

Lucyna Rożek

Genetyczno-socjologiczna interpretacja sztuki-gry w pracach Valeriana F. Pierievierziewa

Wyjaśnienie specyfiki pojęcia gry przez Pierievierziewa jest możliwe przez wyróżnienie i wyakcentowanie ważniejszych rodzajów sztuki-gry, a także poprzez charakterystykę wewnętrznych tendencji ich rozwoju. Problemy interesującej nas growej teorii sztuki i w ogóle teorii gry¹ w zachodnioeuropejskiej, polskiej² i niektórych rosyjskich badaniach najczęściej jest poruszany w kulturologicznych szkicach³, a także

¹ R. Detweiler, *Gry i zabawy we współczesnej literaturze amerykańskiej. Nowa proza amerykańska*, Warszawa 1983, s. 349 – 417.

² S. Lem, *Filozofia przypadku*, Kraków 1976. Teoria gry sprowadza się w pracach tego filozofa do teorii modeli kulturowych, dalej — grających modeli kulturowych. W ramach tych teorii gra w ogóle rozpatrywana jest jako „metagra” stanowiąca system gier. Kultura [praktycznie człowiek lub grupa ludzi] prowadzi grę z przyrodą, przy czym tego rodzaju gry może wyprzedzać indywidualny kod kulturowy. Intelktualna interpretacja tego fenomenu kulturowego może pojawić się dopiero po przystąpieniu do gry. Patrz także: L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1970, s. 67; L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1972; Por.: L. Chwistek, *Pisma filozoficzne i logiczne. Zagadnienia metody w estetyce. Zabawa i sztuka bawienia się*, Warszawa 1961, s. 223 – 227; patrz także: L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości w sztuce. Krytyka metody genetycznej*, Warszawa 1960, s. 171 – 174; J. Jarzębski, *O zastosowaniu pojęcia „GRA” w badaniach literackich. Problemy odbioru i odbiorcy*, Ossolineum 1977, s. 23 – 46; zob.: J. Jarzębski, *Pragmatyka zbrodni u Gombrowicza, zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*, Ossolineum 1979, s. 147 – 170; zob.: W. Piłat, *Twórczość Aleksandra Wampitowa. Z zagadnień poetyki*, Olsztyn 1986, *Gra jako element kompozycyjny*, s. 121 – 132, S. Lem, *Filozofia przypadku*, Kraków 1976; J. Jarzębski, *Pragmatyka zbrodni u Gombrowicza. Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*, Warszawa 1979, s. 150 – 158; patrz: K. Bartoszyński, *Zbrodnia z premedytacją Witolda Gombrowicza. Nowela. Opowiadanie. Gawęda. Interpretacje małych form powieściowych* (pod red. K. Bartoszyńskiego, S. Sawickiego), Warszawa 1974, s. 240 – 252. Według Jarzębskiego, „gra” zachodząca między poszczególnymi przedstawicielami komunikującej się zbiorowości, to nic innego niż modyfikowanie tej percepowanej przez każdą indywidualną jednostkę rzeczywistości. Za pomocą reguł tak ujmowanej „gry” Jarzębski próbuje analizować motyw zbrodni w ramach dwóch tekstów Gombrowicza.

³ И. Чернов, *Три модели культуры. Сборник статей молодых филологов к 50-летию проф. Ю.Н. Лотмана*, Тарту 1977, s. 7 – 9. С.С. Аверинцев, *Г. Гессе. Избранное. Путь Германа Гессе*, Москва 1977; С.С. Аверинцев, *Аналитическая психология К. Юнга и закономерности творческой фантазии*, Москва 1972; Т.Н. Акиндинова, Л.Н. Бердиогина, *Новые грани старых иллюзий. Проблемы мировоззрения и культуры в буржуазной эстетической и художественной мысли XIX – XX веков*. Г. Гессе, *Между пессимизмом знания и оптимизмом веры*, Санкт Петербург 1976; Ю.Н. Лотман, *Структура художественного текста*, Москва чпцо, с. 4 – 20, 60 – 85; Д. Лихачев, А. Панченко, *„Смеховой мир” Древней Руси*, Санкт Петербург 1976, s. 10; М. Эпштейн, *Игра в жизни и в искусстве*, „Современная драматургия”, 1982, № 22, s. 252; Ю. Манн, *О понятии „игры” как художественном образе. Дialeктика художественного образа*, Москва 1987, s. 318, 209; А.Я. Гуревич, *Вопросы культуры в изучении исторической поэтики. Историческая*

w pracach z teorii literatury⁴, estetyki i teorii komunikacji literackiej⁵. Najczęściej powtarzanym postulatem związanym z obserwacjami nad pojęciem gry jest twierdzenie, że gra jest przede wszystkim operowaniem symbolami. Symbolika gry jest prymarnym aspektem tej kategorii, rozpatrywanym przez wszystkie kulturologiczne koncepcje, istniejące w pierwszej połowie XX w. To właśnie wymiar symbolicznych znaczeń, kategoryalnych nośników gry był przedmiotem naukowych analiz prowadzonych przez: Ortege y Gassetta Jose, S. Lema, H. Hessego⁶, w jakiejś mierze J. Huizingę⁷ a także J. Łotmana, J. Jarzębskiego⁸, W. Gombrowicza⁹.

Analiza prac poświęconych problemom gry pozwala wyróżnić następujące, podstawowe rodzaje gier, które stanowią ciekawe zjawisko dla estetyki i nauki o literaturze. Do nich należą: gra-obrząd, gra-magia, gra sakralno-rytualna. Te właśnie trzy odmiany sztuki-gry należą do pierwotnych postaci gier. Można to określić jeszcze inaczej, należą do p r a f o r m gry-sztuki, czyli pragry. Te właśnie rodzaje gry wyróżnili i zdefiniowali teorię ich konkretno-historycznego wcielenia w praktyce: Lévi-Brühl¹⁰,

поэтика. Перспективы ее изучения, Москва 1987; J. Kmita, J. Topolski, *O kulturze i jej badaniu. Studia z filozofii kultury. Metodologia humanistyki*, Warszawa 1985; R. Caillois, *Ludzie a GRY i zabawy. Żywiol i ład*, Warszawa 1973; T.S. Kuhn, *Dwa bieguny, Uwagi o stosunkach między nauką a sztuką*, Warszawa 1985; Patrz także: J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Warszawa 1985; S. Lem, *Summa technologiae*, Kraków 1967, S. Lem, *Filozofia przypadku*, Kraków 1976; K. Lévi-Strauss, *Mythologiques: Le cru et le cuit*, Paris 1964; K.L. Pike, *Language in relation to a unified theory of the structure of human behaviour*, t. 3, 1954 – 1960; F. Znaniecki, *The method of sociology*, New York 1934, CFR; L. Goldmann, *Four une sociologie du roman*, Paris 1964, s. 221; P. Berger, Th. Luckmann, *Sociology of religion and sociology of knowledge*, [w:] *Sociology and social research*, vol. 47, 1963, Nr 4; R. Linton, *The cultural background of personality*, New York 1945; M. Czerwiński polemizuje z ujęciem kultury proponowanym w ostatniej wymienionej pracy twierdząc, że: „... symboliczne przekazy kultury to nie «konstrukty» poczęty w myśli badacza, «modele», «dzieła» funkcjonują w społeczeństwie, są elementem badanej rzeczywistości. Badacz ich nie konstruuje, lecz je rekonstruuje”; A. Kłosowska, *Semiotyczne kryterium kultury*, „Studia Socjologiczne” 1968, nr 1/28; M. Czerwiński, *Kultura i jej badanie*, Warszawa 1985.

⁴ J. Ziomek, *Metodologiczne problemy syntezy historycznoliterackiej. Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, Kraków 1975; M. Janion, *Historia literatury a historia idei. Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, Kraków 1975. M. Janion, *Marksizm wobec genetyzmu i strukturalizmu w badaniach literackich. Problemy literatury*, t. 1, Warszawa 1987, s. 387; S. Skwarczyńska, *Rzut oka na rozwój teorii badań literackich za granicą od kierunków romantycznych do postpozytywistycznych*, Kraków 1965, s. 13, M.J. Siemek, *W kręgu filozofów. Tradycje i źródła*, Warszawa 1984, s. 52 – 54; M. Scheler, *Pisma filozoficzne z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy. Metafizyka i sztuka. Pisma z teorii wiedzy*, s. 438 – 439; A. Koyré, *La Revolution astronomique*, Paris 1961; G. Bachelard, *La philosophie du nou*, s. 41; F. Gouseth, *Validite universelle dans notre connaissance du monde exterieur*, [w:] *Les conceptions modernes de la raisau*, Paris 1939, s. 1 – 19, 78.

⁵ K. Bartoszyński, *Zagadnienia komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*, Warszawa 1974; J. Sławiński, *Socjologia literatury i poetyka historyczna*, Warszawa 1971; R. Zimand, *Pałapki socjologii literatury*, Warszawa 1971.

⁶ С. Аверинцев, *Культурология Йохана Хейзинги*, „Вопросы философии” 1968, Nr 3; см.: он же. *Путь Германа Гессе. Гессе Г. Избранное*, Москва 1977, s. 26; Г.А. Акиндинова, Л.А. Бердюгина, *Г. Гессе. Между пессимизмом знания и оптимизмом веры. Новые грани старых иллюзий*, Санкт Петербург 1984, s. 188 – 195.

⁷ J. Huizinga, *Homo ludens ...*, Warszawa 1985, s. 5 – 50.

⁸ J. Jarzębski, *O zastosowaniu pojęcia „Gra” ...* op. cit., Ossolineum 1979, s. 147 – 170.

⁹ K. Bartoszyński, „Zbrodnia z premedytacją” *Witolda Gombrowicza. Nowela. Opowiadanie. Gawęda. Interpretacja małych form powieściowych*, pod red. K. Bartoszyńskiego, S. Sawickiego, Warszawa 1974, s. 240 – 252.

¹⁰ Леви-Брюль, К. Леви-Стросс, *Структурная антропология. Колдун и его магия*, Москва 1985, s. 147 – 165; Patrz także: G. Gusdorf, *Situation de Maurice Leenhardt ou l'ethnologie française de Lévy-Brühl à*

Lévi-Strauss¹¹, Johan Huizinga¹², Ernst Cassirer¹³, w jakimś stopniu C.G. Jung¹⁴, a także Irving i Harriet Deer¹⁵ i Robert Detweiler¹⁶. Ostatni z wymienionych, teoretyk kultury, przedstawia nieco inną typologię gier. Zdaniem tego autora, stawianie silnego akcentu na funkcji gier i zabaw stanowi w kulturze amerykańskiej, a tym samym w literaturze, nowy kierunek, co w samej rzeczy dziwić nie powinno, albowiem ślady tych tendencji prowadzą do bogatej tradycji istniejącej w amerykańskiej nauce o literaturze. Właśnie w amerykańskim literaturoznawstwie teoria gier i zabaw znalazła solidną argumentację naukową. Do pierwszej grupy gier wyróżnionych przez R. Detweilera należą: 1) „żywiolowa” gra twórczej wyobraźni, 2) gra w sferze kompozycji poetyckiej, 3) gra w płaszczyźnie konstruowania obrazu postaci oraz 4) gra retoryczna. Wśród innych wyróżnień form gry, można przytoczyć grę „modeli kulturowych”¹⁷, a także grę, wpisaną w teorię komunikacji literackiej¹⁸, czyli „metagrę”. Oba wymienione wyżej rodzaje gier stanowią obiekt konkretnej teoretycznej praktyki w polskiej nauce o kulturze i literaturze, a także praktyki literackiej.

Teoria gier jako „modeli kulturowych” stanowi przedmiot badań we współczesnej rosyjskiej nauce o kulturze i literaturze. W tradycji naukowej istnieją dwie grupy gier. Gra-utopia¹⁹, czyli artystyczno-filozoficzna utopia, przykładem której jest *Gra w szklane paciorki* Hessego. Gra w wymienionym utworze wypełnia funkcję duchowego panaceum na przetrwanie. Naczelną zasadą artystyczno-filozoficznej realizacji gry typu utopijnego jest chwyt „modelowania” tymi możliwościami, tym utopijnym bytem, który mógłby stać się modelem wymarzonej przyszłości, modelem, który nie może się spełnić w „realnej rzeczywistości”²⁰. Detweiler nazywa ten rodzaj gry „zabawą w byt”²¹. Bardzo interesującą analizę filozoficzno-kulturologiczną tego rodzaju gry, która zaprezentowana jest w nazwanym wyżej utworze Hessego, przeprowadził Sergiusz S. Awierincew w eseju *Kulturologia Johana Huizingi*²², zaliczając wszelkie rodzaje gier do dziedziny nauki, jaką jest teoria kultury. M.N. Cejtlin sformułował „teorię gier automatów”, w cyklu swoich prac pochodzących z lat 1960 – 1966, interpretujących problemy funkcjonalności gier odnoszących się do modeli matematycznych. Istnieje również

Lévi-Strauss, „Le Monde neu Chretien” 71/72, grudzień – lipiec 1964, s. 139 – 192; Zob. również: Paul Ricoeur, *Symbolique et temporalité*, [w:] *Ermeneutica a Tradicione*, pod red. Enrico Castellego, Roma 1963, s. 5 – 31.

¹¹ Ibidem, s. 147 – 165. Lévi-Strauss, *Struktura mitów*, [w:] *Antropologia strukturalna*, Warszawa 1970, s. 290.

¹² J. Huizinga, *Zabawa jako źródło kultury. Homo ludens*, Warszawa 1985, s. 5 – 50.

¹³ Patrz: R. Callais, *Gry i ludzie*, Warszawa 1958.

¹⁴ C.G. Jung, *Aion Untersuchungen zur Symbolgeschichte*, Zurich 1951; patrz także: *Rebis czyli kamień filozofów. Typy psychologiczne*, Warszawa 1989, s. 3 – 10 – 87.

¹⁵ E. Durkheim, *Zasady metody socjologicznej*, przeł. J. Szacki, Warszawa 1968, s. 6 – 15.

¹⁶ R. Detweiler, *Gry i zabawy we współczesnej literaturze amerykańskiej. Nowa proza amerykańska*, op. cit., s. 396 – 398.

¹⁷ Н. Чернов, *Три модели культуры. Сб. статей молодых филологов к 50-ию проф. Ю.М. Лотмана*, Тарту 1972, s. 5 – 7 – 19.

¹⁸ J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*, Warszawa 1975.

¹⁹ С. С. Аверинцев, *Путь Германа Гессе. Гессе Г. Избранное*, Москва 1977. Patrz także: Г. Гессе, *Между пессимизмом знания...*, op. cit.

²⁰ R. Detweiler, *Gry i zabawy...*, op. cit.

²¹ Ibidem.

²² С. Аверинцев, op. cit.

klasyczna już teoria gier z tak zwaną sumą zerową²³, stworzoną przez Johna von Neumanna, autora prac z zakresu funkcjonalnej logiki matematycznej oraz teorii gier. Jeżeli przeprowadzi się szczegółowe analizy wymienionych wyżej rodzajów i form gier, a raczej growych teorii sztuki, przejawiających się w odmiennych postaciach w różnych dziedzinach nauki, niekoniecznie wyłącznie humanistycznych, można łatwo dojść do wniosku, że twórcy tych kulturologicznych i literaturoznawczych koncepcji gier u podstaw swoich analiz zakładali znaczenie systemu zasad jako logicznej podstawy wszelkiej gry²⁴.

Nie mniej ważne jest stwierdzenie, że gra wzmaga efektywność wszelkiej działalności, aktywizuje bowiem i mobilizuje psychiczne i intelektualne sfery osobowości. Do takich wniosków doszła grupa amerykańskich naukowców zajmujących się problemami „growej teorii kultury” i literatury. W badaniach nowszych eksponuje się głównie możliwość i potrzebę operowania analizami i modelowaniem całych systemów. Albowiem we współczesnym, złożonym społeczeństwie potrzeba operowania całymi systemami zastępuje wyobrażeniową projekcję całości, co pozwala całościowo ujmować zjawiska i prowadzi do globalnych rozwiązań. W nauce współczesnej, szczegółowe rozłożenie zjawisk na czynniki drobne, ujawniające praprzyczyny lub stereotypy zachowań, zastępowane bywają coraz częściej wspomnianymi analizami systemowymi, umożliwiającymi całościowe myślenie, i naukowe prognozowanie²⁵. Tendencja do analiz systemowych, przetransponowanych na grunt teorii kulturologicznych to jedno z głównych źródeł zainteresowania „grową” teorią kultury i literatury, jaka się zaznacza we współczesnej nauce o kulturze i zjawiskach literackich. Właśnie w tych naukowych formach badań przejawia się w konkretnej praktyce współczesna forma „neosocjologizmu” wraz z jego silnymi zainteresowaniami wczesnymi formami socjologizmu²⁶, z jego tendencjami do „operacji wskrzeszającej”, według określenia I.A. Terterjana²⁷.

Najwyższy zatem czas na stwierdzenie, że we współczesnych badaniach prowadzonych w ostatnich dziesięcioleciach na gruncie zachodnioeuropejskiej estetyki daje się wyraźnie zauważyć tendencja do zbliżenia zasad naukowego konceptualizmu i zasad metodologii badawczej. Przedstawiciele niektórych nowych kierunków badań i sposobów interpretacji sztuki jako fenomenu kulturowego wynoszą zasadę pluralizmu naukowego do rangi uniwersalnej zasady interpretowania zjawisk literackich. Taka zasada interpretacyjna, polegająca nie na pogłębionym, wynikającym z rozróżnień metodologii badania jakiegoś jednego wybranego aspektu zjawisk literackich, lecz na podstawie zespolenia, skrzyżowania różnych teoretycznych koncepcji, doprowadzi do zjawiska ogólnie panującego metodologicznego pluralizmu²⁸.

Zdaniem jednak niektórych współczesnych teoretyków sztuki, właśnie wspomniany eklektyzm jest niezbędny w procesie wyjawienia i zbadania problemów historycznych form funkcjonowania sztuki w społeczeństwie²⁹. Dla wyjaśnienia zaś specyfiki tego

²³ R. Detweiler, *Gry...*, op. cit.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

²⁶ И.А. Тертерян, *Социологическая критика: некоторые методологические вопросы*, „Контекст” 1979. *Литературно-теоретические исследования*, Москва 1980, s. 156 – 160.

²⁷ Ibidem, s. 156 – 160.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

fenomenowi kultury, jaki stanowi utwór literacki, należy koniecznie sięgnąć do tych warstw kulturowych i tych sfer stosunków społecznych, w ramach których najbardziej przejawia się prawdziwa „istota”³⁰ zjawisk literackich.

W kauzalno-eidetycznym systemie pojęć Pieriewierziewa, kardynalne znaczenie przypisuje się analizie istotnościowej, jak i problemowi zdobycia wiedzy o „istocie” fenomenowi literackiego sztuki, w różnych jej płaszczyznach — zarówno socjalnej, jak i artystycznej. Przy stosowaniu mnogości metodologicznych sposobów analizowania zjawisk literackich, dzielących sztukę jakby na zróżnicowane warstwy, zanika możliwość ujęć całościowego badania zjawisk literackich, jak też zatraca się precyzja sformułowania samego problemu badawczego. W ten sposób wieloaspektowość analizowania sztuki i utworu artystycznego zwraca się przeciwko podstawowym celom badawczym, to jest przeszkadza w dogłębnej petryfikacji problemów związanych ze specyfiką sztuki, wyjawienia jej poszczególnych funkcji, jej miejsca w historii rozwoju tradycji kulturowej. Stąd wyniknęła potrzeba sformułowania i wyróżnienia wewnętrznych mechanizmów rozwojowych oraz sposobów interpretowania zjawisk literackich, wyprecyzowania poszczególnych elementów znaczeniowych i specyfiki zjawisk artystycznych, w tym literackich, ujętych w różnorodnych płaszczyznach; socjalnych i artystycznych, a także warstwach znaczeń literackości. Jest to zatem próba przeniesienia akcentów z jednej struktury znaczeń filozoficznych na inną. Takie przeniesienie zainteresowań badawczych ze struktury filozoficznego pluralizmu badawczego na filozofię monizmu oznacza reorientację skodyfikowanego wcześniej obrazu nauki socjologicznej o literaturze i dążenie do naukowego badania literatury.

Oczywiście aksjologicznych podstaw nauki, nie należy utożsamiać z ogólnym masywem wiedzy filozoficznej. W każdej dziedzinie nauki niezbędne są wybrane zagadnienia filozoficzne, potrzebne do naukowego sprecyzowania kompleksowych zasad badania i kategoryalnych struktur, które mogą być wykorzystane do formułowania normatywnych zasad pojęciowych. Propozycję stworzenia takiego systemu badawczego na gruncie współczesnej zachodnioeuropejskiej nauki o kulturze i literaturze proponuje zarówno hermeneutyczna, jak i fenomenologiczna metodologia badań. Wysuwa ona supozycję adekwatnego odtworzenia znaczeń artystycznych oraz zjawisk literackich, ich interpretację dokonywaną w kontekście historycznym i wyjaśnienia ich w toku i zgodnie z takim — kształtowania się tradycji kulturowej³¹.

W naszej pracy popieramy całkowicie tezę o potrzebie badania zjawisk literackich w historycznym kontekście kultury, w historycznym sposobie pojmowania zjawisk literackich a także historycznej zmienności jej różnorodnych kategoryalnych form i pojęć. Taką właśnie tendencję do sformułowania konkretnych kauzalno-historycznych korzeni sztuki przejawiała w latach dwudziestych naszego wieku szkoła V.F. Pieriewierziewa, która zaproponowała swoją eidetyczną interpretację sztuki-gry. Ten opis gry zgodnie z jej formami przejawienia i wyrażania można zaliczyć do rodzaju gier naturalnych, instynktownych, swego rodzaju — ćwiczeń żywiołowych, inaczej, samozachowawczego treningu. Takie rozumienie gry, zaproponowane w ramach eidetycznej interpretacji

³⁰ J. Barth, *Literatura wyczerpania. Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Warszawa 1989, s. 38 – 54; Patrz także: X. Перельман, Ольбрехт Тытека, *Языки моделирование социального взаимодействия. Аналогии. Из книги „Новая риторика”. Трактат об аргументации. Аргументация обосновывающей структуры реального*, Москва 1987, s. 220 – 247.

³¹ *Ibidem*.

zjawisk literackich, było bliskie sformułowaniu, zaproponowanemu już przez J. Huizinga³², wedle którego, „gra” jest luźną czynnością, wciągającą grającego samą czynnością, z którą nie wiąże się żadna utylitarna praktyka; owa „gra” odbywa się w określonym czasie i przestrzeni, akcja dzieje się wedle ustalonego porządku, lub rytuału, według ściśle określonych zasad, wyzwalając powstawanie więzi społecznych, które dzięki zasadzie trawestacji ujawniają swoje specyficzne (w porównaniu z realną, codzienną rzeczywistością) cechy. Bardzo ważnym elementem w tej próbie definicji jest czynnik trawestacji. Człowiek bowiem w teorii Pierievierziewa — to socjalny charakter, który przejawia się jako „przebrany” socjalny charakter, ukryty pod maską socjalną. Właśnie to „nałożenie” osobowości, inaczej, „przywdzianie” lub „trawestacja” charakteru, społecznego kostiumu, pełni funkcję „specyfikatorstwa” samej „growej” czynności. Nie zawsze jednak mamy do czynienia w systemie Pierievierziewa z czynnością trawestacyjną. Najczęściej jest to bowiem, instynktowna, nie w pełni świadoma działalność, w ramach wykonywania której, artysta instynktownie ćwiczy się w odtwarzaniu zachowania, socjalnie tożsamego, identycznego do tego, jakie jest artyście przypisane zgodnie z jego społecznym statusem, jego społeczną rolą, z jaką się utożsamia w hierarchii społecznej. Stąd wywodzi się określenie charakterów „autogennych”, czyli „nie przebranych”, stanowiących projekcję charakterów socjalnie jednorodnych ze społecznym eidos (czegoś co wspólne w modyfikacyjnych zmianach) typu zachowania wykreowanym na podobieństwo zachowań samego twórcy, pisarza. Pierievierziew nazywa tę kolekcję jednorodnych obrazów-charakterów „szeregiem genetycznie związanych wcieleń charakteru” lub „modyfikacjami jakościowymi psychologicznego prototypu charakteru-obrazu”³³, inaczej, psychologicznych hipostaz charakteru prototypicznego. Albowiem, „wszelki wcielony w obrazie charakter nie zwasze stanowi niezmiennie przeobrażoną istotę psychologicznego prawzoru”³⁴.

Kolejnym ważnym elementem charakteryzowanej przez nas formy gry, formy przejawienia sztuki-gry jest fakt, że gra stanowi odtworzenie działania wcielonego w obrazy, stanowi zatem „obrazowe” odtworzenie jakiegoś działania. To właśnie działanie, to nic innego niż sam akt gry, „akt twórczego naśladownictwa”³⁵. Wiaczesław Iwanow, gdy pisze o charakterze twórczości Dostojewskiego, tę właśnie umiejętność wczucia się w „cudzą skórę”³⁶ nazywa „przeniknięciem” w cudze „ja”. I.I. Łapszyn nazywa tę zdolność aktem „wczucia” lub „współprzeżywania”. W. Iwanow widzi właśnie w tym twórczym akcie „wczucia” się w cudzą rolę, w cudzy byt, istnienie, źródło intuicyjnie twórczego, inicjacyjnego pierwiastka życia. W tym akcie twórczej działalności otwiera się przed artystą możliwość przeniknięcia w krąg prywatnych, intymnych doświadczeń innego, cudzego „ja”. Wniknięcia do kosmosu wzruszeń (termin Johana Huizingi) innego „ja”, co według Huizingi, stanowi sens wszelkiej zabawy i gry³⁷. Rezultatem zaś tego aktu w te-

³² J. Huizinga, *Homo ludens ...*, op. cit., Warszawa 1985.

³³ В.Ф. Переврзев, *Гоголь, Достоевский. Исследования. Композиции образа и образная композиция*, Москва 1982, s. 494 – 495.

³⁴ Ibidem, s. 492.

³⁵ Ibidem, s. 491.

³⁶ Вяч. Иванов, *Бороздки и межги. Опыты эстетические и критические. Достоевский и роман-трагедия. О Достоевском*, Москва 1916, s. 30 – 40.

³⁷ J. Huizinga, op. cit.

oretycznym systemie Pieriewierziewa jest „obraz literacki”³⁸, który stanowi słownie obiektywizowany w świat zewnętrzny, charakter ludzki z jego przeżyciami włącznie, utrwalony w akcie „gry (...) jako obraz sceniczny”³⁹.

Poeta, zdaniem Pieriewierziewa, artysta słowa, to też aktor, tyle tylko, że realizujący swoją grę wyłącznie w słowach. Poeta, zdaniem Pieriewierziewa, to aktor który zszedł ze sceny. „Percepując obraz literacki, nie widzimy aktora, przeobrażonego w autora, widzimy tylko utrwalony w słowie obraz”⁴⁰. Zaś akt twórczego naśladownictwa realizowany jest w celu „samozachowania”, przetrwania, „samopotwierzenia”. Dzieje się tak dlatego, zdaniem Pieriewierziewa, iż artysta gra-w-życie odtwarzanego charakteru społecznego. Życie tych socjalnych charakterologicznych projekcji stanowi tak samo treść twórczości Dostojewskiego, jak na przykład życie szlacheckich gniazd służyło treścią dla artystów Puszkinińskiej szkoły. Dlatego też w utworach Dostojewskiego opisane jest „życie z jego namiętnościami, walką, uczuciami, myślami, a nie filozofia (...)”⁴¹. „W jego utworach literackich rozpościera się przed nami życie (...) żywe charaktery (...)”⁴². W naszych rozważaniach pogłębiaamy i wzbogacamy tę tezę o charakterze ludzkim jako antytezie, która wynika z psychologicznie modyfikowanej, pełnej sprzeczności społecznej istoty, walczącego o przetrwanie charakteru — jako organizmu. Charakter bowiem, według teorii Pieriewierziewa — to żywy organizm. To jedność różnorodnych, nawzajem wykluczających się moralnych skłonności i sił, a także zdolności, które wszystkie razem wzięte stanowią określony moralny organizm⁴³. Stąd treść wymienionych wyżej utworów Dostojewskiego przepelnia walka o „przetrwanie”. Stąd też bierze źródło bogate rozróżnienie rodzajów walki życiowej: „o honor”, „o marzenie”, „walka z egoizmem”, „walka instynktu pożądania władzy z instynktem pokory”, „walka pana z niewolnikiem”, „nieświadoma walka o władzę”, „walka z ambicją”, „walka z biedą”⁴⁴.

Artystyczna wizja — stworzona przez indywidualnego pisarza — wszystkich wymienionych wyżej form gry roztacza przed pisarzem możliwość odtworzenia „różnych etapów i typów rozwojowych wspólnej, dialektycznie rozwijającej się, psychologicznej istoty”⁴⁵. Takie było dążenie Pieriewierziewa. Takie podejście do problemu koresponduje z tezami Wiaczesława Iwanowa, rozwijającego w tej kwestii myśl Goethego: „(...) Byt (według Pieriewierziewa — charakter) powinien w sobie w sposób samorzutny kumulować swoistą podwójność, czyli wewnętrzną sprzeczność — nie jako sprzeczność zawartą samą w sobie, lecz jako wewnętrzną pełnię, jako wzajemne uzupełnienie”⁴⁶. Według Goethego bowiem, treść sztuki powinna być dialektyczna⁴⁷. Taki też jest akt twórczy, działalność artystyczna (realizująca się w akcie gry naśladowczej), która determinuje aktywność artysty, realizującą się wedle zasady analogii a nawet identyfikacji

³⁸ В. Ф. Перевверзев, *Проблемы марксистского литературоведения. Литература и марксизм*, Москва 1929, кн. 2, с. 7 – 9.

³⁹ В. Ф. Перевверзев, *Гоголь. Достоевский...*, op. cit., s. 303, 224, 228, 306, 304, 234 – 235.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

⁴² В. Ф. Перевверзев, op. cit., s. 234 – 235, 305.

⁴³ Ibidem, s. 234 – 235.

⁴⁴ Ibidem, s. 234. 304.

⁴⁵ Ibidem, s. 224, 228, 303, 306.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

z odtwarzanymi obrazami. Teza ta koresponduje z postulatami Detweilera, zgodnie z którymi literatura jest przede wszystkim skomplikowanym sposobem udawania, a udawanie jest podstawowym składnikiem gier i zabaw. Pieriewierziewska socjologiczna koncepcja sztuki-gry wywodzi swój rodowód z ontologicznej teorii sztuki. Podkreślając wtórność sztuki w stosunku do bytu, rosyjski eidolog kieruje się zasadami popularnej wówczas, jak i obecnie zasadami teorii, upodabniającej literaturę i twórczość artystyczną do gry.

Teoria literatury-gry prezentowana przez Pieriewierziewa jest bliska koncepcji Plechanowowskiej, lecz w odróżnieniu od niej, konsekwentnie sformułowana i zakończona. Wedle argumentacji Pieriewierziewa gra ma potencjalnie założony w sobie ładunek siły. Jest stymulatorem kolosalnej energii twórczej. Grę według teorii Pieriewierziewa charakteryzuje czynny, kreacyjny, twórczy charakter⁴⁸, którego nie doceniał w krytyce doraźnej w latach dwudziestych – trzydziestych L. Timofiejew. „Gra — czytamy w eseju Pieriewierziewa — jest zawsze czynnością, sprowadza się ona do odtworzenia specyficznego dla danej formy życia zachowania, które inaczej nazwać można psychologią czyli charakterem. Gdy dana forma życia za pomocą pośrednich form odtwarzania walki o życie utrwala charakterystyczny dla tej formy życia sposób zachowania, typowy dla niej charakter, wówczas mamy prawo do twierdzenia, że charakter gra”⁴⁹. Czyli literatura jest grą w życie. Lecz literatura zgodnie z zasadami Pieriewierziewowskiej koncepcji nie jest grą zwyczajną, lecz grą-w-życie. Pieriewierziew, polemizując we wspomnianym eseju z doraźną krytyką negującą zasadność koncepcji literatury-gry, powołuje się na interpretację tych zjawisk zaproponowaną przez M. Guay’o, który postuluje, że „gra — to teatralne przedstawienie rzeczywistości”. Gra, jego zdaniem to teatralna iluzoryczność rzeczywistości. J. Frazer w *Złotej gałęzi* przytacza różnorodne przykłady takich iluzorycznych, teatralizowanych przedstawień⁵⁰, które z kolei utrwalane dzięki długotrwałej tradycji wykonawczej, przekształciły się w grę-obrząd, w obrzędowe, teatralizowane przedstawienie. Gra jest zawsze czynnością, dzięki której uczestniczący w grze „trenuje”. Pieriewierziew zauważa jednocześnie, że literatura jako gra-w-życie, posługuje się jakimś pośrednim elementem w procesie twórczego odtworzenia tej iluzji życia. Tym elementem, zdaniem Pieriewierziewa, był obraz-charakter. Gra i obrazowanie mają dla badacza sens nierozdzielności. Odczuwanie życia w sposób typowy dla określonego społecznego charakteru, odruchowo przekształca się w formę artystyczną, w iluzoryczną, teatralizowaną wizję, w teatralizowaną formę artystyczną. W tym ujęciu zawiera się przetransponowana przez Pieriewierziewa Plechanowowska myśl o istnieniu autogennych obrazów, które pisarz projektuje i nakłada na te, przefiltrowane przez niego samego. Zjawisko owe W. Iwanow wyjaśnia „jako odczuwanie tej drugiej, cudzej rzeczywistości przez pryzmat swego wewnętrznego ja”⁵¹. I.I. Łapszyn i S. Gruzenberg w latach dwudziestych nazywali tego rodzaju zjawiska grą „cudzym ja”⁵². Wyjaśniając genezę sztuki poprzez stosunek gry do pracy, możemy wysnuć wniosek o pierwszorzędności treści gry, w stosunku do samego twórczego aktu gry. Aspekt „aktywnej, twórczej działalności”, aktywnego uczestnictwa w życiu, posiada

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Д. Фрезер, op. cit.

⁵¹ В. Иванов, op. cit.

⁵² И.И. Лапшин, *Художественное творчество*, Санкт Петербург 1923.

w kauzalno-socjologicznej teorii Pierievierziewa kardynalne znaczenie. Właśnie w związku między aktywną walką z życiem i czynną zmiennością jej treści, widzi Pierievierziew możliwość twórczego odmienniania treści życia, życiowej walki, jej wewnętrznej społecznej substancji, jej socjalnej istoty. Tylko ludzie, którzy zdolni są do wypełniania takiej roli, mogą sprostać, zdaniem Pierievierziewa, realizacji twórczej roli w społeczeństwie, zgodnie z zasadami teorii literatury-gry⁵³. Wiaczesław Iwanow (podobnie jak Pierievierziew) selekcjonuje charaktery jako biegunowe przeciwieństwa lub wewnętrzne sprzeczności: „u jednego pisarza są to oblicza bez duszy (pasywne, twórczo bierne), u drugiego — aktywne oblicza dusz; u Gogolewskich bohaterów dusze martwe lub podobne do jakichś atomów kosmicznych energii, niczym zaczarowane fluidy — a u bohaterów Dostojewskiego są to dusze żywe i żywotne, kiedyś wszakże również umierające”⁵⁴. Te umierające u Iwanowa, znaczą tyle samo co atroficzne, niezdolne do działalności twórczej, do odtwarzania twórczego aktu gry w teorii Pierievierziewa. Teorię sztuki-gry u Plechanowa różni od teorii literatury jako gry, fakt nasycenia u pierwszego teoretyka – obrazu – ideologią. Pierievierziew eidologię traktuje wyłącznie jako zobiektywizowany system społecznej psychologii i sposobów zachowania. W tym elemencie zawiera się różnica w porównaniu z teorią sztuki-gry Plechanowa a nawet Friczego. Za podstawę swojej teorii Pierievierziew, w odróżnieniu od innych badaczy, przyjął tylko jeden rodzaj aktywności: gry-ćwiczenia, gry-treningu. Dlatego też w jego rozumieniu sztuka stanowi nie specyficzną formę poznania życia, a jakby żywiołowy trening przygotowujący człowieka do konkretnej praktyki życiowej, społecznej. Pisarz zatem może grać tylko i wyłącznie w swój własny charakter socjalny, a jego różne strony znajdują odbicie w poszczególnych postaciach. Te postaci Pierievierziew nazwał „obrazami” a omawianą teorię — „eidologiczną”, czyli obrazową.

⁵³ В.Ф. Переверзев, *Гоголь. Достоевский...*, op. cit.

⁵⁴ Ibidem.