OPERA LUI DANIIL HARMS. OBSERVAŢII ASUPRA CATEGORIILOR ESTETICE

Camelia DINU

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

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

Harms şi mişcarea OBERIU, al cărei membru de bază a fost, au configurat literatura absurdului în cultura rusă şi 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 şi estetica Noului Roman francez: „Pentru adepţii acestei formule, anticipate de teoriile formaliştilor ruşi de la Novîi Lef (1927-1928) despre «literatura faptelor», noţiunea de literatură devine de două ori «peiorativă»: o dată pentru faptul că între obiecte şi cititor ea interpune o «grilă», o reţea de convenţii literare, apoi

BDD-A24284 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:02 UTC)

prin inferioritatea funciară a literaturii raportată la obiectivitatea primordială a lucrurilor”[1]. De altfel, în manifestul *Поэзия обэриутов* (Poezia oberiuţilor), una dintre declaraţiile fundamentale ale grupării, N. Zaboloţki afirma: „Cine suntem noi? Şi de ce anume noi? Suntem poeţi ai unei noi concepţii de viaţă şi ai artei noi. În creaţiile noastre extindem şi aprofundăm sensul obiectului şi al cuvântului, dar în niciun caz nu-l distrugem. Obiectul concret, purificat de învelişul literar şi uzual, devine apanajul artei. În poezie, ciocnirea semnificaţiilor verbale exprimă acest obiect cu precizia mecanicii”[2]. I. Hamardiuk remarcă faptul că în denumirea grupării OBERIU un rol esenţial îl ocupă termenul de „real” (Объединение *реального* искусства / Uniunea artei *reale*), care deschide o poartă către înţelegerea poeticii grupării. Membrii acesteia considerau că arta este *reală* ca viaţa însăşi[3]. În declaraţii, oberiuţii au încercat să demonstreze că reprezentarea artistică pe care o susţin este mai aproape de realitate ca oricare alta. În acest sens, Harms opina: „Adevărata artă ţine de realitatea primordială, arta creează o lume şi este cea dintâi reflectare a acesteia. Arta este în mod obligatoriu reală[4]. Nu întâmplător, pornind tocmai de la această concepţie asupra artei, oberiuţii au ajuns la abordarea absurdului. Mijloacele fundamentale de construire a textului absurd erau, în concepţia lor, anomaliile lingvistice şi verbale, abaterile ortografice, folosirea unui „al cincilea sens”; oberiuţii afirmau că, în afară de cele patru semnificaţii ale obiectului – descriptivă, emoţională, anticipativă şi estetică –, ce întăresc legătura dintre el şi om, este necesar să se introducă al cincilea sens, determinat de însuşi faptul existenţei obiectului. În acest mod se conferă obiectului libertate totală, fiind descătuşat de legăturile convenţionale. Ca urmare, obiectul este privit ca un cuvânt şi cuvântul ca un obiect[5]. Alte mijloace de generare a absurdului agreate de oberiuţi erau fragmentarea textului şi relativitatea semnificaţiilor.

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

[1] Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973, p 104.
[2] Nikolai Zaboloţki, *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.

BDD-A24284 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:02 UTC)

avangardă, şi a doua, care marchează trecerea către „poetica discordanţei şi a autodistrugerii" (formularea aparţine criticului). Este evident că profunda criză existenţială 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 reputaţia scandaloasă a lui Harms nu a fost determinată numai de maniera sa neobişnuită de a scrie, ci şi de extravaganţele scriitorului, manifestate în societate. Cercetătorul menţionează legendele care circulau în epocă despre comportamentul ciudat al avangardistului: umbla prin locurile publice într-o redingotă în carouri, cu o pălărie rotundă, afişând o politeţe exagerată. Pe obrazul stâng avea desenat un căţeluş; alteori, pe frunte, avea lipită o banderolă îngustă de catifea neagră. În cafenele scotea dintr-o gentuţă nişte ceşcuţe de argint şi bea numai din ele. Când mergea la teatru îşi lipea mustăţi, afirmând că nu este politicos ca bărbaţii să meargă la teatru fără ele. Citind la estradă, îşi punea pe cap o scufie şi purta un monoclu-sferă ce înfăţişa un ochi scos. Îi plăcea să se caţere pe balustrade şi pe pervaze, chiar pe cornişe. Cunoscuţii mărturiseau că ciudăţeniile lui din viaţa reală se armonizau cu opera, se completau reciproc cu aceasta[1]. Astfel, absurdul din opera lui Harms este mai mult decât o categorie estetică predilectă, este o necesitate existenţială.

Latura absurdă a creaţiei lui ţine mai puţin de conţinutul de idei, şi mai curând de anumite principii „tehnice" de generare a absurdului. Dintre acestea amintim abaterea sau deraierea / *сдвиг* (sugerată de autorul însuşi în texte ca *Цель всякой человеческой жизни одна: бессмертие...* – 1938, *Концерт Эмиля Гиллельса в Клубе писателей 19-го февраля 1939 года* – 1939), precum şi procedeul denumit de criticul N.V. Gladkih deviere / *отклонение*[2]. Acestea se manifestă, de exemplu, prin titluri care nu corespund conţinutului, fragmentări şi răsuciri neaşteptate ale naraţiunii, repetiţii inexplicabile, apariţia unor structuri specifice limbajului transraţional, 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 recurenţa unor elemente neobişnuite: trăsături umane, mai ales fizice, nespecifice rasei; comportamentul agresiv, violenţa gratuită a

[1] P. Bologov, *Даниил Хармс. Опыт патографического анализа*, http://www.psyfaq.ru/articles/ill/charms.html

[2] N.V. Gladkih, *Эстетика и поэтика прозы Д. И. Хармса* (disertaţie pentru obţinerea gradului ştiinţific de doctor), Tomsk, Izdatel'stvo Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, 2000.

BDD-A24284 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:02 UTC)

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

Numeroase texte (*Миронов завернул в одеяло часы…* – 1934, *Встреча*, *Петров и Камаров*, *Один человек гнался за другим…* – 1940) demonstrează infinitatea interpretărilor posibile. Harms se foloseşte 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 practicată de autor încă din textele pentru copii: *Удивительная кошка* – 1938, *Сказка* – 1935, *Рыбий жир* – jumătatea anilor ’30, dar şi în versuri: *Удивительная кошка* – 1938.

Discursul narativ (ca şi cel liric) este la Harms antinomic, bizar cu premeditare; rezultatele textului sunt imprevizibile. Dislocarea duce uneori până la anularea textului însuşi, a instanţelor sale narative, generându-se structuri paradoxale. Creaţiile lui Harms se remarcă printr-o tehnică a paradoxului specifică şi lui Urmuz. Aceasta se evidenţiază prin: parodierea cadrului acţiunii, pastişa eticului, amplificarea dimensiunilor derizoriului, ironizarea automatismelor tehnicii literare, persiflarea clişeelor 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 белые[1].

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

BDD-A24284 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:02 UTC)

Ничего не было! Так что не понятно, о ком идет речь. Уж лучше мы о нем не будем больше говорить[1].

Pentru a defini poetica lui Harms, s-au folosit adesea termenii de *absurd* şi *alogism* / *ilogism*. Cercetătorul rus A.A. Kobrinski arată că aceşti termeni nu sunt potriviţi pentru a caracteriza textele scriitorului: termenul de *absurd* este superficial, căci nu face diferenţa între absurd, ca o caracteristică a imaginii lumii, şi absurd, ca modalitate / tehnică de construire a textului literar; de aceea nu se potriveşte universului ficţional harmsian[2]. Nici termenii de *alogic* sau *ilogic* nu descriu corespunzător acest univers original, pentru că numeroase situaţii prezentate în textele lui Harms nu încalcă regulile logicii. Textele scriitorului rus nu sunt în totalitate absurde sau ilogice; aparenţa absurdului provine din faptul că ele nu răspund aşteptărilor cititorului. Răsturnările de situaţie, faptele şi 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 construieşte un univers deformat, dar nu un antiunivers, ca în literatura absurdului: „În povestirile lui Harms vedem o logică diferită de cea obişnuită, deformată, dar, oricum, o logică. Acesta este un alogism evident, dar care nu permite totuşi a se vorbi despre absurd”[3]. Ideea că Harms construieşte un sistem ficţional 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 nişte abstracţii atemporale, deşi acţiunile lor sunt haotice, monotone, repetabile. Relaţiile dintre ele sunt bine definite (ajungându-se la scene de violenţă gratuită şi de linşaj), deşi este evidentă lipsa comunicării. În miniaturile lui Harms, răsturnarea tehnicii compoziţiei decurge într-adevăr dintr-o „logică a absurdului”, numai că „procedeele, firește, nu dispar, ci numai îşi modifică ţinuta, tind spre dilatare şi improvizaţie, spre cotidian şi 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*, Groznîi, 1989, p. 184.
[3] *Idem*, p. 37-39.
[4] Marino, *op.cit.*, p 136.

BDD-A24284 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:02 UTC)

Alţi exegeţi consideră că succesiunea logică nu este respectată la Harms, dimpotrivă, el construieşte 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 excelenţă. 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 existenţialişti, precum Albert Camus, Martin Heidegger, Karl Jaspers, Soren Kierkegaard, Jean-Paul Sartre etc. au excelat în teoretizarea şi în susţinerea absurdului. În literatura lumii, absurdul este legat de operele lui Samuel Beckett, Camus, Eugen Ionescu, Franz Kafka, Sartre etc. Harms are elemente comune (cel puţin din punctul de vedere al categoriei absurdului) cu fiecare dintre ei, rămânând totuşi un scriitor unic. Se apropie de absurdul camusian prin faptul că, la scriitorul francez, conştientizarea absurdului nu determină un refuz dispreţuitor al universului, ci conduce la acţiune, la revoltă. Cei doi au în comun şi meditaţia asupra existenţei lipsite de orizont, cu precizarea ca Harms exprimă acest mesaj sumbru în forme comico-ludice. Absurdul se manifestă ca o încălcare a normalităţii, a ritmului natural al evenimentelor. Cercetătorul rus V.V. Nordberg consideră că Harms, ca şi Camus, recunoaşte lipsa de raţiune a lumii, nonsensul acesteia. Harms vede absurdul ca un mijloc care îl poate ajuta să depăşească banalul cotidian şi să se apropie de esenţa universului. De aceea abordează teme ca depersonalizarea omului şi automatizarea existenţei.

Ca şi Kafka, Harms a exprimat anxietăţile şi alienarea omului secolului al XX-lea, precum şi sentimentul de subordonare şi de nimicnicie în faţa puterii opresive. Diferenţa este că Harms nu a prezentat în mod direct omul care suferă atât fizic, cât şi spiritual, căutând disperat un sens, un scop, siguranţă 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 nişte texte care seamănă cu „întâmplările” (*Случаи*) avangardistului rus prin lipsa relaţiei cauză-efect. De exemplu, într-o proză kafkiană, personajul principal este aruncat în închisoare numai pentru că a băutut cu pumnul într-o poartă străină sau poate că nici nu a bătut, ci numai a avut această intenţie.

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

BDD-A24284 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:02 UTC)

Cu Sartre, scriitorul rus are în comun angoasa resimţită în faţa absurdului. Aceasta „nu este legată atât de absenţa sensului, cât de conştientizarea propriei libertăţi, a responsabilităţii în faţa unei lumi în care depinde de mine dacă ea are sau nu un sens, adică dacă ea este sau nu conformă definiţei pe care o dau eu umanităţii”[1].

Creaţiile literaturii absurdului au multe în comun, după opinia criticului M.I. Fedosiuk, cu operele folclorice pentru copii[2]. De altfel, unul dintre izvoarele declarate de inspiraţie ale oberiuţilor este folclorul copiilor (nu în mod accidental aceşti autori au colaborat şi au publicat în revistele pentru copii „Ёж”/ Ariciul şi „Чиж”/ Scatiul): „Principiile absurdului sunt caracteristice folclorului, obiceiurilor, tradiţiilor de sărbători, culturii carnavaleşti a multor popoare şi îşi are originea în anumite arhetipuri profunde ale culturii, care se manifestă şi în sferele sacrului”[3]. Mai mult, Fedosiuk porneşte de la postulatele comunicării orale teoretizate de H.P. Grice şi analizează natura textului monologic la Harms. Structura dialogului s-a analizat intens în Rusia din perspectiva teoriei actelor de vorbire şi a postulatelor pragmatice ale lui Grice. În foarte cunoscutul său studiu, *Logic and conversation* (1975), lingvistul propune un model conversaţional în care accentul este pus pe eficacitatea – maximală – a schimbului de informaţie, fără a ţine seama de parametrii afectivi şi sociali, care, în opinia sa, nu sunt decât nişte elemente accesorii şi nimic altceva. De asemenea, Grice a stabilit mai multe „maxime” care puteau fi folosite pentru desfăşurarea dialogurilor, pentru a analiza şi pentru a generalize replici. Fedosiuk consideră că Harms încalcă postulatul cu privire la maxima cantităţii: informaţia prezentată în schimburile de replici dintre personaje este insuficientă, din acest motiv comunicarea devine absurdă[4].

*

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

[1] Elisabeth Clement, Sanchantal Demonque, Laurence Hansen-Love, Pierre Kasn, *Filosofia de la A la Z*, Bucureşti, 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.

BDD-A24284 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:02 UTC)

Peirce, H. Bergson, dar şi pe baza teoriilor psihologice referitoare la trăirile sufleteşti şi la psihologia emotivităţii 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 vorbeşte despre comic, categoria estetică preferată a oberiuţilor. Cercetătoarea priveşte această categorie din trei perspective: estetică, filosofico-lingvistică şi etică şi consideră că, pentru Harms, comicul servea unui experiment de bază: în poezie – experimentarea limitelor semantice ale cuvântului, în proză – experimentarea limitelor existenţei umane. Viziunea ludică, exprimată prin intermediul comicului, este caracteristică concepţiei lui despre existenţă: „Teatralitatea interioară şi exterioară a OBERIU nu este întemeiată pe imitaţie (reprezentare), ci pe transformare. Comicul oberiut este rezultatul conştientizării unei inadecvări, oricare ar fi forma verbală de exprimare a experienţei nonverbale”[1]. Gladkih deosebeşte mai multe tipuri de râs, care apar în majoritatea textelor harmsiene: râsul răutăcios legat de atitudinea subiectului faţă 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 modele cultural-ideologice, simboluri, noţiuni, personalităţi 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) şi de fabulă (comicul de situaţie), iar efectul comic „constă în producerea stării de *surpriză*, situaţie analoagă celorlalte genuri şi modalităţi de *suspense* literar”[4].

Putem privi comicul ca o categorie dominantă a universului ficţional harmsian. Motivaţia nu este aleatorie: comicul „este cel mai apropiat de desfăşurarea obişnuită şi normală a vieţii. Dacă viaţa este amestecată, ea nefiind

[1] A. Gherasimova, *Проблема смешного в творчестве обэриутов* (disertaţie pentru obţinerea gradului ştiinţific 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.

BDD-A24284 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:02 UTC)

nici aşa de tragică, nici aşa de comică pe cât pare, ci un amestec, atunci umorul, care conţine aceste elemente, are şanse să se apropie mai repede de realitatea vieţii. Umorul este o categorie estetică realistă, explicând mai uşor mecanismul vieţii, considerând-o aşa cum este”[1]. La Harms apare des şi burlescul, ca formă a comicului „în care o valoare sau o pretenţie de valoare este redusă la ceva trivial, care ţine de animalic, de funcţiile fiziologice: foame, sete, instinct sexual”[2].

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

Pe avangardişti îi interesa lumea în transformare, dar în sensul întoarcerii pe dos. În romantism şi în simbolism, transcendentul era înţeles de pe poziţii etico-estetice. În avangardă, nuanţa etică dispare (în ciuda acestui deziderat, V. Maiakovski şi V. Hlebnikov nu se desprinseseră complet de tradiţiile romantismului şi ale simbolismului). Transcendentul în avangardă este o energie a schimbării în sine. Artistul este suficient sieşi, nu intră în relaţii etice cu ceilalţi oameni, se delectează şi se joacă în mod straniu cu singurătatea. Relaţia avangardiştilor cu viaţa este strict estetică, iar centrul reprezentărilor despre lume este subiectul artistic. Energia vitală este una a creşterii, a forţei, a voinţei, a descătuşării spirituale. De aceea, în avangardă, „grotescul nu va mai deveni obiectul unei *înfrumuseţări*, printr-un *artificiu agreabil,* el va tinde să-şi păstreze în reprezentarea lui artistică toate caracteristicile lui, nealterate”[4]. Grotescul harmsian este unul modernist, conform definiţiei date de Bahtin, care pleacă de la clasificarea lui Wolfgang Kayser (din studiul *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, 1957): „În definiţia lui Kayser, impresionează în primul rând acel ton întunecat, terifiant şi înspăimântător asociat lumii groteşti. [...] Pentru Kayser cel mai important în lumea grotescă este aspectul ostil, străin şi neuman. [...] Multe

[1] Vasile Morar, *Estetica: intepretări şi texte*, Bucureşti, Editura Universităţii Bucureşti, 2003, http://ebooks.unibuc.ro/filologie/morar/7.htm
[2] *Idem.*
[3] *Ibidem.*
[4] Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezi*e (de la romantism la avangardă), Bucureşti, Editura Paralela 45, p. 84.

BDD-A24284 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:02 UTC)

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

Şi criticii Kobrinski şi I. Kukulin remarcă faptul că, în povestirile târzii ale lui Harms, apare grotescul, a cărui cauză cercetătorii o văd în schimbarea funcţiei miraculosului: în povestiri aproape că nu se mai aşteaptă intervenţia unor forţe 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 consecinţe 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 şi pamfletul în literatură"[2]. Pornind de la această definiţie, remarcăm că la Harms grotescul se manifestă prin prezentarea diformităţilor fizice. Paradoxul care transpare în textele lui Harms se realizează prin exploatarea unor situaţii groteşti: totalitarismul ca paradigmă a aberanţei, non-identitatea „omului nou", prezentarea anormalului ca umanitarism. Grotescul social este semnalizat la Harms prin absurd şi prin ridicol, realizându-se artistic cu mijloace realiste şi 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 carnavaleşti: cultura populară carnavalescă a evului mediu şi a Renaşterii, grotescul romantic şi 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 îşi pierde tonul vesel, universul devine terifiant şi straniu, ambivalenţa fiind legea universală. Apare motivul nebuniei şi

---

[1] M.M. Bahtin, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, ediţia 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.

BDD-A24284 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:02 UTC)

al marionetei. Acest tip de grotesc are un caracter melancolic, interiorizat, el descoperă complexitatea personalităţii. În povestirea menţionată, 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 şi ia forma umorului, a ironiei, a sarcasmului. El încetează să fie radios, triumfător"[1]. Harms se foloseşte de ironia tristă şi subînţelege prin „nefericiţi" (*несчастные*) nu numai eroii povestirii sale, ci şi pe mulţi contemporani supuşi 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 şi pozitiv, ci sarcastic. În opera lui Harms trebuie remarcate trăsăturile genurilor carnavaleşti: logica lumii pe dos, relativitatea şi ambivalenţa imaginilor, corporalitatea monstruoasă.

La Harms apar numeroase scene ale distrugerii, dăunării şi nimicirii care ar trebui să provoace hohote generale de râs. Latura bahtiniană a avangardistului este subliniată de teoria carnavalului, care relevă şi confirmă latura groaznică, distructivă a acestuia. „Construcţia hibridă" bahtiniană presupune omogenizarea a două maniere de discurs, a două orizonturi semantice şi axiologice, subliniind opoziţia sau consonanţa dintre două orientări diferite. Astfel, se declanşează mecanismele parodiei, ale satirei şi ale comediei limbajului, cu ajutorul măştii lingvistice a personajelor miniaturilor, dar „mecanismul umorului se bazează pe o simulaţie, forma comică ascunzând un fond trist"[3]. La Harms, râsul cristalin nu-şi găseşte locul. Vorbind despre finalul textului *Мыр*, Gherasimova afirmă: „Comismul acestor repetiţii 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 agresivităţii şi a antiestetismului. În orice caz, râsul propus de scriitorul rus nu este unul naiv, inocent; ca să-l guste, cititorul trebuie să depăşească mai multe limite, multe dintre ele personale, interioare, căci adesea universul artistic al lui Harms este unul traumatizat şi 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.

BDD-A24284 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:02 UTC)

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

Umorul negru harmsian provine din ciocnirea sintacticii comicului şi a semanticii non-comicului (distrugerile, violenţa, moartea, minimalizarea personalităţii). Povestirea *Реабилитация* (ultimul text cunoscut al lui Harms, datat 10 iunie 1941) este relevantă prin concentrarea extremă a macabrului (naratorul mărturiseşte 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 intonaţia infantilă, în motivarea fictivă a anomaliei („Это естественная потребность”, „Испражняться – потребность естественная”), în felul în care cinicul îi acuză pe acuzatori de cinism („Но это уже цинизм … когда тут, рядом … три человеческих жизни”). Emoţia negativă este înlocuită de râs, deşi rămâne un inevitabil iz al estetizării a ceva imposibil de estetizat („Я не *пил* кровь – я *подлизывал* кровяные лужи и пятна”). Este unul dintre cele mai provocatoare texte, cel puţin din punctul de vedere al interferenţei categoriilor estetice; în plus, îl anticipează pe controversatul scriitor posmodernist rus Vladimir Sorokin.

Umorul negru este frecvent legat de copii: „Травить детей – это жестоко. Но что нибудь ведь надо же с ними делать!” (*Меня называют капуцином*, 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 impertinenţa: „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 convenţie artistică, o modalitate de epatare. Copiii sunt priviţi ca obiect estetic.

[1] M.B. Iampolski, *Беспамятство как исток (читая Хармса)*, Moscova, „Novoe literaturnoe obozrenie”, 1998, p. 375.
[2] L.S. Lipavski, *Разговоры. Исследование ужаса*, publicare şi 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 şi A. Ustinov, prefaţă de A.A. Kobrinski, Moscova, Glagol, 1991, p. 115.

BDD-A24284 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:02 UTC)

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

Râsul cinic harmsian provine din confruntarea nivelului textual semantic cu cel pragmatic. De exemplu, ca un principiu al intertextualităţii, apare des imaginea lui A.S. Puşkin, nu mai devreme de anul 1934, în mai multe ipostaze: ca personaj literar, ca obiect al reminiscenţelor 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 Puşkin din *Анекдоты из жизни Пушкина* – 1939 reprezintă o persiflare a culturii de masă care nu recepta corespunzător marile personalităţi ale literaturii ruse. Este şi o ironie la adresa speciei literare cu acelaşi nume (Puşkin însuşi are un ciclu de *Tablete*). În orice caz, Harms nu parodiază sursa directă, adică pe scriitorul Puşkin, ci felul în care era apreciat acesta în conştiinţa de masă, în societatea contemporană în general: „În anecdotele lui Harms despre Puşkin nu este greu de observat parodia la adresa aniversărilor exagerate şi la zgomotul creat în jurul marelui poet. Sunt ironizate şi reprezentările deformate despre viaţa şi activitatea poetului”[1]. Astfel, este clar că numele lui Puşkin (şi nu numai al lui), pomenit ca personaj, nu are nimic în comun cu omul real. Harms recunoştea valoarea lui Puşkin în literatura rusă şi 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, şi două dintre ele din literatura rusă. Iată aceşti cinci scriitori-genii: Dante, Shakespeare, Goethe, Puşkin şi Gogol”[2].

Lumea artistică a lui Harms este plină de personaje stranii. Surse ale comicului devin şi alte nume şi noţiuni canonizate de cultură. În texte ca *Пушкин и Гоголь* – 1934, *О Пушкине* – 1936, *Исторический эпизод* – 1939, personajele Puşkin, 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 şir de căderi. Gogol şi Puşkin se ciocnesc, cad şi se înjură, ca personajele din comedia dell’arte. În această miniatură nu sunt ridiculizaţi cei doi mari scriitori,

[1] A.A. Aleksandrov, *Чудодей. Личность и творчество Даниила Хармса*, note la ediţia D.I. Harms, *Полет в небеса*, Sankt-Petersburg, Sovetskij pisatel’, 1988, p. 531.
[2] Harms, *Горло бредит* ..., p. 118.

BDD-A24284 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:02 UTC)

ci mitul istorico-literar care susţine că literatura rusă începe cu Puşkin şi cu Gogol (încă din 1843, criticul V. Belinski observa că, în literatura rusă, are loc o polemică permanentă între tradiţia puşkiniană şi cea gogoliană[1]): „Harms a scris în anii '30, împotrivindu-se monumentalismului şi mitologizării lui Puşkin, ironizând în acelaşi timp atitudinea limitată, îngustă faţă de literatură şi faţă de artă"[2].

Râsul în textele avangardiste este de la sine înţeles. Notele comice contrastează cu conţinutul 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 aceleaşi intenţii agresive ca autorul însuşi, care distruge aşteptările estetice şi etice ale publicului. Astfel, sunt desfiinţate mecanismele comunicării estetice. Arta îşi pierde rolul esenţial de a reuni autorul şi cititorul în câmpul sacru al culturii şi determină stări considerate non-estetice: izolarea, decepţia, saturaţia, exasperarea, disperarea, furia, frica, dezgustul, greaţa. Referitor la această ultimă stare, Adrian Marino sublinia: „Fără a intra în subtilităţi de fenomenologie existenţialistă, se poate afirma că *greaţa* defineşte starea de spirit originară a avangardei, o *greaţă* invincibilă şi totală, o repulsie cvasi-visceralã pentru întreaga condiţie umană şi culturală"[3].

În ciclul *Случаи* / *Întâmplări*, Harms abordează un tip de râs şi 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 şi nu este îngrozit de faptele relatate, prezentând totul ca atare, ca pe ceva firesc, natural. Oamenii sunt nişte figuri pustii, fără trecut, fără statut social. Se remarcă un număr impresionant de morţi accidentale. Comicul provine din contrastul dintre fapte şi sentinţe. Ambivalenţa bahtiniană hilaro-sobră lipseşte cu desăvârşire din *Întâmplări*, râsul este unidirecţional, el subliniază anormalitatea, dar nu o elimină, nu re-creează 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, *O рассказах Даниила Хармса*, „Československa rusistika XIV", 2/1969, p. 80.
[3] Marino, *op. cit.*, p. 181.

BDD-A24284 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:02 UTC)

situaţie complexă: dacă interpretează textele ca amuzante şi comice, atunci naratorul se coalizează cu el şi ridiculizează personajul; dacă cititorul interpretează textele ca „anormale" şi lipsite de substanţă comică, naratorul se coalizează cu personajul şi îl ridiculizează pe cititor. Această situaţie 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 „sfârşitul avangadei ruse", socotind că sciitorul anticipează postmodernismul prin câteva strategii narative, dintre care cea mai evidentă este metaliteratura. Astfel, multe creaţii harmsiene sunt metatexte, subliniind o permanentă stare de criză (existenţială, cognitivă, axiologică, morală, politică) a naratorului. De asemenea, „investigarea creaţiei este însoţită [...] de o foarte insistentă *meditaţie asupra posibilităţii creaţiei*, a cărei interpretare strict antiliterară este demascarea, autoironia. Creaţia nu numai că se transformă în problema creaţiei, dar problema însăşi a «creaţiei» începe să producă zâmbete, să înspire parodii, să nu mai fie luată în serios"[2]. Şi totuşi, la Harms, convenţia ficţiunii nu se pierde, nu putem vorbi despre anularea literaturii, ci mai curând despre învârtirea ei în cerc.

Pentru avangardişti activitatea creatoare este considerată superioară creaţiei, proiectul pare mai valoros decât rezultatul final. Harms numai creează această impresie; în opera sa, spontaneitatea şi hazardul sunt numai sugestii. Este limpede că literatura modernistă îşi solicită intens cititorul, dându-i uneori acestuia sentimentul unei dificultăţi de nedepăşit. Totuşi, negaţia pe care o adoptă Harms, ca scriitor avangardist, este relativă, căci ea nu are în vedere esenţa literaturii, ci numai substanţa 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.

BDD-A24284 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:02 UTC)

Bibliografie

Aleksandrov, A.A., *Чудодей. Личность и творчество Даниила Хармса*, note la ediţia *Д. И. Хармс*, *Полет в небеса*, Sankt-Petersburg, Sovetskij pisatel', 1988
Clement, Elisabeth, Demonque, Sanchantal, Hansen-Love, Laurence, Kasn, Pierre, *Filosofia de la A la Z*, Bucureşti, Editura All Educational, 1999
Flaker, A., *O 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* (disertaţie pentru obţinerea gradului ştiinţific de doctor), Moscova, MGU im. M. V. Lomonosova, 1988
Gladkih, N.V., *Катарсис смеха и плача*, „Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta", seria „Gumanitarnye nauki (Filologija)", Tomsk, Editura TGPU, ediţia 6 (15) / 1999, p. 88-92.
Iampolski, M.B., *Беспамятство 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 ştiinţific 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, *Dicţionar de idei literare*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973
Morar, Vasile, *Estetica: intepretări şi texte*, Bucureşti, Editura Universităţii Bucureşti, 2003, http://ebooks.unibuc.ro/filologie/morar/7.htm
Şenkman, 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.

BDD-A24284 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:02 UTC)

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.

BDD-A24284 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:59:02 UTC)