

**OPERA LUI DANIIL HARMS.
OBSERVAȚII ASUPRA CATEGORIILOR ESTETICE**

Camelia DINU

În estetica secolului al XX-lea s-au evidențiat numeroase principii de clasificare a categoriilor estetice și un număr din ce în ce mai mare de categorii în sine, unele folosite în mod exagerat sau impropriu. Apariția tendințelor nonclasice în domeniul esteticii este legată de manifestarea freudismului, a structuralismului, a postmodernismului etc. Aceste orientări au determinat în literatura rusă, și nu numai, promovarea unor categorii antiestetice (raportate la estetica tradițională): absurdul, limbajul transrațional, literatura cruzimii, a șocului și a violenței, sadismul, masochismul, entropia estetică, haosul compozițional, corporalitatea ultragiată. Estetica modernă se bazează pe principiul polisemiei, al relativității categoriilor, idealurilor și valorilor. Astfel, este evident că obiectul ei de studiu oscilează între limite ca: material-spiritual, rațional-irational, verbal-nonverbal etc. Pornind de aici, s-au acumulat numeroase interpretări simbolice și speculative ale categoriilor estetice.

Studiul nostru are în vedere prezentarea sintetică a categoriilor estetice fundamentale care definesc universul ficțional al scriitorului avangardist rus Daniil Harms: absurdul, comicalul și grotescul. Rămân direcții deschise de cercetare tragicul și fantasticul; ele vor constitui obiectul altui demers.

Harms și mișcarea OBERIU, al cărei membru de bază a fost, au configurat literatura absurdului în cultura rusă și au anticipat-o cu câteva decenii în cea universală.

Estetica promovată de Harms propunea întoarcerea la o realitate elementară, deliteraturizată, care a caracterizat într-un fel și estetica Noului Roman francez: „Pentru adepții acestei formule, anticipate de teoriile formalistilor ruși de la Novii Lef (1927-1928) despre «literatura faptelor», noțiunea de literatură devine de două ori «peiorativă»: o dată pentru faptul că între obiecte și cititor ea interpune o «grilă», o rețea de convenții literare, apoi

prin inferioritatea funciară a literaturii raportată la obiectivitatea primordială a lucrurilor”¹. De altfel, în manifestul *Поэзия обэриутов* (Poezia oberiuților), una dintre declarațiile fundamentale ale grupării, N. Zabolotki afirma: „Cine suntem noi? Și de ce anume noi? Suntem poeți ai unei noi concepții de viață și ai artei noi. În creațiile noastre extindem și aprofundăm sensul obiectului și al cuvântului, dar în niciun caz nu-l distrugem. Obiectul concret, purificat de învelișul literar și uzual, devine apanajul artei. În poezie, ciocnirea semnificațiilor verbale exprimă acest obiect cu precizia mecanicii”². I. Hamardiuk remarcă faptul că în denumirea grupării OBERIU un rol esențial îl ocupă termenul de „real” (*Объединение реального искусства / Uniunea artei reale*), care deschide o poartă către înțelegerea poeziei grupării. Membrii acesteia considerau că arta este *reală* ca viața însăși³. În declarații, oberiuții au încercat să demonstreze că reprezentarea artistică pe care o susțin este mai aproape de realitate ca oricare alta. În acest sens, Harms opina: „Adevărata artă ține de realitatea primordială, arta creează o lume și este cea dintâi reflectare a acesteia. Artă este în mod obligatoriu reală”⁴. Nu întâmplător, pornind tocmai de la această concepție asupra artei, oberiuții au ajuns la abordarea absurdului. Mijloacele fundamentale de construire a textului absurd erau, în concepția lor, anomaliile lingvistice și verbale, abaterile ortografice, folosirea unui „al cincilea sens”; oberiuții afirmau că, în afară de cele patru semnificații ale obiectului – descriptivă, emoțională, anticipativă și estetică –, ce întăresc legătura dintre el și om, este necesar să se introducă al cincilea sens, determinat de însuși faptul existenței obiectului. În acest mod se conferă obiectului libertate totală, fiind descătușat de legăturile convenționale. Ca urmare, obiectul este privit ca un cuvânt și cuvântul ca un obiect⁵. Alte mijloace de generare a absurdului agreate de oberiuți erau fragmentarea textului și relativitatea semnificațiilor.

Cercetătorul elvețian J.Ph. Jaccard, o autoritate în domeniul studierii operei lui Harms, a identificat în opera acestuia două etape: prima, cuprinsă între 1925 și 1932, când scriitorul se străduia să creeze un sistem poetic strâns legat de

¹ Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, București, Editura Eminescu, 1973, p. 104.

² Nikolai Zabolotki, *Меркнут знаки Зодиака*, Moscova, Eskimo-Press, 1998, <http://www.litera.ru/stixiya/articles/903.html>

³ I. Hamardiuk, *Способы построения текста абсурда у Д. Хармса*, <http://xarms.lipetsk.ru/texts/uha1.html>

⁴ Daniil Harms, *Полёт в небеса*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1988, p. 483.

⁵ Vezi Daniil Harms, *Полное собрание сочинений (в 3 тт.)*, II, Sankt-Petersburg, Akademičeskij proekt, 1997, p. 306.

avangardă, și a doua, care marchează trecerea către „poetica discordanței și a autodistrugerii” (formularea aparține criticului). Este evident că profunda criză existențială trăită de Harms, mai ales după exilul de la Kursk (1931-1932), explică abordarea treptată a unui tip de literatură ale cărei premise sunt foarte apropiate de poetica absurdului. P. Bologov afirmă că reputația scandalosă a lui Harms nu a fost determinată numai de maniera sa neobișnuită de a scrie, ci și de extravaganțele scriitorului, manifestate în societate. Cercetătorul menționează legendele care circulau în epocă despre comportamentul ciudat al avangardistului: umbla prin locurile publice într-o redingotă în carouri, cu o pălărie rotundă, afișând o politețe exagerată. Pe obrazul stâng avea desenat un cățeluș; alteleori, pe frunte, avea lipită o banderolă îngustă de catifea neagră. În cafenele scotea dintr-o gentuță niște ceșcuțe de argint și bea numai din ele. Când mergea la teatru își lipea mustăți, afirmând că nu este politicos ca bărbații să meargă la teatru fără ele. Citind la estradă, își pune pe cap o scufie și purta un monoclu-sferă ce înfățișa un ochi scos. Îi plăcea să se cațere pe balustrade și pe pervaze, chiar pe cornișe. Cunoscuții mărturiseau că ciudățeniile lui din viața reală se armonizau cu opera, se completau reciproc cu aceasta¹. Astfel, absurdul din opera lui Harms este mai mult decât o categorie estetică predilectă, este o necesitate existențială.

Latura absurdă a creației lui ține mai puțin de conținutul de idei, și mai curând de anumite principii „tehnice” de generare a absurdului. Dintre acestea amintim abaterea sau deraierea / *сдвиг* (sugerată de autorul însuși în texte ca *Цель всякой человеческой жизни одна: бессмертие... – 1938, Концерт Эмиля Гиллельса в Клубе писателей 19-го февраля 1939 года – 1939*), precum și procedeul denumit de criticul N.V. Gladkih deviere / *отклонение*². Acestea se manifestă, de exemplu, prin titluri care nu corespund conținutului, fragmentări și răsuciri neașteptate ale narațiunii, repetiții inexplicabile, apariția unor structuri specifice limbajului transrațional, ignorări ale normelor gramaticii, schimbări de ritm narativ sau chiar modificări inedite de accent în cazul unor cuvinte. Din punctul de vedere al problematicii abordate, universul absurd harmsian se realizează prin recurența unor elemente neobișnuite: trăsături umane, mai ales fizice, nespecifice rasei; comportamentul agresiv, violența gratuită a

¹ P. Bologov, *Даниил Хармс. Опыт психологического анализа*, <http://www.psyfaq.ru/articles/ill/charms.html>

² N.V. Gladkih, *Эстетика и поэтика прозы Д. И. Хармса* (disertație pentru obținerea gradului științific de doctor), Tomsk, Izdatel'stvo Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, 2000.

individului sau a mulțimii; evenimentele cotidiene amestecate cu evenimente care vizează lumea supranaturală: fapte inexplicabile, miraculoase, stranii, neînțelese, incredibile, minuni, vrăjitorii, situații demonice, terifiante etc. Absurdul impune la Harms imagini și atitudini ieșite din comun, uneori terifiante: minuni, miracole, suboameni, homunculi, brutalitate, umor negru etc.

Numeroase texte (*Мионов завернул в одеяло часы...* – 1934, *Встреча, Петров и Камаров, Один человек гнался за другим...* – 1940) demonstrează infinitatea interpretărilor posibile. Harms se folosește frecvent de paradox. Încălcarea logicii într-un plan este motivată în alt plan, care nu i se dezvăluie cititorului de la început. De altfel, tehnica paradoxului era practică de autor încă din textele pentru copii: *Удивительная кошка* – 1938, *Сказка* – 1935, *Рыбий жир* – jumătatea anilor '30, dar și în versuri: *Удивительная кошка* – 1938.

Discursul narativ (ca și cel liric) este la Harms antinomic, bizar cu premeditare; rezultatele textului sunt imprezvizibile. Dislocarea duce uneori până la anularea textului însuși, a instanțelor sale narrative, generându-se structuri paradoxale. Creațiile lui Harms se remarcă printr-o tehnică a paradoxului specifică și lui Urmuz. Aceasta se evidențiază prin: parodierea cadrului acțiunii, pașișă eticului, amplificarea dimensiunilor derizoriului, ironizarea automatismelor tehnicii literare, persiflarea clișeelelor de limbaj:

Старик, не зная зачем, пошел в лес. Потом вернулся и говорит:
– Старуха, а старуха!
Старуха так и повалилась. С тех пор все зайцы зимой белые¹.

Uneori, ultimul paragraf al textului îl combate pe primul; în miniatura *Четвероногая ворона* se spune: „У вороны, собственно говоря, было пять ног, но об этом говорить не стоит”². Alteori, întregul text este construit pe acest principiu (*Голубая тетрадь № 10*):

Жил один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно. Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было. У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было.

¹ <http://www.kulichki.com/moshkow/HARMS/harms.txt>

² http://www.klassika.ru/read.html?proza/harms/xarms_prose.txt&page=3

Ничего не было! Так что не понятно, о ком идет речь. Уж лучше мы о нем не будем больше говорить¹.

Pentru a defini poetica lui Harms, s-au folosit adesea termenii de *absurd* și *alogism* / *ilogism*. Cercetătorul rus A.A. Kobrinski arată că acești termeni nu sunt potriviți pentru a caracteriza textele scriitorului: termenul de *absurd* este superficial, căci nu face diferența între absurd, ca o caracteristică a imaginii lumii, și absurd, ca modalitate / tehnică de construire a textului literar; de aceea nu se potrivește universului ficțional harmsian². Nici termenii de *alogic* sau *ilogic* nu descriu corespunzător acest univers original, pentru că numeroase situații prezentate în textele lui Harms nu încalcă regulile logicii. Textele scriitorului rus nu sunt în totalitate absurde sau ilogice; aparența absurdului provine din faptul că ele nu răspund așteptărilor cititorului. Răsturnările de situație, faptele și replicile personajelor, comentariile naratorului determină consternarea receptorului. Kobrinski consideră că nu este corect ca opera scriitorului rus să fie identificată cu literatura absurdului, pentru că în proza acestuia se construiește un univers deformat, dar nu un antiunivers, ca în literatura absurdului: „În povestirile lui Harms vedem o logică diferită de cea obișnuită, deformată, dar, oricum, o logică. Acesta este un alogism evident, dar care nu permite totuși a se vorbi despre absurd”³. Ideea că Harms construiește un sistem ficțional care se bazează pe alogism, ca o variantă pentru logică, nu ca lipsă a acesteia, este o idee pertinentă. Nu putem vorbi despre un antiteatru „autentic” la Harms, căci nu sunt suspendate cu totul, ca la Ionescu sau Beckett, ideea de intrigă, dialog, personaj. Spre deosebire de personajele teatrului absurd, personajele lui Harms nu reprezintă niște abstracții atemporale, deși acțiunile lor sunt haotice, monotone, repetabile. Relațiile dintre ele sunt bine definite (ajungându-se la scene de violență gratuită și de linșaj), deși este evidentă lipsa comunicării. În miniaturile lui Harms, răsturnarea tehnicii compoziției decurge într-adevăr dintr-o „logică a absurdului”, numai că „procedeele, firește, nu dispar, ci numai își modifică ținuta, tind spre dilatare și improvizatie, spre cotidian și aleatoriu”⁴.

¹ <http://www.lib.ru/HARMS/harms.txt>

² A.A. Kobrinski, *Проза Даниила Хармса: к проблеме творческого метода*, în *Читатель и современный литературный процесс*, Groznyi, 1989, p. 184.

³ *Idem*, p. 37-39.

⁴ Marino, *op.cit.*, p 136.

Alți exegeți consideră că succesiunea logică nu este respectată la Harms, dimpotrivă, el construiește textul astfel încât fiecare frază aduce o nouă încălcare a logicii: „Fiecare frază este paradoxală: finalul ei parcă ar râde de prima parte, discreditând-o”¹. În acest sens, s-a considerat că poetica lui Harms este una a absurdului prin excelență. Practic, scriitorul rus a sărit o jumătate de secol, ajungând să fie contemporan, din punctul de vedere al esteticii, cu scriitorii literaturii absurdului.

Este cunoscut faptul că filosofii existențialiști, precum Albert Camus, Martin Heidegger, Karl Jaspers, Soren Kierkegaard, Jean-Paul Sartre etc. au excelat în teoretizarea și în susținerea absurdului. În literatura lumii, absurdul este legat de operele lui Samuel Beckett, Camus, Eugen Ionescu, Franz Kafka, Sartre etc. Harms are elemente comune (cel puțin din punctul de vedere al categoriei absurdului) cu fiecare dintre ei, rămânând totuși un scriitor unic. Se apropie de absurdul camusian prin faptul că, la scriitorul francez, conștientizarea absurdului nu determină un refuz disprețuitor al universului, ci conduce la acțiune, la revoltă. Cei doi au în comun și meditația asupra existenței lipsite de orizont, cu precizarea ca Harms exprimă acest mesaj sumbru în forme comico-ludice. Absurdul se manifestă ca o încălcare a normalității, a ritmului natural al evenimentelor. Cercetătorul rus V.V. Nordberg consideră că Harms, ca și Camus, recunoaște lipsa de rațiune a lumii, nonsensul acesteia. Harms vede absurdul ca un mijloc care îl poate ajuta să depășească banalul cotidian și să se apropie de esența universului. De aceea abordează teme ca depersonalizarea omului și automatizarea existenței.

Ca și Kafka, Harms a exprimat anxietățile și alienarea omului secolului al XX-lea, precum și sentimentul de subordonare și de nimicnicie în fața puterii opresive. Diferența este că Harms nu a prezentat în mod direct omul care suferă atât fizic, cât și spiritual, căutând disperat un sens, un scop, siguranță sau propria valoare. La Harms aceste obiective sunt mascate de umorul negru. Considerăm că, din multe puncte de vedere, Harms este mai aproape de absurdul kafkian decât de cel camusian. Kafka are niște texte care seamănă cu „întâmplările” (*Случаи*) avangardistului rus prin lipsa relației cauză-efect. De exemplu, într-o proză kafkiană, personajul principal este aruncat în închisoare numai pentru că a bătut cu pumnul într-o poartă străină sau poate că nici nu a bătut, ci numai a avut această intenție.

¹ I. Shenkman, *Логика абсурда. Хармс: отечественный текст и мировой контекст*, „Voprosy literatury”, 4/1998, p. 63.

Cu Sartre, scriitorul rus are în comun angoasa resimțită în fața absurdului. Aceasta „nu este legată atât de absența sensului, cât de conștientizarea propriei libertăți, a responsabilității în fața unei lumi în care depinde de mine dacă ea are sau nu un sens, adică dacă ea este sau nu conformă definiției pe care o dau eu umanității”¹.

Creațiile literaturii absurdului au multe în comun, după opinia criticului M.I. Fedosiuk, cu operele folclorice pentru copii². De altfel, unul dintre izvoarele declarate de inspirație ale oberiuților este folclorul copiilor (nu în mod accidental acești autori au colaborat și au publicat în revistele pentru copii „Ёж”/ Ariciul și „Чиж”/ Scatiul): „Principiile absurdului sunt caracteristice folclorului, obiceiurilor, tradițiilor de sărbători, culturii carnavalești a multor popoare și își are originea în anumite arhetipuri profunde ale culturii, care se manifestă și în sferele sacrului”³. Mai mult, Fedosiuk pornește de la postulatele comunicării orale teoretizate de H.P. Grice și analizează natura textului monologic la Harms. Structura dialogului s-a analizat intens în Rusia din perspectiva teoriei actelor de vorbire și a postulatelor pragmatice ale lui Grice. În foarte cunoscutul său studiu, *Logic and conversation* (1975), lingvistul propune un model conversațional în care accentul este pus pe eficacitatea – maximală – a schimbului de informație, fără a ține seama de parametrii afectivi și sociali, care, în opinia sa, nu sunt decât niște elemente accesorii și nimic altceva. De asemenea, Grice a stabilit mai multe „maxime” care puteau fi folosite pentru desfășurarea dialogurilor, pentru a analiza și pentru a generaliza replici. Fedosiuk consideră că Harms încalcă postulatul cu privire la maxima cantității: informația prezentată în schimburile de replici dintre personaje este insuficientă, din acest motiv comunicarea devine absurdă⁴.

*

Formulele și funcțiile râsului și ale comicului din textele lui Harms pot fi studiate plecând de la ideile lui M.M. Bahtin, L.S. Vîgoțki, A.F. Losev, Ch.

¹ Elisabeth Clement, Sanchantal Demonque, Laurence Hansen-Love, Pierre Kasn, *Filosofia de la A la Z*, București, Editura All Educational, 1999, p. 11.

² M.I. Fedosiuk, *Постулаты построения художественного прозаического текста на материале рассказов Даниила Хармса*, „Opuscula Polonica Et Russica”, 4/1996, p. 25.

³ *Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века*, coord. V.V. Bîcikov, Moscova, ROSSPEN, 2003, p. 19.

⁴ Fedosiuk, *op. cit.*, p. 25.

Peirce, H. Bergson, dar și pe baza teoriilor psihologice referitoare la trăirile sufletești și la psihologia emotivității ale lui F.E. Vasiliuk. Nu trebuie să se uite că toate formele comicului au efect cathartic în textele lui Harms, iar specificul comicului său este dezvoltarea unor forme hibride ale râsului. A. Gherasimova vorbește despre comic, categoria estetică preferată a oberiuților. Cercetătoarea privește această categorie din trei perspective: estetică, filosofico-lingvistică și etică și consideră că, pentru Harms, comicul servea unui experiment de bază: în poezie – experimentarea limitelor semantice ale cuvântului, în proză – experimentarea limitelor existenței umane. Viziunea ludică, exprimată prin intermediul comicului, este caracteristică concepției lui despre existență: „Teatralitatea interioară și exterioară a OBERIU nu este întemeiată pe imitație (reprezentare), ci pe transformare. Comicul oberiut este rezultatul conștientizării unei inadecvări, oricare ar fi forma verbală de exprimare a experienței nonverbale”¹. Gladkih deosebește mai multe tipuri de râs, care apar în majoritatea textelor harmsiene: râsul răutăcios legat de atitudinea subiectului față de obiect (invidia, ura, răzbunarea), râsul ideologic sau retoric (satira socială), râsul protector, de apărare (ca metodă de adaptare într-un mediu ostil), râsul cinic (care ridiculizează modelele cultural-ideologice, simboluri, noțiuni, personalități de seamă)². Este evident că Harms apelează la multe categorii de umor, stăpânind toate registrele comicului, de la cel surâzător, la cel amar-contemplativ. Harms trece de la umorul fin, de la ironia blândă din *Автобиография, Инкубаторный период* la umorul negru din *Рыцари, Упадания, Реабилитация*³. Comicul harmsian este dependent de personaj (comic de caracter) și de fabulă (comicul de situație), iar efectul comic „constă în producerea stării de *surpriză*, situație analoagă celorlalte genuri și modalități de *suspense* literar”⁴.

Putem privi comicul ca o categorie dominantă a universului ficțional harmsian. Motivația nu este aleatorie: comicul „este cel mai apropiat de desfășurarea obișnuită și normală a vieții. Dacă viața este amestecată, ea nefiind

¹ A. Gherasimova, *Проблема смешного в творчестве обэриутов* (disertație pentru obținerea gradului științific de doctor), Moscova, MGU im. M. V. Lomonosova, 1988, p. 37.

² N. Gladkih, *Катарсис смеха и плача*, „Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta”, seria „Gumanitarnye nauki (Filologija)”, Tomsk, Editura TGPU, seria 6 (15) / 1999, p. 88-92.

³ V.V. Nordberg, *Абсурд в творчестве А. Камю и Д. Хармса: сравнительный анализ*, „Rukopisnyj jurnal Obščestva revnitelej russkoj filosofii”, 2-3/2001.

⁴ Marino, *op. cit.*, p. 440.

nici așa de tragică, nici așa de comică pe cât pare, ci un amestec, atunci umorul, care conține aceste elemente, are șanse să se apropie mai repede de realitatea vieții. Umorul este o categorie estetică realistă, explicând mai ușor mecanismul vieții, considerând-o așa cum este”¹. La Harms apare des și burlescul, ca formă a comicului „în care o valoare sau o pretenție de valoare este redusă la ceva trivial, care ține de animalic, de funcțiile fiziologice: foame, sete, instinct sexual”².

Este folosit intens și grotescul, cu toate formele sale, manifestate de la romantism la avangardă: umorul melancolic, râsul amar, lumea ostilă, jocul cu măști, lumea pe dos, marionetele și păpușile, delirul, nebunia, frica, inconvenientele fizice ale personajului, sluțenia, monstruosul. Grotescul este „o categorie aflată în contrapondere cu sublimul (în estetica romanticilor) sau amestecat cu tragicul (în tragicomedia și farsa tragică contemporană) – și ea o formă a comicului, și ea o preschimbare, prin urât, a formei canonice a frumosului”³.

Pe avangardiști îi interesa lumea în transformare, dar în sensul întoarcerii pe dos. În romantism și în simbolism, transcendentul era înțeles de pe poziții etico-estetice. În avangardă, nuanța etică dispare (în ciuda acestui deziderat, V. Maiakovski și V. Hlebnikov nu se desprinseseră complet de tradițiile romantismului și ale simbolismului). Transcendentul în avangardă este o energie a schimbării în sine. Artistul este suficient sieși, nu intră în relații etice cu ceilalți oameni, se delectează și se joacă în mod straniu cu singurătatea. Relația avangardiștilor cu viața este strict estetică, iar centrul reprezentărilor despre lume este subiectul artistic. Energia vitală este una a creșterii, a forței, a voinței, a descătușării spirituale. De aceea, în avangardă, „grotescul nu va mai deveni obiectul unei *înfrumusețări*, printr-un *artificiu agreabil*, el va tinde să-și păstreze în reprezentarea lui artistică toate caracteristicile lui, nealterate”⁴. Grotescul harmsian este unul modernist, conform definiției date de Bahtin, care pleacă de la clasificarea lui Wolfgang Kayser (din studiul *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*, 1957): „În definiția lui Kayser, impresionează în primul rând acel ton întunecat, terifiant și înspăimântător asociat lumii grotești. [...] Pentru Kayser cel mai important în lumea grotescă este aspectul ostil, străin și neuman. [...] Multe

¹ Vasile Morar, *Estetica: interpretări și texte*, București, Editura Universității București, 2003, <http://ebooks.unibuc.ro/filologie/morar/7.htm>

² *Idem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie* (de la romantism la avangardă), București, Editura Paralela 45, p. 84.

dintre motivele de bază ale grotescului Kayser le identifică în perceperea unei forțe străine, de exemplu, motivul marionetei. El afirmă că *în grotesc este vorba nu despre spaima de moarte, ci despre spaima de viață*¹.

Și criticii Kobrinski și I. Kukulin remarcă faptul că, în povestirile târzii ale lui Harms, apare grotescul, a cărui cauză cercetătorii o văd în schimbarea funcției miraculosului: în povestiri aproape că nu se mai așteaptă intervenția unor forțe superioare care ar putea scăpa lumea de nonsens, de primejdii etc. De aceea, fantasticul este aici de altă natură decât înainte: este un fantastic de tip grotesc. Toate evenimentele descrise în aceste miniaturi au consecințe neplăcute, neintuite, ireversibile (ca în textele *Когда я вижу человека, мне хочется ударить его по морде, Рыцари*).

Grotescul reprezintă „exagerarea unui caracter individual, exagerarea caracteristicului, fiind foarte vecin cu fantasticul. [...] Grotescul se apropie de urât pentru că exagerarea până la monstruozitate, iese din cadrul frumosului. Formele de grotesc sunt: caricatura în desen și pamfletul în literatură”². Pornind de la această definiție, remarcăm că la Harms grotescul se manifestă prin prezentarea diformităților fizice. Paradoxul care transpare în textele lui Harms se realizează prin exploatarea unor situații grotești: totalitarismul ca paradigmă a aberanței, non-identitatea „omului nou”, prezentarea anormalului ca umanitarism. Grotescul social este semnalizat la Harms prin absurd și prin ridicol, realizându-se artistic cu mijloace realiste și fantastice totodată, contrastante, bizare, crude, caricaturale.

Există numeroase studii critice cu privire la carnavalizarea specifică textelor lui Harms. Majoritatea exegezelor pornesc de la clasificarea lui Bahtin, care a identificat trei tipuri ale culturii carnavalești: cultura populară carnavalescă a evului mediu și a Renașterii, grotescul romantic și grotescul modernist. Este evident că în proza lui Harms se împletesc cele trei tipuri. Criticul E.I. Rog analizează trăsăturile grotescului romantic în povestirea lui Harms, *Судьба жены профессора* (1936)³. Cercetătorul remarcă, pe bună dreptate, că în grotescul romantic râsul își pierde tonul vesel, universul devine terifiant și straniu, ambivalența fiind legea universală. Apare motivul nebuniei și

¹ M.M. Bahtin, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, ediția a II-a, Moscova, Hudojestvennaja literatura, 1990, p. 55-58.

² Morar, *op. cit.*

³ E.I. Rog, *Романтический гротеск в прозе Д. Хармса (на примере рассказа „Судьба жены профессора”)*. *Tezisy vystuplenija na konferencii; materialy naučnoj konferencii studentov i aspirantov DVGU*, Vladivostok, 2002, p. 168-169.

al marionetei. Acest tip de grotesc are un caracter melancolic, interiorizat, el descoperă complexitatea personalității. În povestirea menționată, se remarcă împletirea momentelor comice cu cele tragice, iar către final râsul devine sarcastic: „Эта профессорша только жалкий пример того, как много в жизни несчастных (subl. n. C.D.), которые занимают в жизни не то место, которое им занимать следует”. De altfel, Bahtin afirma: „În grotescul romantic, râsul este redus și ia forma umorului, a ironiei, a sarcasmului. El încetează să fie radios, triumfător”¹. Harms se folosește de ironia tristă și subînțelege prin „nefericiți” (*несчастные*) nu numai eroii povestirii sale, ci și pe mulți contemporani supuși represaliilor din anii '30, inclusiv pe sine. În miniatură este prezentată soarta unui individ, producându-se ceea ce Bahtin numea „carnavalul pe cont propriu”². Tonul miniaturii nu este vesel și pozitiv, ci sarcastic. În opera lui Harms trebuie remarcate trăsăturile genurilor carnavalești: logica lumii pe dos, relativitatea și ambivalența imaginilor, corporalitatea monstruoasă.

La Harms apar numeroase scene ale distrugerii, dăunării și nimicirii care ar trebui să provoace hohote generale de râs. Latura bahtiniană a avangardistului este subliniată de teoria carnavalului, care relevă și confirmă latura groaznică, distructivă a acestuia. „Construcția hibridă” bahtiniană presupune omogenizarea a două maniere de discurs, a două orizonturi semantice și axiologice, subliniind opoziția sau consonanța dintre două orientări diferite. Astfel, se declanșează mecanismele parodiei, ale satirei și ale comediei limbajului, cu ajutorul măștii lingvistice a personajelor miniaturilor, dar „mecanismul umorului se bazează pe o simulație, forma comică ascunzând un fond trist”³. La Harms, râsul cristalin nu-și găsește locul. Vorbind despre finalul textului *Мыр*, Gherasimova afirmă: „Comismul acestor repetiții este departe de râsul carnavalesc triumfător”⁴, adică este diferit, în fond, de râsul descris de Bahtin. Nu întâmplător, o mare categorie de cititori îl receptează pe Harms ca pe un scriitor care a experimentat o poetică a deformării, a agresivității și a antiestetismului. În orice caz, râsul propus de scriitorul rus nu este unul naiv, inocent; ca să-l guste, cititorul trebuie să depășească mai multe limite, multe dintre ele personale, interioare, căci adesea universul artistic al lui Harms este unul traumatizat și traumatizant. M. Iampolski afirma că avangardistul rus, ca un cunoscător al tuturor trăsăturilor scriiturii

¹ Bahtin, *op. cit.*, p. 330.

² *Idem.*

³ Morar, *op. cit.*

⁴ A.G. Gherasimova, *ОБЭРИУ (проблема смешного)*, „Voprosy literatury”, 4/1988, p. 72.

tragice moderne, nu creează o tragedie, ci un umor burlesc; astfel, în textele sale „tragismul epocii se transformă în opusul lui”¹.

Umorele negre harmsian provine din ciocnirea sintacticii comicului și a semanticii non-comicului (distrugerile, violența, moartea, minimalizarea personalității). Povestirea *Реабилитация* (ultimul text cunoscut al lui Harms, datat 10 iunie 1941) este relevantă prin concentrarea extremă a macabruului (naratorul mărturisește o serie de crime, mutilări, pruncucideri, necrofilii). Comicul apare în sintaxa textului („Он этого *не забудет* – потом я бил его примусом – утюгом бил вечером – так что *умер* он совсем не сразу”), în intonația infantilă, în motivarea fictivă a anomaliei („Это естественная потребность”, „Испражняться – потребность естественная”), în felul în care cinicul îi acuză pe acuzații de cinism („Но это уже цинизм ... когда тут, рядом ... три человеческих жизни”). Emoția negativă este înlocuită de râs, deși rămâne un inevitabil iz al estetizării a ceva imposibil de estetizat („Я не *пил* кровь – я *подлизывал* кровавые лужи и пятна”). Este unul dintre cele mai provocatoare texte, cel puțin din punctul de vedere al interferenței categoriilor estetice; în plus, îl anticipează pe controversatul scriitor posmodernist rus Vladimir Sorokin.

Umorele negre este frecvent legat de copii: „Травить детей – это жестоко. Но чтонибудь ведь надо же с ними делать!” (*Меня называют капучино*, a doua jumătate a anilor '30), „Склонность к детям – почти то же, что склонность к зародышу, а склонность к зародышу – почти то же, что склонность к испражнениям” (*Статья*, 1936-1937). Trăsătura care li se atribuie copiilor cel mai des este impertinența: „Нахальство – самое неприятное. Я детей потому не люблю, что они всегда нахальные”²; „Все вещи располагаются вокруг меня некими формами. Но некоторые формы отсутствуют. Так, например, отсутствуют формы тех звуков, которые издают своим криком или игрой дети. Поэтому я не люблю детей”³. În ciuda exemplelor numeroase, considerăm că atitudinea de repudiere a copiilor nu reprezintă o trăsătură psihologică a autorului concret, ci o strategie literară, o convenție artistică, o modalitate de epatare. Copiii sunt priviți ca obiect estetic.

¹ M.V. Iampolski, *Беспамятство как исток (читая Хармса)*, Moscova, „Novoe literaturnoe obozrenie”, 1998, p. 375.

² L.S. Lipavski, *Разговоры. Исследование ужаса*, publicare și comentarii de A.G. Gherasimova, „Logos”, 4/1993, p. 66.

³ D.I. Harms, *Горло бредит бритвою. Случаи. Рассказы. Дневниковые записи*, coord. A.A. Kobrinski și A. Ustinov, prefață de A.A. Kobrinski, Moscova, Glagol, 1991, p. 115.

Textele lui Harms apărute în anii '20-'30 în cele două reviste pentru copii menționate anterior nu au reflectat în niciun fel atitudinea provocatoare a autorului concret față de copii, atitudine ce reiese din textele beletristice și din amintirile contemporanilor.

Râsul cinic harmsian provine din confruntarea nivelului textual semantic cu cel pragmatic. De exemplu, ca un principiu al intertextualității, apare des imaginea lui A.S. Pușkin, nu mai devreme de anul 1934, în mai multe ipostaze: ca personaj literar, ca obiect al reminiscentelor literare, ca erou al unei biografii pe care Harms o scria pentru revista „Ariciul”, cu ocazia celebrării a o sută de ani de la moartea poetului. Imaginea „contorsionată” a lui Pușkin din *Анекдоты из жизни Пушкина* – 1939 reprezintă o persiflare a culturii de masă care nu recepta corespunzător marile personalități ale literaturii ruse. Este și o ironie la adresa speciei literare cu același nume (Pușkin însuși are un ciclu de *Tablete*). În orice caz, Harms nu parodiază sursa directă, adică pe scriitorul Pușkin, ci felul în care era apreciat acesta în conștiința de masă, în societatea contemporană în general: „În anecdotele lui Harms despre Pușkin nu este greu de observat parodia la adresa aniversărilor exagerate și la zgomotul creat în jurul marelui poet. Sunt ironizate și reprezentările deformate despre viața și activitatea poetului”¹. Astfel, este clar că numele lui Pușkin (și nu numai al lui), pomenit ca personaj, nu are nimic în comun cu omul real. Harms recunoștea valoarea lui Pușkin în literatura rusă și universală. În jurnalul scriitorului avangardist apare o notă, din 20 octombrie 1933, cu titlul *Despre genii*: „Dacă i-am omite pe antici, pe care nu-i pot judeca, atunci adevăratele genii sunt numai cinci, și două dintre ele din literatura rusă. Iată acești cinci scriitori-genii: Dante, Shakespeare, Goethe, Pușkin și Gogol”².

Lumea artistică a lui Harms este plină de personaje stranii. Surse ale comicului devin și alte nume și noțiuni canonizate de cultură. În texte ca *Пушкин и Гоголь* – 1934, *О Пушкине* – 1936, *Исторический эпизод* – 1939, personajele Pușkin, Gogol, Ivan Susanin pierd în mod demonstrativ orice legătură, în afară de cea a numelui, cu prototipurile lor reale. Subiectul miniaturii *Пушкин и Гоголь* îl reprezintă trecerea personajelor prin scenă, sub forma unui șir de căderi. Gogol și Pușkin se ciocnesc, cad și se înjură, ca personajele din comedia dell'arte. În această miniatură nu sunt ridiculizați cei doi mari scriitori,

¹ A.A. Aleksandrov, *Чудодей. Личность и творчество Даниила Хармса*, note la ediția D.I. Harms, *Полет в небеса*, Sankt-Petersburg, Sovetskij pisatel', 1988, p. 531.

² Harms, *Горло бредит ...*, p. 118.

ci mitul istorico-literar care susține că literatura rusă începe cu Pușkin și cu Gogol (încă din 1843, criticul V. Belinski observa că, în literatura rusă, are loc o polemică permanentă între tradiția pușkiniană și cea gogoliană¹): „Harms a scris în anii '30, împotrivindu-se monumentalismului și mitologizării lui Pușkin, ironizând în același timp atitudinea limitată, îngustă față de literatură și față de artă”².

Râsul în textele avangardiste este de la sine înțeles. Notele comice contrastează cu conținutul textului, iar finalul comic – cu începutul tragic. Astfel, comismul nu este altceva decât o capcană. Receptorul îi este necesar scriitorului nu ca partener de dialog, ci pentru ca acesta să se încarce cu energia scandalului. Cititorul fie refuză o asemenea comunicare, fie participă la ea cu aceleași intenții agresive ca autorul însuși, care distruge așteptările estetice și etice ale publicului. Astfel, sunt desființate mecanismele comunicării estetice. Artă își pierde rolul esențial de a reuni autorul și cititorul în câmpul sacru al culturii și determină stări considerate non-estetice: izolarea, decepția, saturația, exasperarea, disperarea, furia, frica, dezgustul, greața. Referitor la această ultimă stare, Adrian Marino sublinia: „Fără a intra în subtilități de fenomenologie existențialistă, se poate afirma că *greața* definește starea de spirit originară a avangardei, o *greață* invincibilă și totală, o repulsie cvasi-viscerală pentru întreaga condiție umană și culturală”³.

În ciclul *Случаи / Întâmplări*, Harms abordează un tip de râs și de ridicol care poate fi încadrat cu dificultate în categoria estetică a comicului. Realitatea descrisă este neplăcută, crudă, rudimentară. Naratorul-comentator are o mască specifică, inedită: el nu exprimă sentimente de compasiune și nu este îngrozit de faptele relatate, prezentând totul ca atare, ca pe ceva firesc, natural. Oamenii sunt niște figuri pustii, fără trecut, fără statut social. Se remarcă un număr impresionant de morți accidentale. Comicul provine din contrastul dintre fapte și sentințe. Ambivalența bahtiniană hilaro-sobră lipsește cu desăvârșire din *Întâmplări*, râsul este unidirecțional, el subliniază anormalitatea, dar nu o elimină, nu re-crează lumea (*Четыре иллюстрации того, как новая идея огорашивает человека, к ней не подготовленного*). Cititorul este pus într-o

¹ Vezi V.G. Belinski, *Сочинения Александра Пушкина (статья первая)*, în V.G. Belinski, *Собрание сочинений в трех томах*, redactor general F.M. Golovenceko, Moscova, OGIZ-GIHL, 1948.

² A. Flaker, *О рассказах Даниила Хармса*, „Československa rusistika XIV”, 2/1969, p. 80.

³ Marino, *op. cit.*, p. 181.

situație complexă: dacă interpretează textele ca amuzante și comice, atunci naratorul se coalizează cu el și ridiculizează personajul; dacă cititorul interpretează textele ca „anormale” și lipsite de substanță comică, naratorul se coalizează cu personajul și îl ridiculizează pe cititor. Această situație este descrisă explicit în nota lui Harms, *O смехе* – 1933: „Есть несколько сортов смеха. Есть средний сорт смеха, когда смеется весь зал, но не в полную силу. Есть сильный сорт смеха, когда смеется только та или иная часть залы, но уже в полную силу, а другая часть залы молчит, до нее смех, в этом случае, совсем не доходит. Первый сорт смеха требует эстрадная комиссия от эстрадного актера, но второй сорт смеха лучше. Скоты не должны смеяться”¹.

Jaccard îl plasează pe Harms la „sfârșitul avangadei ruse”, socotind că sciitorul anticipează postmodernismul prin câteva strategii narative, dintre care cea mai evidentă este metaliteratura. Astfel, multe creații harmsiene sunt metatexte, subliniind o permanentă stare de criză (existențială, cognitivă, axiologică, morală, politică) a naratorului. De asemenea, „investigarea creației este însoțită [...] de o foarte insistentă *meditație asupra posibilității creației*, a cărei interpretare strict antiliterară este demascarea, autoironia. Creația nu numai că se transformă în problema creației, dar problema însăși a «creației» începe să producă zâmbete, să inspire parodii, să nu mai fie luată în serios”². Și totuși, la Harms, convenția ficțiunii nu se pierde, nu putem vorbi despre anularea literaturii, ci mai curând despre învârtirea ei în cerc.

Pentru avangardiști activitatea creatoare este considerată superioară creației, proiectul pare mai valoros decât rezultatul final. Harms numai creează această impresie; în opera sa, spontaneitatea și hazardul sunt numai sugestii. Este limpede că literatura modernistă își solicită intens cititorul, dându-i uneori acestuia sentimentul unei dificultăți de nedepășit. Totuși, negația pe care o adoptă Harms, ca scriitor avangardist, este relativă, căci ea nu are în vedere esența literaturii, ci numai substanța acesteia la un moment dat.

¹ http://www.russianamerica.com/common/cmn/klassika.php?url=/proza/harms/xarms_diaries.txt&st=y

² Marino, *op. cit.*, p 138-139.

Bibliografie

- Aleksandrov, A.A., *Чудодей. Личность и творчество Даниила Хармса*, note la ediția D. I. Хармс, *Полет в небеса*, Sankt-Petersburg, Sovetskij pisatel', 1988
- Clement, Elisabeth, Demonque, Sanchantal, Hansen-Love, Laurence, Kasn, Pierre, *Filosofia de la A la Z*, București, Editura All Educational, 1999
- Flaker, A., *О рассказах Даниила Хармса*, „Československa rusistika XIV”, 2/1969
- Gherasimova, A.G., *ОБЭРИУ (проблема смешного)*, „Voprosy literatury”, 4/1988
- Gherasimova, A.G., *Проблема смешного в творчестве обэриутов* (disertație pentru obținerea gradului științific de doctor), Moscova, MGU im. M. V. Lomonosova, 1988
- Gladkih, N.V., *Катарсис смеха и плача*, „Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta”, seria „Gumanitarnye nauki (Filologija)”, Tomsk, Editura TGPU, ediția 6 (15) / 1999, p. 88-92.
- Iampolski, M.B., *Беспмятство как исток (читая Хармса)*, Moscova, „Novoe literaturnoe obozrenie”, 1998
- Jaccard, J.Ph., *Даниил Хармс и конец русского авангарда* (traducere din limba franceză F.A. Petrovskaia, redactor științific V.N. Sajin), Sankt-Petersburg, Akademičeskij proekt, 1995
- Kobrinski, A.A., *Проза Даниила Хармса: к проблеме творческого метода*, în *Читатель и современный литературный процесс*, Groznîi, 1989
- Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, București, Editura Eminescu, 1973
- Morar, Vasile, *Estetica: interpretări și texte*, București, Editura Universității București, 2003, <http://ebooks.unibuc.ro/filologie/morar/7.htm>
- Șenkman, I., *Логика абсурда. Хармс: отечественный текст и мировой контекст*, „Voprosy literatury”, 4/1998, p. 54-80
- Zlobina, A., *Случай Хармса или оптический обман*, „Novyj mir”, 2/1999, p. 183-191

Творчество Даниила Хармса. Система эстетических категорий

Даниил Хармс – одна из наиболее своеобразных личностей русской литературы первой половины XX века. Цель настоящей статьи – выявить некоторые аспекты, связанные с системой эстетических категорий (абсурда, комического и гротеска) в творчестве Хармса, в контексте русского литературного авангарда.

Литературный стиль Хармса лёг в основу группы ОБЭРИУ, созданной в 1925 году Хармсом и его единомышленниками. Творчество Хармса строится не на формальных экспериментах, а на абсурдности и неожиданности сюжета, что порождает сильный эмоциональный эффект. Хармса занимала абсурдность существования, действий, поступков отдельного человека или группы людей, помноженная на абсурд самого бытия.

Romanoslavica XLIII

Важная черта его творчества – совмещение разных эстетических категорий даже в рамках одного текста. Мир Хармса подчинён особым принципам, разным сдвигам и отклонениям.

Статья подчёркивает уникальность творчества Даниила Хармса.