul de a stârni cititorului un „zâmbet sincer", ducând, în felul acesta, la crearea unei „tradiții vii", dacă „a zâmbi este tradiție"[1].

Într-adevăr, personajele lui Harms nu pronunță cuvinte semnificative din punct de vedere politic sau etic, care s-ar devaloriza în text. Nu întâlnim la el nici scepticismul zeflemist, calambururi sau ambiguități riscante. „Fleacurile" harmsiene n-au nicio

[1] G. Gorbovski, *Pravo na sebia*, „Voprosî literaturî", 1988, nr. 3, p. 140.

BDD-A24181 © 2010 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:35 UTC)

explicație rațională. E vorba, mai degrabă, de un automatism al gesturilor înregistrate în subconştient, care, din acest punct de vedere, se încadrează în definiția râsului a lui S. Freud. Fapt ce i-a permis postmodernistului Viktor Erofeev să declare că Harms s-a ridicat la „nivelul existențialului", adică la nivelul subconştientului.

Să luăm, de exemplu, miniatura lui Harms, *Lecția*[1], în care încercarea personajului Puşkov de a se împotrivi sau replicile sale fără noimă („Babă goală, cu căluşul în mână!", „Coadă de babă!" etc.) n-au nicio explicație rațională, el acționând instinctiv, aflat parcă sub impulsul subconştientului. Iar repetarea unor cuvinte din registrul rebarbativ: l-au „lovit", i-au „dat peste bot", i-au „tras peste mutră" creează efectul unui comic de limbaj, în timp ce reluarea aceloraşi gesturi sau situații, în care este imposibil să găseşti vreo legătură între cauză şi efect, contribuie la crearea unui comic de situație.

În miniatura de față, folosirea formelor verbale impersonale, a cuvintelor onomatopeice – „Trah! Trah! Trah!" – sugerează un mediu brutal, impersonal, gata să strivească orice gest de împotrivire. Astfel, denumirea miniaturii *Lecția* capătă un sens ironic, iar gluma nevinovată devine o batjocură la adresa absurdității mediului înconjurător. Aşadar, comismul harmsian este dictat de acțiunile lipsite de sens ale personajelor, care, primitive ca structură psihologică, se confruntă cu mersul implacabil al vieții de fiecare zi, nedepinzând într-un fel sau altul de ele.

În acest context, un rol important revine reproducerii aceloraşi cuvinte, gesturi sau situații. Iată, de pildă, în foiletonul lui Harms, *Fuga*[2], se spune despre unul dintre personaje, Makarov, că „fugea" şi tot „fugea", până ce „a dispărut definitiv". Situația se repetă şi cu celălalt personaj, Sampsonov, care fuge şi el, dar se împiedică, la un moment dat, şi cade. E o situație, la prima vedere, absurdă, ce ne sugerează, în cele din urmă, un cerc închis al vieții, din care protagoniştii nu găsesc nicio ieşire, în consecință, „dispărând definitiv" sau ajungând în impas.

Mecanismele declanşării efectului comic diferă, la Harms, de la o operă la alta. Denumirile, de exemplu, ale miniaturilor *Revolta*[3] şi *O cercetare multilaterală*[4] sunt ironice, în raport cu conținutul lor: în prima, practic, nu există niciun „revoltat", în timp ce în cea de a doua, un doctor îşi omoară pacientul dându-i o "pilulă de încercare".

Una dintre formele comicului față de care oberiuții manifestau un interes deosebit este parodia, a cărei esență constă în travestire, în reproducerea grotescă a unui model ce este supus zeflemelei. Astfel, în miniatura *Un nou scriitor talentat*[5], D. Harms parodiază stilul de basm, iar în poezia *Variațiuni*[6] obiectul parodierii este literatura

[1] *„... I emu v rot zaletela kukuşka" (Iz prozî i poezii Daniila Harmsa*), „Voprosî literaturî", 1987, nr. 8, p. 269.
[2] *Idem*, p. 275.
[3] *Idem,* p. 265.
[4] *Idem,* p. 269.
[5] *Idem,* p. 266.
[6] *Iz literaturnogo nasledia. Daniil Harms*, *ed.cit*., p. 158.

BDD-A24181 © 2010 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:35 UTC)

romantică de mister, parodierea realizându-se prin inserarea în text a unor cuvinte familiare, din registrul rebarbativ, aflate într-un dezacord flagrant cu tema poeziei. În acest mod este anihilat şi tragismul morţii din poezia *Bătrâna*[1], recurgându-se la cuvinte contrastante cu tema: „Fugi, bătrână, în crângul de brădet/ Şi culcă-te cu fruntea în ţărână şi-acol' să putrezeşti".

Ironia presupune existenţa unei dispoziţii intelectuale şi emoţionale, capacitatea cititorului de a deosebi binele de rău, fără nicio intervenţie din partea autorului. Probabil, acest lucru l-a avut în vedere Harms când, vorbind despre diferitele varietăţi ale râsului, a încheiat brusc: „Animalele nu trebuie să râdă".

Oberiuţii au marcat sfârşitul avangardei ruse, acumulând o serie de trăsături ce vor fi reactualizate câteva decenii mai târziu, la postmoderniştii ruşi, cum ar fi: concentrarea atenţiei asupra subconştientului din psihicul uman, respingerea categoriilor „ideale" şi, nu în ultimul rând, vădirea unui interes deosebit pentru joc, ce se manifestă, de data aceasta, numai în scriere, fără referiri la viaţa de zi cu zi a autorului.

Or, respingând „polul de sus" al existenţei, reţinând din perechile antinomice numai antipozii categoriilor „afirmative", postmoderniştii renunţă la ambivalenţa gândirii tradiţionale, considerată de ideologii lor drept un tip de gândire represiv şi, prin urmare, inadecvat epocii postmoderne, orientată în direcţia relativismului axiologic. Asupra acestei probleme ne-am oprit special într-una din lucrările noastre[2], acum însă vom remarca doar că în asemenea condiţii comicul, care ia naştere din sesizarea stărilor existenţiale contradictorii, nu-şi găseşte întruchipare artistică în scrierile postmoderniştilor. Scrierile unor figuri emblematice ale postmodernismului rus, traduse în diferite ţări ale lumii, inclusiv la noi, cum sunt V. Pelevin, Vl. Makanin, B. Akunin, Viktor Erofeev, Vl. Sorokin, Ludmila Ulițkaia ş.a., ne fac să credem că *Homo ludens* s-a dezvăţat să mai râdă în epoca postmodernă, cel puţin în accepţia tradiţională a râsului şi nu a râsului sau umorului negru.

Are loc, în schimb, cum remarca J. Derrida, afirmarea „jocului universal", atotcuprinzător, care nu mai este jocul din cultura „logocentrică", de la Aristotel până la C. Lévi-Strauss, când – aşa cum scria J. Huizinga – jocul era „strâns împletit cu ritmul şi armonia", între joc şi frumos existând „o legătură solidă şi multiplă"[3]. Acum jocul, scria J. Derrida, „nu mai caută izvoarele" şi adevărul, rămânând deschis pentru „o ieşire dincolo de umanism şi uman" şi pentru „o interpretare activă"[4] a textului. Ceea ce înseamnă, în practica scriitorilor postmoderni, că un pre – text, sursă pentru jocurile intertextuale postmoderne, este înţeles ca un izvor subordonat jocului unor infinite interpretări, scutite de orice obstacole, astfel încât graniţa dintre text şi interpretarea sa poate să se şteargă.

---

[1] *Idem,* p. 159.
[2] Virgil Şoptereanu, *Mituri literare moderne şi postmoderne*, Ed. Paideia, Bucureşti, 2008.
[3] Johan Huizinga*, Homo ludens*, Ed. Univers, Bucureşti, 1977.
[4] *Teoria: problemî i razmâşlenia. O. Vainştein, Leopardî v hrame. Dekonstrukţionizm i kulturnaia tradiţia*, „Voprosî literaturî", 1989, nr. 12, p. 197.

BDD-A24181 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:35 UTC)

Pentru postmodernişti, analogia artei cu jocul, concepţia despre artă ca joc, ca generator al unei vieţi virtuale, capătă o semnificaţie deosebită, permiţându-le mutarea accentului de pe referenţialitatea mimetică pe latura estetică, realitatea obiectivă fiind înlocuită prin cufundarea în trecutul cultural al omenirii. Astfel, şi scriitorii menţionaţi mai sus pornesc nu atât de la viaţa reală, cât de la diferite texte din literatura rusă, dar şi din cea occidentală, construindu-şi scrierile în cheie ludică, jucându-se cu limbajul şi stilul, cu arhetipurile literare. Material de joc devine toată literatura: cărţile fac referiri la cărţi preexistente, la istorii povestite de altcineva. Iată câteva exemple.

Aşa cum se cade unui scriitor postmodernist, Boris Akunin, autor la modă în Rusia, îşi construieşte scrierile într-o cheie ludică, pornind nu de la viaţa reală, ci de la textele altor scriitori. În una dintre ultimele sale opere, romanul *F.M.*[1], încercând să reproducă stilul lui F.M. Dostoievski, el inserează în text fraze întregi din *Crimă şi pedeapsă*. Urmînd principiul ludic, scriitorul ţine să-l implice pe cititor în jocul său, propunându-i să soluţioneze „şaradele" ticluite de el, să găsească „trei deosebiri între stilizare şi original" ş.a.m.d. Akunin transpune personajele dostoievskiene în realitatea rusă contemporană, folosindu-se, în cazul de faţă, de un procedeu caracteristic pentru scriitorii postmodernişti, în genere. Astfel, şi la noi, Stelian Ţurlea, în romanul său *Greuceanu. Roman cu un poliţist*[2], transpune cunoscutul basm popular românesc, cu eroii săi arhetipali, în lumea contemporană a tranziţiei româneşti.

Natura estetică a cărţilor lui Viktor Pelevin poate fi înţeleasă numai ţinând cont de concepţia jocului ca fenomen cultural. Principiul ludic străbate toate nivelurile romanului *Ceapaev şi Pustota*[3], tradus în română sub titlul *Mitraliera de lut*[4], care este construit pe teoria viaţă – teatru, în conformitate cu care viaţa omului nu este decât un spectacol, în care toţi umblă cu măştile pe faţă. Iar masca personajului Ceapaev nu e decât o „etichetă inutilă", deoarece nu are nimic în comun cu prototipul său, un arhetip literar bine cunoscut. În felul acesta, personajul pelevinian este adaptat la o „logică a simulacrului", potrivit căreia simulacrul, nefiind un „promotor al cunoaşterii", este menit „să distrugă conţinutul". Ideea cum că timpul ficţiunii artistice nu este mai puţin credibil decât timpul istoric se află la baza romanului pelevinian *Cartea sacră a vârcolacului*[5], un adevărat labirint al discursului postmodern. Romanul e structurat pe tehnica folosirii citatelor ascunse, a frazelor stereotipe din sloganurile politice sau din reclame, a imaginilor pornografice şocante şi are la bază mai multe izvoare, principalul fiind de sorginte budistă.

[1] B. Akunin, *F. M*. Roman v 2-x tomah, OLMA Media Grupp, Moscova, 2006.
[2] Ed. Paralela 45, Piteşti, 2007.
[3] V. Pelevin, *Ceapaev i Pustota,* Ed.Vagrius, Moscova, 1998.
[4] Traducere din limba rusă şi note de Denisa Fejes, Ed. Curtea veche, Bucureşti, 2006.
[5] V. Pelevin, *Sviaşcennaia kniga oborotnia*, ESKIMO, Moscova, 2004.

BDD-A24181 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:35 UTC)

Încă un exemplu: romanul Tatianei Tolstaia, *Zâtul*[1], în care depistăm jocul cu codurile culturale ale Literaturii, ale Cărţii, cu mitologeme celebre din literatura rusă. Însă, în momentul de faţă, scrierea citată ne interesează numai sub un singur aspect, acela că autoarea încearcă să stabilească aici o legătură între jocul postmodern şi elementul comic. Or, pentru aceasta T. Tolstaia creează „situaţii antitetice" între mentalitatea primitivă a personajului central, incapabl să înţeleagă cele mai elementare cazuri de folosire a sensului figurat al cuvintelor, şi mentalitatea modernă, cu logica ei intelectivă, capabilă de abstracţiuni şi raţionament[2].

Exact aşa procedase, cândva, şi A. Platonov, în romanul *Cevengur*[3]. Numai că aici sunt sesizabili cei „doi poli": „polul de jos" – incapacitatea personajului de a gândi la nivelul noţiunilor abstracte – şi „polul de sus" – receptivitatea şi bogata lui imaginaţie, care au dat naştere utopiei „raiului pe pământ". Cei „doi poli" se oglindesc reciproc, iar, din inadecvarea gândirii omului „natural", care gândeşte recurgând la reprezentări concrete, la gândirea abstract-modernă ţâşneşte un suculent umor platonovian. Semnificativ, în acest sens, este episodul când un ţăran, pentru a-şi însuşi ideea necesităţii construirii rapide a socialismului în localitatea sa natală, asociază această doctrină cu un tânăr mesteacăn, în timp ce capitalismul este asociat cu o capră albă ce se repede la tânărul copac, pentru a-i devora coaja fragedă[4].

La T. Tolstaia însă există numai un singur „pol" – „polul de jos": faza „embrionară", „aculturală" a omenirii, reprezentată, în roman, de personajul central.

Însă, potrivit esteticii tradiţionale, urâtul devine comic numai atunci când vrea să pară frumos, numai în negare nefiind loc şi pentru râs.

Noţiunea de joc este punctul de sosire spre care s-au îndreptat gânditorii secolului al XX-lea. Iar, în scrierile postmoderniştilor, jocul ocupă un loc cu totul special, devenind o valoare-limită şi autosuficientă, alături de care nu se mai simte nevoia de prezenţa elementului comic.

[1] Traducere din limba rusă de Luana Schidu, Ed. Curtea veche, Bucureşti, 2006. Titlul în original *Kâs*' (1986-2000).

[2] O analiză detaliată a acestor scrieri postmoderniste vezi în lucrările noastre: *Despre postmodernismul rus. Sine ira et studio*, „Romanoslavica", XLI, EUB, 2006; *Mituri literare moderne şi postmoderne*, Ed. Paideia, Bucureşti, 2008.

[3] Romanul a fost scris în 1927-1929 şi publicat integral în 1988. E tradus în română de George Bălăiţă şi Janina Ianoşi, cu o prefaţă de Ion Ianoşi, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1990.

[4] Despre romanul *Cevengur* al lui A. Platonov vezi lucrările noastre: *Filozofia mitului în literatra rusă*, EUB, 1997; *Mituri literare moderne şi postmoderne*, Ed. Paideia, Bucureşti, 2008.

BDD-A24181 © 2010 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:35 UTC)