HENRI BERGSON, THE HUMOR AND THE THEORY OF INCONGRUENCE

Miruna Iacob

PhD. Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The present paper attempts to highlight the importance of the incongruity theory of humor throughout a history marked by cultural changes and also to point out some of its distinctive features as presented by Henri Bergson in his well-know study, Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic. The function of the incongruity theory of humor will be analyzed in comparison with and in contrast to the superiority theory and relief theory, whose totalizing ambitions aimed at comprising the complex essence of humor within a single definition inevitably proved to be insufficient.

Keywords: incongruity theory, humor theories, Henri Bergson, laughter, cultural differences

1. Introducere

Judecând din perspectiva opticii sociologice, profesorul britanic Christie Davies izolează teoria incongruenței din cadrul celor trei mari teorii nelingvistice ale umorului – cea a superiorității, cea a eliberării și cea a incongruenței – legitimând-o pe cea din urmă ca fiind autonomă prin prisma nedependenței sale de context. Și, într-adevăr, mecanismul clar și ușor descifrabil al incongruenței bazat pe algoritmul și principiile elementelor contrastive din cadrul aceleiași secvențe este aplicabil în majoritatea situațiilor, indiferent de contextul care adună în jurul său substanța unui discurs umoristic. Dacă teoria superiorității este asociată cu succes antichității, consolidând astfel cultul rușinii și disprețul față de slăbiciune și dizabilitate –practici sociale care par să domine această perioadă –, iar teoria eliberării, asociată cu Sigmund Freud și Herbert Spencer, trasează mai degrabă coordonatele unei cunoașteri psihanalitice a modalităților în care umorul funcționează în cadrul relațiilor interumane sau felul în care poate constitui o interfață între sine și un mediu exterior potențial ostil, teoria incongrenței se desprinde de un obiect singular de cercetare, abandonează pretențiile totalizante și recurge la o noțiune simplă a aglutinării surprinzătoare între ceva static și ceva dinamic așa cum reiese din studiul lui Henri Bergson sau derivă dintr-un conflict între așteptări și realitate, în viziunea lui Schultz[1]. Dacă teoria lui Aristotel în care comedia este privită drept oglinda implacabilă a defectelor umane și-a pierdut credibilitatea proporțional cu evoluția societății care, în viziunea lui J.C. Gregory a adus, odată cu bunăstarea, și umanizarea umorului[2], iar teoria eliberării bazată pe investigarea și angrenarea proceselor psihice în crearea umorului a devenit un unghi de abordare și nu definiția incontestabilă a acestuia, teoria incongruenței transcende timpul și se apără de capriciile istoriei cu ajutorul unui mecanism de operare aplicabil unui amplu spectru situațional.

2. Reprezentanți și abordări teoretice

Teoria incongruenţei este cea de-a doua teorie, alături de cea a eliberării, care combate principiile prescrise de teoria superiorităţii, aceasta având la bază naşterea umorului din incongruenţa dintre realitate şi aşteptări, dintre existenţa obiectivă şi deformarea neaşteptată a unor tipare. După cum indică și studiul *Humor and Life Stress. Antidote to Adversity*, aducerea împreună a două sau mai multe elemente aparent disparate implică și o serie de mecanisme și transferuri la nivel cognitiv care sprijină detașarea de situații neplăcute și permite o poziționare rațională și coerentă față de un

[1] Schultz, T. (1972) The role of incongruity and resolution in children's appreciation of jokes and cartoons: An information-processing analysis, *Journal of Experimental Child Psychology* 13

[2] Gregory, J.C., *The Nature of Laughter*, Taylor & Francis Group, 2014, p.10

BDD-A26509 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:11:30 UTC)

eveniment de natură să reflecte anxietate și constrângere față de un context socio-cultural ostil[3]. Printre adepţii acestei teorii, care a devenit în scurt timp fundamentală în filosofia şi psihologia modernă, îi amintim pe James Beattie, Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer sau Søren Kierkegaard.

James Beattie înţelegea umorul ca o integralitate a incongruenţelor. Cu alte cuvinte, ceea ce ne stârneşte râsul este inconsistenţa, incongruenţa şi inadecvarea unor elemente, obiecte sau situaţii privite unitar. De asemenea, este important de menţionat că râsul, amuzamentul, sunt doar unele dintre produsele posibile ale incongruenţei, umorul nefiind aşadar o varintă exclusivă a acestei structuri. Pe aceeaşi linie, Kant pretindea că apariţia comicului are loc în momentul în care are loc o diseminare bruscă a unei aşteptări în nimic. De altfel, componenta neașteptată, imprevizibila schimbare de perspectivă conţinută de umor sunt aspecte asimilate de teoria incongruenţei. În timp ce Kant atribuie prezenţei de spirit aceeaşi plăcere emanată de muzică sau jocuri de noroc care produc mutaţii de idei reglementate de melanjul senzaţiilor şi găseşte izvorul umorului undeva între experienţă şi aşteptări, Arthur Schopenhauer găseşte sursa umorului între percepţia senzorială a lucrurilor şi cunoştinţele raţional-abstracte privitoare la aceleaşi lucruri. Sistemul individual de decodare exterioară prevede atribuirea mai multor însuşiri unui singur obiect. Însă atunci când percepțiile senzoriale sunt grupate în categorii abstracte, atenţia este direcţionată către una sau câteva însuşiri ale unui obiect oarecare. Cu alte cuvinte, concentrăm multe noţiuni în cadrul unui singur cuvânt, subsumăm mai multe lucruri unei singure idei abstracte.

Cu o viziune asemănătoare lui Schopenhauer şi Søren Kierkegaard susţine relevanţa teoriei incongruenţei în sfera filosofică. Acesta echivalează umorul pe care îl denumeşte „comic” cu diastaza, diferenţa dintre experienţă şi aşteptări, numind însă acest procedeu „contradicţie”, nu „incongruenţă”. Pe măsură ce gânditorii au tratat această teorie diferenţiat la finele secolului XX, încercând să o șlefuiască, adăugând detalii, păstrând ideea de bază a discrepanţei dintre realitate şi aşteptare, demersurile au evidenţiat şi un punct slab, comun acestor abordări, legat de suficienţa incongruenţei pentru declanşarea umorului. Slăbiciunea ar fi legată de faptul că o incongruenţă poate rezulta atât în amuzament, cât și în tristețe, dezamăgire, indignare, frică sau furie, sau poate da naștere unor derapaje socio-politice, prin prisma suprapunerii forțate a două elemente contrastive, după cum argumentează, Václav Havel în eseul său, *The Power of the Powerless*, unde disidentul ceh denunță impunerea violentă a ideologiei asupra vieții, adică transpunerea unui aspect eminamente dinamic în tiparul unui algoritm static și prescris.

3. Henri Bergson și funcțiile umorului

Totuși, poate cel mai interesant, atent, susținut și structurat studiu în această categorie a teoriei incongruenței îi aparține lui Henry Bergson. *Râsul. Eseu asupra semnificației comicului* impresionează prin tehnica demonstrației, prin știința construirii progresive a unui concept, prin detaliere sistematică și minuțiozitate. Studiul lui Bergson este structurat în trei părți în care abordează pe rând comicul și formele sale, comicul de situație și cel de limbaj, și, în final, comicul de caracter, autorul revenind constat pe parcursul studiului la principalele idei de la care pleacă teoria sa. Deși Bergson este încadrat la sfera incongruențelor de opinia critică majoritară, există și câteva aserțiuni ale autorului care aduc în plus o serie de valențe aferente teoriei superiorității. Despre acestea voi discuta puțin mai târziu.

Teoria râsului în opinia lui Bergson debutează cu aceeași neputință în a defini comicul, așa cum debutează de altfel cei mai mulți teoreticieni conștienți de complexitatea acestei noțiuni sub aspectul semnificației, al procedeelor, al mecanismelor, al situațiilor declanșatoare. În prima parte, pornind pe linia aceleiași metode a învăluirii, a apropierii prin îndepărtare, autorul stabilește pentru început datele de identificare, atributele esențiale ale comicului. Operând cu o structură tripartită de cele mai multe ori, aflăm în primul rând că actul comic este un concept exclusiv intrinsec naturii umane, deci nespecific animalelor sau peisajelor, și că este marcat de insensibilitate și complicitate. Prin insensibilitate se înțelege lipsa oricăror emoții și manifestări afective interioare care altfel ar periclita

[3] Lefcourt, Herbert M, and Rod A. Martin. *Humor and Life Stress: Antidote to Adversity*. New York: Springer-Verlag, 1986, p. 10

BDD-A26509 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:11:30 UTC)

râsul. „Râsul nu are inamic mai mare decât emoția. Nu vreau să spun că nu am putea râde de o persoană care ne inspiră milă, de exemplu, sau chiar afecțiune, ci doar că pentru câteva clipe, trebuie să uităm de această afecțiune, să facem această milă să tacă[4].” Odată desensibilizată emoția, evenimentele se calibrează conform principiului detașării care permite observarea și analizarea distantă a acestora, precum și transformarea tragediei în comedie. Ca o condiție *sine qua non* în opinia autorului, comicul recurge la rațiune, nu la simțire, aceasta necesitând atât un spațiu de concretizare, cât și raporturi cu alte „inteligențe pure” care să legitimeze existența complicității. Râsul are așadar o funcție socială și se exercită între pilonii vieții comune fiind conceput de colectivitate și pentru colectivitate. Ca efect, funcția socială a comicului, ca rezultat al complicității constituie o primă dimensiune importantă de analiză și o primă arie în care se circumscriu cele trei trăsături deja menționate. Comicul este muabil și pretinde la rândul său muabilitate. Aceasta ar fi o altă trăsătură pe care o evidențiază autorul prin contrast cu tragedia și eroii acestuia. Acesta susține că „un personaj de tragedie nu va schimba nimic din conduita sa, pentru că va ști cum l-am judeca; ar putea să persevereze, chiar și cu conștiința deplină a ceea ce este el, chiar și cu sentimentul foarte limpede al ororii pe care ne-o inspiră. Însă când o greșeală ridicolă începe să fie conștientizată drept ridicolă, se caută modificarea ei, cel puțin la exterior[5].” Astfel Begson aderă la o concepție potrivit căreia comicul caută să taxeze dar și să modifice defectele umane, aspectele putrede ale unei societăți. Râsul, fiind un gest social, implică o permanentă conștientizare și revelarea imediată a atitudinilor rigide și mecanicizate, inerte și repetitive două concepte preferate de autor și recurente pe tot parcursul studiului. Așadar, o a doua funcție a râsului stabilită de Bergson este și cea corectivă. Vom vedea că una din particularitățile modului de abordare propus de autor este dimensiunea utilitară care însoțește formele de concretizare ale comicului. Această mecanicitate, care va beneficia de o definiție clară abia spre sfârșitul primei părți, deși constituie ipoteza studiului, are o dublă valență. Una dintre ele vizează obținerea efectului comic prin *obiectificarea* persoanei. Cu alte cuvinte „Ființa umană vie despre care este vorba aici, este o ființă umană, o persoană. Dispozitivul mecanic este, dimpotrivă, un obiect. În acest caz, ceea ce provoacă râsul este transfigurarea momentană a unei persoane într-un obiect dacă admitem să vedem lucrurile din această perspectivă[6].” Autorul oferă în acest sens câteva exemple, menționându-l pe Sancho Panza „răsturnat pe o pătură și aruncat în aer ca o minge oarecare[7]” sau se oprește asupra unor momente din teatrul lui Labiche unde „Domnul Perrichon, în momentul în care se urcă în tren se asigură că nu și-a uitat niciunul dintre bagaje «Patru, cinci, șase, nevastă-mea șapte, fiică-mea opt și cu mine nouă»[8]”. Însă mai interesantă pare a fi legătura pe care o instituie între tragedie și comedie folosindu-se de numitorul comun al corporalității, „De unde provine comicul? Din aceea că trupul viu se rigidizează în mașinărie. Corpul viu ne apare, așadar, ca fiind materializarea supleței absolute, activitatea mereu vigilentă a unui principiu aflat mereu la lucru[9].” Mai mult, rămânând în paradigma contrastivă cu tragedia, într-o interpretare ușor exacerbată a gestualității ca etichetă socială, autorul evidențiază și aspecte ale corporalității care se manifestă diferit în tragedie tocmai prin prisma mecanicizării trupului, a unei blocări materiale care l-ar determina pe purtător să experimenteze nesiguranța și disconfortul. De aceea, potrivit observațiilor lui Bergson, „eroii tragediei nu beau, nu mănâncă, nu au nevoie să se încălzească. Dacă este posibil, nici măcar nu se așază. A se așeza pe scaun în mijlocul unei tirade ar echivala cu a-și aminti că are un corp. Napoleon, care avea și fler de psiholog, a remarcat că se poate trece de la tragedie la comedie prin simplul fapt de a se așeza pe scaun[10]”.

Dezideratul abținerii de la orice acțiune familiară se manifestă în virtutea principiului unui cult al rușinii trupești – trupul reprezentând pânza albă lăsată liberă imaginației sociale –, al corporalității deranjante privite mai degrabă drept haină pe care titularul dorește să o dezbrace din dorința de a infirma primatul formei în defavoarea fondului. În baza acestei operații de forțare a priorității părții

[4] Bergson, Henri, *Râsul. Eseu asupra semnificației comicului*, Editura All, București, 2014, p.15
[5] *Ibidem* p.24
[6] Bergson, Henri, *Râsul. Eseu asupra semnificației comicului*, Editura All, București, 2014, p.51
[7] *Ibidem*, p.52
[8] *Ibidem*, p.55
[9] *Ibidem*, p.46
[10] *Ibidem*, p.48

BDD-A26509 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:11:30 UTC)

meritorii și de ascundere a defectelor cantonate pe terenul nepermis al unei dezirabile candori spirituale, se nasc efectele comice.

În partea a doua a studiului, Bergson aduce în prim-plan câteva elemente aparținând celor mai recurente laturi ale comicului în viața cotidiană, anume comicului de situație și comicului de limbaj enumerând și exemplificând câteva metafore reprezentative ale formelor de concretizare. Autorul vorbește astfel despre „diavolul cu arc", explicând această formă a comicului prin convergența inegală a două încăpățânări observate – dintre care una mecanică – în aspectele simple ale vieții reale: „Pisica jucându-se cu șoarecele, lăsându-l de fiecare dată să scape ca dintr-un arc pentru a-l opri brusc cu cealaltă labă, își oferă un amuzament de același gen[11]."Alte procedee de obținere a efectelor comice sunt „paiața cu sfori" sau „bulgărele de zăpadă" , aceasta din urmă presupunând o situație ce capătă amploare prin înmulțirea treptată a straturilor catalizând astfel un deznodământ fulminant. Exemple în acest sens ar fi piesele de domino care sfârșesc unele peste altele în ciuda efortului inițial al ordonării, sau piesele care se dărâmă în tentativa de a înălța o construcție. Rezultatul final este astfel surprinzător, neașteptat și finalizat cu o nulitate absolută. În aceeași măsură, și Herbert Spencer, și Kant pledează pentru aceeași înțelegere a comicului prin alimentarea progresivă a unui efort adus în stagiul unei diseminări bruște în vid. Așa cum susține și Kant, „râsul provine de la o așteptare care se rezolvă subit în nimic[12]".

Discutând despre problema disproporției, despre obiectul comicului și ce anume este comic în cadrul acestui obiect, Bergson își legitimează apartenența la incongruență prin metoda demonstrației logice: „Disproporția dintre cauză și efect, fie că se prezintă într-un sens sau în celălalt nu este sursa directă a râsului. Râdem de ceva pe care îl poate manifesta această disproporție în anumite cazuri, și anume, aranjamentul mecanic special pe care ea ne lasă să-l percepem dincolo de seria de cauze și efecte[13]." Însă de ce considerăm acest aranjament comic? Pentru că reprezintă un impediment în calea uniformității vieții, un element străin care, prin interferența sa, declanșează o distragere a atenției de la cursul obișnuit al lucrurilor. Altfel spus: „Mecanismul rigid pe care îl remarcăm din când în când ca pe un intrus în continuitatea vie a lucrurilor umane are pentru noi un interes cu totul special pentru că este ca o distragere de la viață. Dacă evenimentele ar putea fi atente fără oprire la propriul lor curs, atunci nu ar exista coincidențe, nici întâlniri, nici serii circulare; totul s-ar derula drept înainte și ar progresa întotdeauna[14]". Reiterând concepția inițială despre funcția didactică și corectivă a râsului, autorul echivalează comicul cu un cusur care are nevoie imediată de o corecție, unde râsul reprezintă faptul încărcat social menit să corijeze, să rectifice.

În continuare, Bergson aduce în discuție o altă structură cvadripartită a procedeelor de natură comică: repetiția, inversiunea, interferența seriilor și transpoziția – unele mai interesante, altele mai puțin captivante –, cu mențiunea că acestea aparțin vodevilului. Circumstanțele repetitive aferente primei structuri identificate, quiproquo-ul, permutarea vechiului și a modernului constituie un prilej de a obține ceea ce a numit Bergson „mecanizarea vieții" care implică desfășurarea acesteia „ca un mecanism cu repetiție, cu efecte reversibile și piese interșanjabile[15]" și de a lămuri de ce comicul este însăși spargerea acestei monotonii prin intermediul distragerii.

Abordând ulterior comicul de limbaj, Bergson ridică o problemă interesantă care ar putea justifica o pledoarie pentru o teorie culturală a umorului. În primul rând, autorul distinge între două posibile funcții ale limbajului comic: una creatoare și una emițătoare. Prima ar fi intraductibilă, în vreme ce a doua „s-ar putea traduce dintr-o limbă în alta, chiar dacă își pierde cea mai mare parte din savoare prin trecerea dintr-o altă societate, diferită atât prin moravuri cât și prin literatură și, mai ales, prin asocierile de idei[16]." Cum enunțurile sunt emise de indivizi, autorul aduce în lumină și o distincție între comic și spirit, fără a insista foarte mult asupra acestei probleme în prealabil exemplificate mai bine de Sigmund Freud în cartea sa *Comicul și umorul,* pe care Bergson o traduce prin intermediul

[11]*Ibidem,* p.61
[12] *apud* Bergson, Henri, *Râsul. Eseu asupra semnificației comicului*, Editura All, București, 2014, p.71
[13]*Ibidem,* p.74
[14]*Ibidem,* p.75
[15]*Ibidem,* p.83
[16]*Ibidem,* p.84

BDD-A26509 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:11:30 UTC)

unei relații de oglindire a unei noțiuni în cealaltă: „cuvântul de spirit, legat sau nu de o figură a limbajului, evocă o imagine confuză sau netă a unei scene comice[17]". Ca rezultat, „vom obține diverse forme ale comicului de limbaj și variantele posibile ale cuvântului de spirit[18]."
În finalul studiului său, Henri Bergson abordează și categoria nu mai puțin importantă a comicului de caracter. Revenim la unul din principiile care guvernează sfera comică enunțate de autor la începutul studiului, și anume, cel al insensibilității, al devitalizării emoției, care provoacă efectul comic în aceeași măsură dacă este aplicat și persoanelor, dacă este alipit conceptului cheie al studiului, adică acela al mecanicizării, al rigidității și ocurența râsului întru corectarea acestuia. Bergson susține că orice microunivers integrat într-un macrounivers social este guvernat după același principiu al încercării de a modifica rigiditatea inițială și de adaptare la premisele noi. „Nici societatea propriu-zisă nu procedează altfel. Trebuie ca fiecare dintre membri ei să rămână atent la ceea ce îl înconjoară, să se modeleze conform anturajului, să evite să se închidă în caracterul său ca într-un turn de fildeș. Tocmai pentru acest motiv, societatea face să planeze asupra tuturor, dacă nu amenințarea unei corecții, atunci cel puțin perspectiva unei umiliri care poate fi la fel de redutabilă, chiar dacă adoptă o formă mai lejeră[19]."

Printre criticii care au analizat și categorisit această operă a lui Bergson, au existat și voci care au susținut plasarea acestui studiu la granița dintre teoria superiorității și cea a incongruenței probabil sub aspectul caracterului didactic și sancționator al comicului. Iată câteva posibile dovezi care îl plasează pe Bergson sub incidența unei teorii a superiorității cu regim atenuat: „În el [gândul societății] intră și intenția nemărturisită de a umili și, prin aceasta, este adevărat, de a corecta, cel puțin la nivel superficial[20]." Mai mult, autorul pare să împărtășească opiniile lui Aristotel cu privire la obiectul comediei : „Am spus deseori că defectele ușoare ale semenilor noștri sunt acelea care ne fac să râdem[21]", însă până într-un anumit punct când se distanțează teoretic de Stagirit: „comicul nu este întotdeauna un indiciu al unui defect, în sensul moral al termenului, și că, dacă insistăm să-l considerăm un defect – ba încă unul frivol – atunci va trebui să indicăm care este semnul precis care distinge frivolul de grav[22]." – o diferență majoră așadar între cei doi autori, în ceea ce privește semnul egal pus între comic și oameni cu morală îndoielnică în cazul lui Aristotel, și admiterea discordanței dintre defect și comic. Pentru Bergson, nesociabilitatea defectelor, și nu neapărat imoralitatea lor, provoacă râsul – imoralitatea fiind altfel un atribut cheie în discuția despre comic în cazul lui Aristotel. În sfârșit, rămânând în această sferă, autorul trasează încă o dată liniile directoare ale emoțiilor în cadrul comicului prin contrast logic și indirect cu definiția tragediei lui Aristotel. „Comicul, spuneam, se adresează inteligenței pure; râsul este incompatibil cu emoția. Zugrăviți-mi un defect oricât de frivol; dacă mi-l prezentați altfel încât să-mi trezească simpatia sau frica ori mila, atunci s-a terminat, nu mai pot să râd. Trebuie să nu mă emoționez, iată singura condiție cu adevărat necesară, deși aceasta nu este, desigur, și suficientă[23]." Alte condiții la care se referă Bergson ar fi: rigiditatea, automatismul, distragerea, nesociabilitatea personajului și desigur, insensibilitatea spectatorului. În plus, un alt aspect important al comediei este abilitatea sa de a crea tipuri, de a expune generalitatea, fiind, față de celelalte arte, singura în stare să genereze tipologii. "Ea notează asemănările, intenționează să ne așternă sub privire tipuri de oameni. Chiar va crea la nevoie tipuri noi. Prin aceasta, ea contrastează cu celelalte arte. Înseși titlurile marilor comedii sunt deja semnificative: *Mizantropul, Avarul, Jucătorul, Distratul* (…) Spunem un *Tartuffe*, însă nu spunem niciodată o *Fedră* sau un *Polyeucte*[24]."
Ultimele aspecte notabile evidențiate de Bergson sunt și câteva forme ale rigidității comice dintre care voi enumera „încremenirea în profesie", adică simbioza personajului cu funcția pe care o exercită până în stadiul atingerii performanței unui organism singular. Efectul comic decurge în acest caz din

[17] Bergson, Henri, *Râsul. Eseu asupra semnificației comicului*, Editura All, București, 2014, p.89
[18] *Ibidem*, p.89
[19] *Ibidem*, p.107
[20] *Ibidem*, p.107
[21] *Ibidem*, p.108
[22] *Ibidem*, 2014, p.109
[23] *Ibidem*, p.110
[24] Bergson, Henri, *Râsul. Eseu asupra semnificației comicului*, Editura All, București, 2014, p.127

BDD-A26509 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:11:30 UTC)

asocierea personalității cu rutina și obiceiurile profesionale. Acest lucru poate fi exploatat în literatura despre comunism întrucât există multe cazuri de identificare comportamentală a indivizilor cu funcțiile și conduitele impuse de partid. Sfidarea logicii duce astfel la instituirea unei culturi comuniste a absurdului, un sistem necrozat prin însăși nesocotirea legilor naturii și ale societății. Insistarea asupra ideii absurdului, a contradicției, atestă și mai mult legitimitatea încadrării lui Bergson în sfera teoriei incongruenței. Orice efect comic implică într-o anumită măsură și contradicția. "Ceea ce ne face să râdem este absurdul realizat într-o frază concretă, o absurditate vizibilă. (…) Absurditatea, atunci când o întâlnim în comic, nu este așadar o absurditate oarecare, ci una determinată. Ea nu creează comicul, ci mai degrabă derivă din el. Nu este cauză, ci mai curând efect, un efect foarte special, în care se reflectă natura specială a cauzei care îl produce. Cunoaștem care este această cauză. Așadar, nu ne va fi greu acum să îi înțelegem efectul[25]."

Râsul. Eseu asupra semnificației comicului are meritul de a lămuri câteva aspecte privitoare la modalitățile de fabricare ale comicului, la cerințele intrinseci acestuia, oferind pe parcurs analize contrastive cu alte genuri, citate exemplificatoare ale unor aserțiuni teoretice, evidențierea funcției didactice și corective a râsului, precum și existența unei provocări lejere, așa cum însuși autorul menționează, la adresa sferei sociale, care are metodele sale specifice de reacție precum defensiva sau teama. În ciuda demonstrației progresive, riguros structurate și a minuțiozității studiului, desensibilizarea completă, invocată de autor, în sfera comediei pare a fi totuși un deziderat îndeplinit cu mai multă dificultate prin prisma contactului dramatic sau, după caz, a complicității lectoriale generatoare de interșanjabilitate emoțională.

ACKNOWLEDGMENT: This work was supported by a grant of the Romanian National Authority for Scientific Research and Innovation, CNCS- UEFISCDI, project number PN-II-RU-TE-2014-4-0240.

BIBLIOGRAPHY

1. Bergson, Henri, *Râsul. Eseu asupra semnificației comicului*, Editura All, București, 2014
2. Gregory, J.C., *The Nature of Laughter*, Taylor & Francis Group, 2014
3. Lefcourt, Herbert M, and Rod A. Martin. *Humor and Life Stress: Antidote to Adversity*. New York: Springer-Verlag, 1986
4. Schultz, T. (1972) *The role of incongruity and resolution in children's appreciation of jokes and cartoons: An information-processing analysis,* Journal of Experimental Child Psychology 13

[25] *Ibidem,* p.140

BDD-A26509 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:11:30 UTC)