

Lucyna Rożek

Rozwój teorii "sztuki-gry" w zachodnioeuropejskiej oraz rosyjskiej estetyce i teorii literatury u początków XX wieku

Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury 9, 59-68

2003

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Lucyna Rożek

Rozwój teorii „sztuki-gry” w zachodnioeuropejskiej oraz rosyjskiej estetyce i teorii literatury u początków XX wieku

W rosyjskiej nauce o literaturze lat 1910–1920 ubiegłego stulecia koncepcja sztuki jako gry była prawdziwym novum i niewątpliwą monopolnią na gruncie kazualno-socjologicznych teorioznawczych poszukiwań literackich. P.P. Błonski¹, analizując problemy teorii sztuki jako gry w dorobku F. Schillera i H. Spencera uważa, że dla rosyjskiej poetyki genetycznej problemy te były wówczas pierwszoplanowe². Wszystkie teorie, poprzedzające Pieriewierziewską koncepcję literatury jako gry, były wprawdzie różnorodne, lecz cechowała je fragmentaryczność ujęć, często nieopartych konkretnymi przykładami, interpretacjami, pracami analitycznymi. Zainteresowanie Pieriewierziewa teorią literatury jako gry wynikało z monistycznej interpretacji zjawisk literackich. Toteż w przeciwieństwie do wspomnianych pluralistycznych interpretacji fenomenu twórczości artystycznej, jego literacka teoria gry umożliwia systematyzujące i klasyfikujące rozpatrzenie przedmiotu badawczego.

Swoje poglądy na problem literatury jako gry Pieriewierziew wyłożył już w 1929 roku, przeprowadzając naukową, biologicznie argumentowaną interpretację swojej socjologicznie rozumianej koncepcji literatury, wyjaśnił swoje racje w ostrej polemice z L.I. Timofiejewem. Przystępując do rozważań na temat koncepcji literatury jako gry, Pieriewierziew odrzucał wąsko rozumiane pojęcie historyzmu jako nieprzydatne, ograniczające się wyłącznie do szczegółowych badań źródłowych i powierzchownego kulturowo-historycznego wyjaśnienia modelu duchowości, określenia znaczenia duchowości w sztuce, które nieodłącznie wiązał z grą, jako zakodowanym w niej genetycznie potencjałem. Pieriewierziew domagał się w tej dziedzinie potrzeby badań szczegółowych, dotyczących poziomu, „inteligibilności” społeczeństw, i proponując pogłębioną analizę tych zjawisk wskazywał drogę do wypracowania specyficznego języka literatury. Rezultatem tych poszukiwań

¹ П.П. Блонский, *Психологические очерки*, Москва 1979, s. 113, 114; Autor pracy wyróżnia „gry” ruchowe, które są szkołą uwagi aktywnej. Polega ona na tym, że w „grach” małego ucznia ćwiczy się właśnie najbardziej aktywną uwagę. Inny rodzaj „gier”, który wyróżnia Błonski — to „gry” konstruktywne, wzmagające pełniące funkcje intelektualne. One z kolei mają aktywizować uwagę, doskonalić myślenie zdyscyplinowane. Oba rodzaje przypominają gry sportowe (np. konstruktywne — gra w szachy).

² Teorią gry zajmowała się m.in. grupa „Oberiut”, istniejąca w ZSRR w latach 1927–31.

stała się sformułowana przez niego teoria literatury-jako gry. To była jego własna odpowiedź na jedno z podstawowych pytań, stojących przed zwolennikami socjologicznego sposobu widzenia zjawisk literackich, a mianowicie: co to jest literatura, jakie są jej specyficzne cechy i funkcje? „Literatura — pisze W.F. Pieriewierzew — to «gra w życie», a socjalny sens tej «gry» — to przygotowanie, wychowanie potrzebne do podjęcia walki życiowej»³. Powyższy wywód jest kluczowy dla Pieriewierziewa i jego rozumienia specyfiki literatury. Prezentując swoje poglądy teoretycznoliterackie odwołuje się on przy tym do dowodów znanych biologów (W. Wundta, K. Grossego, E. Grossego; do estetyki bioewolucyjnej H. Spencera, psychologicznej szkoły A. Granta-Allena, pozytywistycznej estetyki H. Taine’a, do idei Karla Ludwiga Bühlera i G.W. Plechanowa wraz z odwołaniem się do poglądów takich filozofów, jak J.-M. Guyau⁴ oraz praktyki literackiej F. Schillera⁵ i R. Stevensona⁶, którzy jednomyślnie przypisywali „grze” kolosalne znaczenie w kształtowaniu sposobów ludzkich zachowań. Jeżeli posłużymy się językiem współczesnej metodologii literaturoznawczej, możemy powiedzieć, że gra ma ogromny wpływ na kształtowanie się form „interakcji” na otaczającą rzeczywistość. Wszyscy wymienieni wyżej badacze i twórcy „uświadamiali sobie związek zachodzący między pracą ludzi pierwotnych a czynnościami gry, lecz rozumieli ten związek zbyt bezpośrednio — jako całkowite upodobnienie pracy do «gry»”⁷. Ponadto interesujący mnie problem sztuki-gry ujmowali

³ Э.И. Добринская, *Связь искусства и игры в культуре. Искусство в системе культуры*, Ленинград 1987, s. 104 – 109; Zdaniem autorki książki: „(...) wśród różnorodnych koncepcji kulturoznawczych filozofii żywothnych na gruncu współczesnej europejskiej filozofii kultury, funkcję dominującej teoriopoznawczej determinanty spełnia teoria kultury jako „gry”. Ta koncepcja powstała na przełomie XVIII – XIX wieku, podważała pluralistyczne teorie kultury, będące swoistym konglomeratem pierwiastków moralnych, religijnych, artystycznych i dążyła do całkowitego ujęcia przedmiotu badawczego. Teoria literatury jako „gry” zrodziła się zatem na bazie romantycznej negacji myśli zróżnicowania kultury. Toteż właśnie epistemologii romantycznej „growa” teoria kultury zawdzięcza zawężanie pojęcia kulturowego do działalności czysto artystycznej.

⁴ М. Гюйо, *Принципы социологической сущности искусства. Искусство с социологической точки зрения*, Санкт-Петербург 1900; tegoż, М. Гюйо, *Принципы искусства и поэзии. Задачи современной эстетики*, Санкт-Петербург 1895, s. 4–9. W przytoczonych rozprawach Guyau przeciwstawia idei „gry” — ideę życia i aktywnego działania jako naturalnej podstawy wszelkiej sztuki.

⁵ Ф. Шиллер, *Полное собрание сочинений*, Санкт-Петербург 1893, t. 3, s. 2, 462, 472, 475; Patrz także: *Куно Фишер. Лекции Шиллера*, Москва 1890, s. 4 – 10; Ф. Шиллер, *Сочинения*, Москва 1950, t. VI, s. 142, 330, 370. Zdaniem Schillera sztuka dzięki swej niezwyklej mocy może dać człowiekowi „doskonały obraz” („idealny obraz” — według określenia Maxa Schelera) jego natury. Sztuka nie jest realnym stanem człowieka, nie jest życiem człowieka, przedstawia tylko obraz życia (taki, jakim to życie powinno być). Jest to jednocześnie „żywy obraz”, zajmujący miejsce szczególne wśród innych form. Świat ustrukturywany przez sztukę, nazywany jest przez Schillera światem „gry”, „światem iluzji” (mirażu), w istocie swej — jest światem możliwej rzeczywistości.

⁶ R.L. Stevenson, *Child's play*, [w:] *Virginibus Puerisque by Robert Leonis Stevenson Dedication R.L.S.*, Davos Platz 1881, s. 228–250. „Należy przypuszczać, zdaniem pisarza, że prawdziwy analogon do sztuki kryje się nie w świadomej sztuce, genezę której wyprowadza się z aktu «gry», lecz przede wszystkim w problemach filozoficznych, nie znajdujących się w kręgu dziecięcych problemów. Tylko wówczas gdy budujemy kruche zamki na lodzie, i dzięki «kreatywnej wyobraźni» personifikujemy siebie na przyszłych bohaterów naszych «romances» — wracamy do aury rodem z krainy dziecięcych marzeń”. Por.: Н.Я. Дьяконова, *Стивенсон и английская литература XIX века. Эссеист и литературный критик*, Ленинград 1984, s. 24.

⁷ В.Ф. Переверзев, *Необходимые предпосылки марксистского литературоведения*, [w:] *Литературоведение*, сборник статей под редакцией В.Ф. Переверзева, Москва 1928, s. 9; Niniejszy tom artykułów uważany jest za teoretyczny manifest poetyki eidogenetycznej zaprezentowanej przez „szkołę Pieriewierziewa”. Teoriopoznawczą dominantą tej poetyki była monistyczna koncepcja literatury jako gry; Por. В.Ф. Переверзев, *Проблемы марксистского литературоведения*, „Литература и марксизм”, Москва 1929, s. 3–9.

oni zbyt jednostronnie. Wszyscy wspomniani wyżej uczeni i pisarze, zwłaszcza Spencer, uznawali istnienie związku między grą a pracą, ale utożsamiali te dwie sfery duchowej działalności. Jako rzecz absolutną traktowali fakt podobieństwa gry u ludzi i zwierząt. W obydwu przypadkach rozumieli ją tylko i wyłącznie jako przygotowanie oraz neuro-muskularny trening organizmu⁸, potrzebny do należytego wykonania czynności praktycznych, takich jak zdobywanie pokarmu, zabezpieczenie sobie środków do egzystencji⁹. Na tym etapie badań nad rozwojem teorii sztuki jako gry eliminowano z jej struktury czynnik świadomości społecznej¹⁰, który cechował człowieka pierwotnego, lecz nie posiadały go zwierzęta. Takie rozumienie sztuki-gry Pieriewierzew zanegował całkowicie jako ujęcie naiwne. Następną fazę przemyśleń na temat „sztuki gry” stanowi zaakcentowanie faktu przeciwstawienia idei piękna — korzyściom praktycznym, co z kolei doprowadziło do ukierunkowanej na pełnienie funkcji nadrzędnych, subkulturowych i będących zarazem jednym z elementów składowych kultury rozumu¹¹.

Tak m.in. określał rolę sztuki Immanuel Kant. Fryderyk Schiller w *Pismach o wychowaniu estetycznym* sformułował jaśniej rolę sztuki zaprezentowaną przez Kanta. Twierdził bowiem, że sztuka w samej swej istocie stanowi grę. Artysta, zamiast dążyć do realności przedmiotowej, poszukuje zaledwie jego podobieństwa i nim się zadowala; sztukę wyższą zaś stanowi ta sztuka, w której „gra” osiąga swe maksymalne wymiary, kiedy w grze uczestniczy kulturowe „jestestwo”, ekstrakt kulturowej „duchowości”. Używając współczesnej terminologii do Schillerowskiej koncepcji sztuki możemy posłużyć się terminem „substrat duchowości”. Zdaniem Schillera takie wyżyny sztuki osiąga poezja, zwłaszcza dramatyczna¹². To właśnie w niej ludzie „odgrywają” bohaterские czyny, zabójstwa, dobre i złe postęпки oraz największe ludzkie namiętności. Nawet te, których w rzeczywistości wcale nie popełnili.

Zaprezentowany zatem pogląd Schillera na sztukę, choć argumentowany psychologicznie, ma charakter abstrakcyjny. Sztuka, czyli piękno, wg Schillera, jest ściśle związane z jej naturalnym, genetycznym nacechowaniem grą, z jej znaczeniem oraz stanem duszy ludzkiej, spowodowanym intencjonalnym nastawieniem człowieka na grę, mogącą służyć do upiększania życia. „Intencją gry — według J. Łotmana — jest umiejętność znajdowania przyjemności w złudzeniu, w umowności, której towarzyszy dążenie do naśladowczego

⁸ Ibidem.

⁹ Por. H. Spencer, *First principles*, vol. I, London 1911, s. 193–197. Podstawowa zasada ludzkich zachowań wg niego to „maksymalna korzyść dla maksymalnej grupy ludzi”. Patrz także: Д.Д. Фрейзер, *Золотая ветвь*, Москва 1980, s. 31; J.G. Frazer twierdzi, że różne narody Europy kształtowały własne zasady wypracowania nawyków niezbędnych do wykonywania praktyki samozachowawczej, pomagającej człowiekowi w przetrwaniu. W wielu częściach świata, jego zdaniem, odwoływali się do nich np. myśliwi. Niemiecki myśliwy, jak podaje Frazer, wbił wyciągnięty z trumny gwóźdź w świeży ślad dzikiego zwierzęcia, w przekonaniu, że w ten sposób zapewni sobie skuteczne polowanie na tropioną sztukę. Ten przykład „praktycznej magii” z książki Frazera pełni funkcję pseudosztuki.

¹⁰ В.Ф. Переверзев, *Необходимые предпосылки...*, op. cit., s. 7–11. Celem porównania przytaczam jedną ze współczesnych definicji gry, prezentowaną we współczesnej rosyjskiej epistemologii: „Gra jest wyuczoną umiejętnością, ćwiczeniem praktykowanym w sytuacji umownej, sztuka zaś — opanowaniem świata (...) w sytuacji umownej. Z tego zaś wynika, że sztuka nie jest grą”. Gra jest działaniem „na niby”, a sztuka jest „na niby życiem”. Takie rozróżnienie sztuki i gry proponuje J. Łotman (Ю. Лотман, *Структура художественного текста*, Москва 1970, s. 81–86).

¹¹ Г.Н. Поспелов, *Искусство и эстетика*, Москва 1984, s. 151.

¹² Ф. Шиллер, *Собрание сочинений*, Санкт-Петербург 1893, t. 3, s. 462–472.

tworzenia (...), przetwarzanie złudzenia w coś samodzielnego”¹³, w „kreatywne wyobrażenie” — zdaniem Mircea Eliadego¹⁴. Takie rozumienie sztuki zbliżało Schillera do romantycznej interpretacji sztuki i widzenia „harmonijnego i wszechstronnie rozwiniętego idealnego człowieka (homo aestheticus), artysty uprawiającego «grę»”¹⁵. Sztuka pojmowana jako gra, zgodnie z tą koncepcją to bezinteresowna działalność rozumiana jako „sztuka dla sztuki”. Dla romantyków i sentymentalistów była ona jedyną sferą, w której znajdowała przystań prawdziwa ludzka natura. Dlatego to coś samodzielnego u Schillera znaczyło „twórcze”, potencjał ludzkiej „wyobraźni”, cechujący indywidualną osobowość człowieka-artysty, który w akcie estetycznej gry przeskakuje od kreatywnego postrzegania rzeczywistości do oglądów twórczego aktu. O d s t y m u l o w a n i a a k t ó w w y o b r a ż - n i d o p o w t a r z a n i a a k t ó w e s e n c j o n a l n y c h p r e d s t a w i e ń ś w i a t a o t a c z a j ą c e g o o r a z d o „ n a o c z n y c h o g l ą d ó w ” „ p r a f e - n o m e n u ” z j a w i s k¹⁶.

Ramy prezentowanej rozprawy nie dają nam możliwości dokonania pełnego i drobiazgowego opisu interpretacji sztuki gry, zaprezentowanej w swoim czasie przez Schillera wraz z jej wszystkimi niuansami. Dlatego muszę zaznaczyć, że poszczególne założenia jego teorii prowadziły głównie do rozdzielenia funkcji gry w życiu zwierzęcia i człowieka, a także do dokonania dyferencjacji praktycznej działalności człowieka. Jednak właściwej odpowiedzi na dwa wymienione pytania nie znajdujemy ani w teorii Kanta, ani Schillera. Zasługą zaś tego ostatniego był fakt powiązania teorii gry z teorią ewolucji i ideą piękna, z pojęciem piękna. Zarówno teoria Kanta, jak i Schillera spotkały się z krytyką N. Bierkowskiego¹⁷ i W. Proziarskiego¹⁸. Wbrew rozpowszechnionym poglądom Schiller w swojej teorii był bliski pozytywistycznej interpretacji sztuki-gry, dla której opalizacje znaczeniowe używanego przezeń terminu **socialny** były równoznaczne z rezultatem badania biologicznego¹⁹.

¹³ Ю. Лотман, *Структура художественного...*, op. cit., s. 81–86. Patrz także: Ю. Лотман, *О двух моделях коммуникации в системе культуры*, [w:] *Труды по знаковым системам*, t. 6, Тарту 1973; А. Михайлова, *О художественной условности*, Москва 1970. Logika takiego rozumowania jest trafnie wyjaśniona w rozprawach: М.С. Коган (*Морфология искусства*, Ленинград 1972, s. 209–212) i Яного Мукаржовского, *Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты*, [w:] *Труды по знаковым системам*, t. 7, Тарту 1975.

¹⁴ М. Eliade, *Artysta — nie podejrzewany nosiciel mitologii. Mody kulturowe a religioznawstwo. Okultyzm, czary, mody kulturalne*, Kraków 1992, s. 7.

¹⁵ Ibidem, s. 7. Patrz także: С.С. Аверинцев, *Аналитическая психология К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии*, „Вопросы литературы”, Москва 1971, nr 3, s. 91 i następane; patrz także: W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*, Bd 5, Leipzig – Berlin 1924, s. 320, 329–330; Ph. Bagby, *Culture and history: Prolegomena to the Comparative Study of Civilisation*, Berkley 1963, s. 159–160; O. Anderle, *The Problems of Civilisation: Report of the first Synopsis Conf. of the Intern. Society for the Comparative Study of Civilization*, Salzburg, London 1964, s. 5–10.

¹⁶ M. Scheler, *Metafizyka i sztuka. Pisma z teorii wiedzy*, [w:] tegoż, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, Warszawa 1987, s. 445–447. W rozprawie tej znajdujemy następujący opis aktu tworzenia: „Artysta, lub też ktoś o upodobaniach estetycznych, zbliża się do pierwotnej istoty od strony prafenomenu, którego korelat pod postacią idei może być dlań sam w sobie całkiem obojętny. Czyni to dzięki analizującemu i syntetyzującemu, odtwórczo-konstruktywnemu oglądowi (syntetisch nachkonstruktive Anschauung), czyli bezpośredniemu obrazowemu ogarnianiu. Zob. też opinie M. Schelera o esencjonalnej postawie poznawczej człowieka w ogóle (*Teoria światopoglądów...*, op. cit., s. 397).

¹⁷ Н.Г. Берковский, *Литературная теория немецкого романтизма*, Ленинград 1934, s. 24.

¹⁸ В.В. Прозерский, *Позитивизм и эстетика. Очерки развития позитивистских идей в западно-европейской и американской эстетике XIX–XX вв.*, Ленинград 1983, s. 16–17.

¹⁹ Ф. Шиллер, Patrz: М. Гюйо..., op. cit., Санкт-Петербург 1895, s. 4 i tegoż: *Искусство с социологической точки зрения...*, op. cit., s. 7–11 oraz: Куно Фишер, *Лекции Шиллера*, Москва 1890, s. 7–19.

Socjologia sztuki w Anglii XIX wieku z zasady przenosiła ogólne poglądy z dziedziny ewolucji na sferę życia artystycznego, nie uwzględniając prawie specyfiki tego ostatniego. Zdaniem współczesnych znawców problemu, pozytywiści doceniali jeden z trzech głównych rodzajów wiedzy, a mianowicie tę: „(...) gromadzoną w naukach przyrodniczych empiryczną wiedzę «instrumentalną», promieniującą pod postacią najrozmaitszych zastosowań na obszary do tych nauk przyległe (...)”²⁰. Prawda bowiem o świecie, objawia się, ich zdaniem, wyłącznie umysłowi przyrodnika i eksperymentatora²¹. Wiedza instrumentalna jest, zgodnie z określeniem S. Czerniaka i A. Węgrzeckiego, czymś w rodzaju rusztowania, po którym: „przyrodnik wspina się na swoje obserwacyjne stanowisko”²².

Bodźcami zaś genetycznego i funkcjonalnego wyjaśniania zjawisk estetycznych stała się teoria Ch. Darwina, oparta na teorii o analogiach zachodzących między sztuką i naukami biologicznymi. Elementy takiego podejścia w interpretacji Pieriewierziewa są wyraźnie widoczne. Najbardziej wyrazisty przykład takich powiązań stanowi chociażby fakt systematyzowania przez rosyjskiego eidologa zjawisk literackich w szeregi homologiczne jednorodnych struktur, pierwiastkowych „modi” obrazu, co w naukach biologicznych od dawna przyjęto nazywać strukturami homologicznymi, bądź szeregami homologicznymi²³. Zaznacza się w takim podejściu fascynacja teoretyka elementarnymi cząstkami obrazu artystycznego, w czym wyraża się pragnienie do wyróżnienia najbardziej pierwiastkowych struktur obrazu, a także wewnętrznych jego ustrukturuowań. Taka interpretacja obrazu przez Pieriewierziewa wiąże się z teorią odbioru obrazu. Współczesna fenomenologia nazywa te zjawiska wglądaniem w „głęb” obrazu, w jego najgłębszą „istotę”²⁴. Dokonaniem „wglądu eidetycznego”. Surowej krytyce poddaje Scheler pozytywistyczną teorię nabywania wiedzy. Oprócz Comte’owskiego względnego prawa poznania Max Scheler precyzuje inny rodzaj wiedzy — która „umożliwia wykształcenie osoby” — dzięki aktom wychwytywania „istoty” zjawisk i gromadzenia wiedzy eidetycznej. Ta umiejętność jest jedną z głównych zasad Schelerowskiego eidetycznego fenomenologizmu. Scheler nazywał te akty poznania „wglądem istotowym” lub „wglądem eidetycznym” i pojmował je w znaczeniu, jakie nadała tym terminom fenomenologia. Obydwa typy wglądów będące wiedzą poznawczą, stanowią, zdaniem Schelera, „akt poznania filozoficznego”. W tendencji do wyróżnienia tych dwóch form nabywania wiedzy przejawia się — naszym zdaniem

²⁰ S. Czerniak, A. Węgrzecki, *Wstęp*, [w:] Max Scheler, *Pisma z antropologii...*, op. cit., Warszawa 1987, s. XIX–XX.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ R. Williams, *Typizacja i homologia. Teoria kultury. Marksizm i literatura*, przeł. A. Chojnacki, E. Kasperski, Warszawa 1989, s. 167–171.

²⁴ M. Scheler, *O pozytywistycznej filozofii historii wiedzy. Prawo trzech stadiów*, [w:] tegoż, *Pisma z antropologii...*, op. cit., s. 312–313. W oryginale wydano w: *Über die positivische Geschichtsphilosophie des Wissens*. Ukazał się po raz pierwszy w 1921 roku pod odmiennym nieco tytułem *Die positivische Geschichtsphilosophie und die Aufgaben einer Soziologie der Erkenntnis* w: „Kölner Vierteljahresheften für Soziologie und Sozialwissenschaften”, rocznik I, zeszyt 1. Przytoczone wyżej daty opublikowania rozprawy M. Schellera na temat wglądu w istotowość zjawisk, czyli inaczej wglądu eidetycznego w zjawiska artystyczne podajemy, aby uzmysłowić czytelnikowi możliwość korzystania z tych prac przez Pieriewierziewa. Rosyjski socjologista zaprezentował swoją teorię „gry” literackiej i definicję obrazu artystycznego w 1928 roku. Za dominującą kategorialną cechą obrazu literackiego uznał jego „istotowość” socjalną [społeczną]. Taki aspekt badawczy w teorii Pieriewierziewa jest dowodem niewątpliwego prekursorstwa. S. Czerniak, A. Węgrzecki, *Wstęp...*, op. cit., s. 16–17.

— ciągły wysiłek współczesnego artysty dążącego do oderwania się, uwolnienia się od „powierzchni” rzeczy i przeniknięcia w „głęb” [„w istotę”, „istotowość”] „prafenomenu” [dany jest on naocznie, bezpośrednio] materii, ażeby obnażyć jej fundamentalne struktury. Tak rozumiane pojęcie „istotowości” zjawisk literackich jest stale obecne w koncepcji Pieriewierziewa. Jest niczym innym w jego teorii jak wyżej omawiana konieczność wglądu eidetycznego. Stanowi zatem nieodparte świadectwo fenomenologicznego rodowodu eidogenetycznej koncepcji literatury jako gry.

Szczegółowa analiza teorii gry Pieriewierziewa pozwala wykazać w niej wpływ czynników biologicznych na socjalne²⁵. Oryginalne rozumienie sztuki-gry zaprezentował w swoich pracach H. Spencer (*Podstawy psychologii*). Łączył on gry ludzi z ich „działalnością estetyczną” i wskazał na niektóre wspólne cechy obydwu czynności. Główne podobieństwo Spencer widział w braku utylitarne go znaczenia zarówno w grze, jak i w sztuce. Uważał, że ani sztuka, ani gra nie pomagały w żaden sposób procesom służącym życiu człowieka²⁶. Estetyczną działalność bowiem wiązał z „wyższymi” organami psychologicznymi, jak również z „wyższymi” uczuciami. Tym „wyższymi” zdolnościami przypisywał właśnie grę w różnych formatach jej przejawu. Piękno zaś, zdaniem Spencera, jest użytecznością zapomnianą. Piękno — źródło zysku dla jednej epoki, staje się środkiem dekoracyjnym, zdobniczym dla innej, następnej²⁷.

Zbliżoną do Spencerowskiej teorię gry proponował J.A. Allen, twórca różnorodnych reguł biologicznych, którego zdaniem, maksymalnie efektywne funkcjonowanie organów ruchowych, słuchu, wzroku, wykorzystywane dla przyjemności, może być źródłem przeżyć estetycznych. Funkcjonowanie takich „intelektualnych” organów percepcji jest analogiczne do aktu gry. Teorie gry Spencera i Allena w tradycji naukowej określane są jako psychofizjologiczny pogląd na sztukę-grę. We francuskiej socjalno-psychologicznej estetyce końca XIX wieku dominującym tematem staje się problem zbadania roli sztuki w komunikacji socjologicznej. Temu też zagadnieniu, zwłaszcza problemowi socjalnej funkcji sztuki, poświęcone są prace J.-M. Guyau²⁸ i H. Tarda²⁹. Sposób wyjaśnienia funkcjonalności sztuki decydował o postępowości teorii Guyau i Tarda. Właśnie podjęte przez nich zagadnienie wyjaśnienia cech funkcjonalności sztuki decydują o postępowości teorii proponowanej przez Guyau.

W odróżnieniu od zastanej wcześniej tradycji uważali oni, iż: „Sztuka pełni swoją określona rolę w życiu człowieka, w procesie ludzkiej ewolucji. Brak sztuki w życiu społeczeństw mógł, zdaniem wyżej przytoczonych uczonych, oznaczać zahamowanie rozwoju”³⁰. Przedstawiciele angielskiego ewolucjonizmu (Spencer, Ch. Darwin) ustanawiali następujące podobieństwo między grą i sztuką: 1) wszelka jej forma zawiera w sobie element estetyczny (jest to doktryna konsekwentna i sprawiedliwa), 2) gra zaś jest rzeczywiście sztuką dramatyczną (w pierwszym stadium jej rozwoju)³¹. Pomimo pewnych udoskonaleń w sposobie interpreto-

²⁵ В.Ф. Переверзев, *Гоголь. Достоевский...*, op. cit., s. 225–250.

²⁶ Э.И. Добринская, *Связь искусства и игры*, op. cit., s. 104.

²⁷ Ф. Шиллер, op. cit., t. 3, Санкт-Петербург 1983, s. 2, 462, 472, 475.

²⁸ J.M. Guyau, op. cit. s. 7–30.

²⁹ В.В. Прозерский, op. cit., s. 16–17.

³⁰ Ibidem, s. 16; „skomplikowane zjawiska psychiczne sprowadzały się do sumy kombinacji prostszych elementów psychicznych. Redukcjonizm biologiczny jako «grzech» wspólny filozofii i estetyki pozytywizmu w Anglii przejawiał się z największą siłą”. Patrz także: Ф. Шиллер, *Сочинения*, t. VI, Москва 1950, s. 142, 330–370.

³¹ Н.Г. Берковский, op. cit., s. 24–26.

wania sztuki-gry przytoczony wyżej wywód świadczący o psychofizjologicznym poziomie rozwoju teorii sztuki nie mógł zadowalać tych badaczy funkcjonalności sztuki w społeczeństwie, którzy problemy sztuki-gry pragnęli wyjaśniać naukowo. Na gruncie rosyjskiej estetyki pozytywistycznej można zaobserwować te same przejścia od obiektywnego rozumienia sztuki jako sfery utylitarnej do rozumienia subiektywistycznego, dawno wyrażanego za pomocą obiegowego określenia: „sztuka dla sztuki”. Dlatego możemy mówić o pojawieniu się w niniejszej interpretacji sztuki-gry cech abstrakcjonizmu. Abstrakcjonizm przypisywano w nauce europejskiej już romantycznym koncepcjom sztuki-gry, nazywając je transcendentalnymi. Wyrazem takich tendencji są analizy L. Obolenskiego³² i W. Wielamowicza³³. Rezultaty ich badań są zbieżne z postulatami Spencera i A. Granta-Allena. Z powyższymi wynikami badań nad kategorią sztuki-gry polemizował Paweł Tkaczow³⁴, który radykalnie zanegował sprowadzanie estetycznego pojęcia sztuki-gry do sfery jedynie fizjologicznej. Zdaniem Tkaczowa pojęcie piękna, jego odczuwanie, zdeterminowane bywa różnorodnymi czynnikami psychicznymi.

Pozytywistów XIX wieku łączy wspólna cecha w interpretowaniu pojęcia sztuki: wszyscy oni stawiali niżej socjalną wartość sztuki-gry od wartości naukowych czy oświeceniowych. Sztuka-gra z ich punktu widzenia spełnia rolę psychicznie oczyszczającego katharsis, roztaczającego przed każdą osobowością możliwość przyjmowania na siebie różnych społecznych ról³⁵. Dzięki tej możliwości sztuka uwalnia człowieka od poczucia zdeterminowania ludzkiego losu i narzuconej normatywności, jaką niesie społeczna rzeczywistość. Sztuka-gra zatem wyzwala człowieka, umożliwiając mu iluzję wolności, zdejmując poczucie wewnętrznego napięcia. Stąd wyciąga się wniosek, nie całkiem zresztą sprawiedliwy, że charakter przeżyć związanych ze sztuką jest antyutylny w stosunku do socjalnego charakteru codziennych zajęć człowieka i zbliża się do znaczeń związanych z aktem gry³⁶.

Plechanow odnosił się krytycznie do wszystkich zasygnalizowanych wyżej odmian interpretowania pojęć sztuki-gry przeciwstawiając im własną konkretno-historyczną koncepcję teorii sztuki-gry. Śledząc ewolucję w rozumieniu pojęcia „gra” w różnych historycznych uwarunkowaniach, Plechanow dokonał zwrotu w poglądach na sztukę: od biologicznie motywowanej socjalnej wartości sztuki-gry przeszedł do socjologicznego rozumienia wartości twórczego aktu gry, preferując naukowe traktowanie tego pojęcia zarówno w sferze sztuki, jak i literatury. (Według niego „s z t u k a j e s t w j a k i e j s m i e r z e p o d o b n a d o g r y w k r e a c y j n e o d t w a r z a n i e s a m e g o ż y c i a”³⁷). Plechanow odróżnił również abstrakcyjne pojęcie aktu gry oddzielając w ten sposób od sfery treści tego pojęcia. Oddzielił także grę człowieka pierwotnego, prymitywnego, odtwarzającego (w akcie naśladowczym) bezpośrednio naturalny rytm jego pracy od

³² В.В. Прозерский, *op. cit.*, s. 130–134.

³³ *Ibidem*, s. 16–17.

³⁴ *Ibidem*, s. 130–134.

³⁵ Ч. Дарвин, *Сочинения в 8-и томах*, т. 5, Москва – Ленинград 1935–1953, s. 208–209; Darwin rozpatrywał piękno jako element pełniący pierwszoplanową rolę w procesie doboru naturalnego. Por. także: J. Jacobi, *Psychologia C.G. Junga*, przedmowa Carl Gustav Jung, przełożył Stanisław Łypacewicz, Warszawa 1993, s. 46–47, 67. Czytaj o spełnianiu ról społecznych, formach zachowania społecznego.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Г.В. Плеханов, *Письма без адреса. Письмо третье*, [w:] tegoż, *Собрание сочинений*, т. 14, Москва 1924, s. 73; *Письмо первое*, т. 3, с. 17, także: В.Ф. Переверзев, *Гоголь. Достоевский...*, *op. cit.* Por.: M. Scheler, *Метафизика и sztuka*, *op. cit.*, s. 441.

gry człowieka prezentującego wysoki poziom kulturowy, będącego zarazem przedstawicielem określonej klasy społecznej. Korzystając wprawdzie z określenia Wundta, że „gra jest dziecięcą pracą”, Plechanow transponował go na cały obszar sztuki człowieka pierwotnego, nie odróżniając jednak „gry-ćwiczenia”³⁸, „gry-treningu” od gier będących nosicielami obrzędowości. Plechanow pod pojęciem obrzędowości mylnie rozumiał tylko dążenie do „zaspokojenia przyjemności”, zamiast upatrywać między tymi dwoma zjawiskami związku przyczynowego, istniejącego między czynnościami obrzędowymi i sztuką-grą. Te pierwsze bowiem są związane genetycznie z cechami sztuki. Plechanow nie uświadamiał sobie również faktu, że właśnie gra naśladowcza stanowi podstawowy rodzaj starożytnej sztuki synkretycznej³⁹, nie doceniał też specyfiki treści gier obrzędowych. Nie dostrzegał również różnicy między naturalnym zjawiskiem zastosowania siły przez myśliwego polującego na zwierzynę zabezpieczającą mu przetrwanie, czyli naturalną potrzebą egzystencjalną, a między procesem naśladowania różnych sposobów zastosowania tejże siły, mającym miejsce w grze-naśladowaniu.

Zarówno Spencer, jak i Plechanow utożsamiali te dwa rodzaje gry. Swoje tezy ilustrowali obiegowym niemalże już opisem sceny naśladowania „tańca bizonów”, uprawianego przez północnoamerykańskich Indian i opowiadaniem o pojawieniu się po takim tańcu-imitacji prawdziwego stada bizonów jako następstwa. Taki rezultat był zamierzonym przez Indian działaniem. Plechanow nie dopatrywał się żadnego związku między tymi dwoma różnymi aktami intencjonalnej działalności, skutecznie i świadomie odtwarzanymi przez Indian. Tymczasem zdefiniowanie tego związku zawiera jednocześnie odpowiedź na główny dylemat tkwiący w polemice na temat sztuki-gry. Istotą odpowiedzi na pytanie stawiane przez Plechanowa jest stwierdzenie, że właśnie obrzędowa gra imitacyjna stanowi główną odmianę starożytnej sztuki synkretycznej. W swojej późniejszej książce *Poglądy literackie N.G. Czernyszewskiego* Plechanow widzi już nie tylko genetyczny związek między grą-imitacją, lecz również spostrzega związek w samej istocie tych dwóch rodzajów ludzkiej aktywności, albowiem jak pisze, „s z t u k a n i e w ą t p l i w i e p o w i n n a b y ć u z n a w a n a z a p o k r e w n ą « g r z e », k t ó r a t a k ż e j e s t p r o j e k c j ą ż y c i a”⁴⁰.

Podobne sprzeczności interpretacyjne ujawnia podejście Plechanowa do problemów związanych ze specyfiką sztuki. Kontynuując tradycje Wisariona G. Bielińskiego i Nikołaja A. Dobrolubowa i polemizując z L.N. Tołstojem, twierdził w pierwszym swoim *Liście bez adresu* (1899), że s z t u k a j e s t m y ś l e n i e m w o b r a z a c h. Ponieważ wyraża myśli i uczucia nie w sposób abstrakcyjny, lecz przy pomocy żywych obrazów⁴¹. W późniejszych swoich listach i publikacjach, wypowiadając się o sztuce, jej istotowości, stawia akcenty na innych aspektach tego problemu⁴², a mianowicie, na możliwości

³⁸ M. Scheler, *Stanowisko człowieka w kosmosie...*, op. cit., s. 62–67; Za punkt wyjściowy, autor przytaczanej pracy przyjmuje definicję „ćwiczenia” jako jednej z „istotnościowych” form psychicznych człowieka. Max Scheler odróżniał „ruchy próbne” [spontaniczne ruchy w zabawie, np. młodych psów bawiących się kłębkami, koni] założone wrodzonym „popędem” do powtarzania oraz „nabycie” przyzwyczajenia mających aspekt jakościowy drogą autotresury.

³⁹ Г. Спенсер, *Воспитание умственное...*, op. cit., s. 18.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Г.В. Плеханов, *Письма без адреса. Письмо первое*, [w:] tegoż, *Собрание сочинений*, t. 3..., op. cit., s. 17; *письмо третье...* op. cit., t. 4, s. 73, 316. Czytaj także: H. Spencer, *First principles...*, op. cit., s. 49, 193–197.

⁴² Ibidem.

zaistnienia rozbieżności między obrazowymi uogólnieniami życia a teoretycznymi poglądami pisarza. Przykłady takich różnic można czerpać — jego zdaniem — z twórczości G. Uspienskiego, N. Gogola, F. Dostojewskiego i innych. Osiągnięciem Plechanowa było sformułowanie problemu psychologii społecznej i próba wyjaśnienia jej funkcji w strukturze artystycznej twórczości pisarza. Tym jednak Plechanow wyczerpał swoje rozważania nad istotowymi aspektami sztuki, jej genezy, „swoistości” literatury, a także nad **p i e r w i a s t k o w y m i s t r u k t u r a m i o b r a z u l i t e r a c k i e g o**, które później tak szczegółowo obwieścił Walerian Pieriewierzew. Jego teoria sztuki-gry jest więc teorią nieukończoną. Z Plechanowem można się zgodzić w kwestii wskazywania na związki sztuki z grą, albowiem takie porównanie pozwala wyjaśnić związki istniejące między sztuką a grą w ontogenezie i filogenezie człowieka. Można też zgodzić się i z tymi założeniami Plechanowa, które wskazują na synkretyczny charakter działalności, a raczej rodzaj aktywności ludzkiej (i ludzkości) uprawiany w okresie dziecięcym⁴³. Rzeczywiście, sztuka wykazuje wiele podobieństwa do gry. Nie należy jednak tych dwóch pojęć utożsamiać. W swej pracy bronić będę tezy, że sztuka jest w *pewnej mierze* podobna do gry w życie, będącej spontanicznym aktem odtwarzania „grającego artysty” sposobów ludzkiego — kulturowego i społecznego — bycia. Taką teorię sformułowali europejscy romantycy (i nie tylko). To romantycy twierdzili również, że treść „gry artysty” jest adekwatna do treści duchowej „człowieka grającego”⁴⁴. Koncepcja ta miała charakter transcendentálny. Wychodząc zaś z założenia, że człowiek zakorzeniony w kulturze jest również uwikłany w układ społeczny, a więc treścią jego gry jest rodzaj jego bytu socjalnego, ponieważ rodzaje bytów są zależne od przynależności do grupy społecznej, Pieriewierzew stworzył ich system dyferencyjny i odpowiednich doń ludzkich zachowań⁴⁵. Typologizując rodzaje bytów społecznych, determinowanych przynależnością człowieka do poszczególnych grup, Pieriewierzew układał ich szeregi, podobnie jak robił to rosyjski formalista Jurij Tynianow, tworząc ciąg szeregów kulturowych.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ю. Лотман, *О двух моделях коммуникации в системе культуры...*, op. cit., t. 6. Por. także: René Tolemaut, *Коммуникация. Общество и культура. Феноменология и социология*, przełożył S. Cichowicz, Warszawa 1989, s. 75–107. Czytaj także w: Э.И. Добринская, *Связь искусства и игры*, op. cit., s. 104–110.

⁴⁵ Pieriewierzew w tej koncepcji nie odbiegał od romantycznego pojmowania sztuki, zgodnie z którym „sztuka to synonim całościowoludzkiego stosunku do życia, i w tym sensie zbliża się sztuka do aktu gry”. Współcześnie podobną teorię reprezentuje Э.И. Добринская, *Связь искусства и игры*, op. cit., s. 104–110.

Lucyna Rożek

**Evolution of the “art-game” theory
in Western European and Russian aesthetics and theory of literature
at the beginning of the 20th Century**

Summary

The thesis proposed is a rather detailed review of scientific standpoints on the evolution of the art-game category in Western-European and Russian aesthetics and theory of literature at the beginning of the 20th Century.

The abovementioned review of the idea of “game” in art covers mainly works of English and French positivists of the 19th Century and the development of this concept until the beginning of the 20th Century.

An addition to my considerations is a characteristics of evolution of this, important from the point of view of theory of culture, idea in Russian aesthetics during the 19th Century until the beginning (1920s) of the 20th Century. Presently, the aesthetic category that I singled out is one of the most important cultural constants transposed to literary texts.