

Lucyna Rożek

Charakter gier w społeczeństwach pierwotnych (od obrzędowości i rytuału do sztuki)

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury 10, 127-134

2006

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

Charakter gier w społeczeństwach pierwotnych (od obrzędowości i rytuału do sztuki)

W centrum zainteresowań rosyjskich teoretyków literatury orientacji kauzalno-socjologicznej końca dwudziestych – początku trzydziestych XX w. lat znalazł się problem rozpatrzenia sztuki jako „formy psychoideologii klasowej”¹. Dla rozwinięcia tej teorii duże znaczenie miały badania związków istniejących między różnymi socjalnymi płaszczyznami i gramami. Jednym z problemów związanych z tą interesującą nas dziedziną sztuki jest zbadanie charakteru gier w społeczeństwach pierwotnych.

Problemy związków zachodzących między grą a obrzędem wspólnie omawiał C. Lévi-Strauss w *Mysli nieoswojonej*². W pracy tej posłużył się on dla argumentacji wyżej przytoczonej tezy przykładem opowiadającym o wniesieniu zmian do reguł gry w futbol przez Aborygenów w Nowej Gwinei. Zmiany polegały na wprowadzeniu przepisu o tym, iż gry nie przerywa się aż do tej pory, gdy obydwie drużyny uczestniczące w rozgrywce nie zremisują. W ten sposób obu stronom daje się jednakowe szanse na odegranie się. Właśnie ta cecha, zdaniem Lévi-Straussa, świadczy o tym, że gra w tym przypadku przekształciła się w rytuał³.

Problemem archaicznych form przejawiania się sztuki zajmowali się w swoich pracach także I. Joffe⁴, L. Levi-Brühl⁵, M.S. Kagan⁶, A.Ł. Losiew⁷. Można w ich pracach zauważyć podobne interpretacje tej problematyki (w latach 30. XX stulecia), w drugiej zaś połowie tegoż wieku można zauważyć ponowne zainteresowanie tą problematyką, czego dowodem są prace wspomnianego wcześniej C. Lévi-Straussa. Zdaniem wymienionych badaczy, analizujących związek twórczości artystycznej z tajemnymi głębinami kolektywne-

¹ M. K a g a n, *Morfologicieskij analiz iskusstwa w istorii sowieckoj i zarubieżnoj marksistowskoj esteticieskoj mysli, morfologija iskusstwa*, Sankt-Petersburg 1972, s. 135.

² K. L é v i - S t r a u s s, *Koldun i jego magija. Strukturalnaja antropologija*, Moskwa 1985, s. 407.

³ Ibidem, *Mysl bikarja...*, s. 154–155.

⁴ I. J o f f e, *Synteticieskaja istorija iskusstwa*, Sankt-Petersburg 1933.

⁵ L. L e v i - B r ü h l, [w:] A. D. S t o l j a r, *O gienezie izobrazitelnoj dzejatelnosti. Rannyje filozofiske iskusstwa*, Moskwa 1926, s. 35–36.

⁶ M. K a g a n, *Morfologicieskij analiz...*, s. 130–135.

⁷ A. F. Ł o s i e w, *Dialektika chudożestwiennoj formy*, Moskwa 1927, s. 180–190, 326–396, 541–542.

go, nieświadomego istnienia na etapie społeczeństwa pierwotnego, prapoczątkowa (archaiczna) forma istnienia sztuki stanowi właśnie formę przejściową między niesztuką a sztuką⁸, z przypisaną jej podwójną funkcjonalnością⁹. To znaczy, że podstawowe czynności kształtujące społeczne formy zachowania, takie jak: przygotowanie narzędzi pracy, polowanie, zdobywanie i przechowywanie ognia, magiczne zaklęcia żywiołów i zwierząt, sposoby komunikowania się i przekazywania niezbędnej informacji, wychowanie i nauczanie młodzieży, okazały się dla społeczeństw archaicznych aktami synkretycznymi, jednocześnie praktycznymi i duchowymi, inicjującymi i wyrazistymi o tyle, o ile przewartościowanie i ocena świata przez człowieka nie była jeszcze aktem samodzielnym i mogła być realizowana tylko w połączeniu z działaniami praktycznymi.

Na etapie późniejszym wymienione sposoby działalności obrastały¹⁰ w formy artystyczne z trzech powodów. Po pierwsze, poznanie, uświadomienie i ocena świata przez człowieka na etapie społeczeństw archaicznych¹¹ urzeczywistniała się nie jako akt samodzielny, lecz tylko w jedności ze społeczną działalnością w różnych jej przejawach i formach. Po drugie, poziom pierwotnej kolektywnej świadomości charakteryzuje się brakiem dyferencjacji wyobrażenia o ludzkiej działalności.

Ludzie pierwotni – pisze A. Łosiew – w ogóle słabo oddzielali sztukę od rzemiosła, a także sztukę i działalność umysłową, naukę lub jak mówili Grecy „mądrość”¹².

Można zatem wnioskować, że pierwotna świadomość ludzka nie tylko nie przypisywała znaczenia różnicom istniejącym między rodzajami, typami i gatunkami sztuki, lecz także nie dokonywała podstawowych rozróżnień między sztuką, rzemiosłem i wiedzą. Arystoteles stwierdził: „**Sztuka jest nawykiem twórczym, prowadzącym do prawdziwej wiedzy**”. Po trzecie wreszcie, pierwotna twórczość artystyczna jest nacechowana wszystkimi formami ludzkich zajęć praktycznych. Mówiąc o trzeciej przyczynie, reasumujemy, że człowiek pierwotny, nie oddzielając siebie od przyrody, jej uduchowienia, antropomorfizacji, braku granic między realnością, zachowaniem społecznym i fantastycznym – działając praktycznie, działał też jak artysta. Według rozumowania M. Kagana, tylko z artystyczno-obrazowej formy świadomości wyrastała cała twórczość ludzi pierwotnych i właśnie ona stała się podstawą twórczości artystycznej aż po dzień dzisiejszy¹³.

Z artystyczno-obrazowej formy świadomości wyrastało myślenie magiczne¹⁴, które mogło być jedynie

pochodną większego wymiaru świadomości, rozwijającego się paralelnie do myślenia logicznego i różniacej się od niej tym, że obiektem odtworzenia i poznania był dla niej nie obiektywny świat jako wartość, świat uczłowieczony, uduchowiony, który winien być odkrywany w nierozzerwalnym związku z życiem ludzkim¹⁵.

⁸ L. L e v i - B r ü h l, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris 1910, s. 76, 92–93. Zob. także: E. D u r k h e i m, *Początki wierzeń totemicznych. Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, przeł. A. Zadrożyńska, Warszawa 1990, s. 226–256.

⁹ Ibidem.

¹⁰ A. F. Ł o s i e w, *Dialektika chudożestwiennoj formy...*, s. 180–190, 326–396.

¹¹ Ibidem, s. 180–190.

¹² Ibidem, s. 180–182.

¹³ Ibidem, s. 180–181.

¹⁴ Ibidem, s. 326, 396, 541–542.

¹⁵ Ibidem, s. 326–396.

Jeżeli potrafimy z magicznej, paralogicznej lub mistycznej wyprowadzić strukturę obrazową, to znaczy, że zdołamy dać podstawę naukową do postulowania tezy o magiczno-mistycznym porządku (pierwotnosynkretycznym) samozachowawczej praktyki społecznej, uprawianej przez kolektywy archaiczne. Dzięki temu potrafimy udowodnić i wyjaśnić wszystko przenikający charakter pierwotnej twórczości artystycznej i jego bogate wykorzystanie przez magię, totemizm (czyli rozwinięte już wcześniej formy religii).

Całe życie powszednie ludzi pierwotnych – pisze L. Levi-Brühl – było przesiąknięte artystyczną „substancją” w o wiele większym stopniu niż wszystkie występujące po nich epoki¹⁶.

W magicznym jednoczeniu się oddzielnych grup ludzkich zbiorowa intuicyjna potrzeba wspólnoty życia przejawia się w organizowaniu się społeczności. Specyficzna była zasada, w myśl której podobieństwo lub zbieżność mogą przekształcać się w proces przyczynowo-skutkowy, który winien mieć charakter metamorfozy materialnej, gdyż związki nie syntetyzują się, a utożsamiają. Zamiast praw występują konkretne unifikowane obrazy, „część” bowiem jest funkcją „całości”¹⁷.

Właśnie na poziomie tego magicznego, intuicyjnego poziomu dochodzi zdaniem wielu badaczy do interesującego nas problemu, do styku ze sztuką¹⁸. Już bowiem w działalności szamańskiej daje się wyróżnić mieszaninę pantomimy i wiedzy empirycznej. Magowie zgłębiali wiedzę przydatną do symulowania zemdleń, ataków hysterii, a nawet ćwiczyli technikę wywoływania torsji. Wszystkie wymienione wyżej czynności stanowiły zapas wiedzy potrzebnej do uprawiania szamanizmu. Tego rodzaju praktyki przyswajano we wszystkich plemionach północno-zachodniego wybrzeża Ameryki Północnej:

W obecności ludzi każdy szaman stopniowo kształtuje obraz odpowiadający wybranej roli; improwizując, jednocześnie wczuwa się w nią, żyje tą rolą naprawdę, a tym samym wchodzi w tę rolę, zapożycza ją¹⁹.

Czytelnikowi należy się tu wyjaśnienie, że we wszystkich opisanych przypadkach możemy mówić nie o sztuce czystej, lecz o czynnościach nacechowanych w mniejszym lub większym stopniu funkcją utylitarną: **obrzędowomagiczną** lub **praktycznopoiznawczą** albo **komunikacyjnoznakową**.

Gra stała się głównym obiektem badań teoretycznych angielskiego etnografa i ewolucjonisty, a zarazem filologa, George’a Frazera, autora słynnej pracy *Złota galąź*²⁰, w której wyjaśnił szczegółowo, w jaki sposób magia „obrasła w rytuał”²¹, jak rytuał oraz magia zbliżają się do gry. Przytaczając przykłady działalności szamanów, w pierwszej części swojej książki Frazer próbuje znaleźć dla nich umotywowanie w „zasadach myślenia”, które charakteryzowały społeczność tej epoki w jej stadium rozwojowym. Istota tych za-

¹⁶ L. L e v i - B r ü h l, *Les fonctions...*, s. 226–256.

¹⁷ M. K a g a n, *Morfologiceskij analiz...*, s. 135–150, 180–182.

¹⁸ Ibidem, s. 180–185.

¹⁹ Ibidem, s. 4–10.

²⁰ A. D. S t o l j a r, *O genezice izobrazitelnoj diejatielnosti...*, s. 35–50. Już C. Lévi-Strauss, L. Levi-Brühl, A. Łosiew, M. Kagan, I. Joffe konstatawali istnienie w pierwotnym społeczeństwie normatywnego i synkretycznego współistnienia sztuki stosowanej i ekspresywnej, obrazowej. G. F r a z e r, *Złotaja wietiew. Issledowanija magii i religii*, Moskwa 1930, s. 37–50, wyd. II 1980, s. 96–105 (tłum. L.R.).

²¹ Ibidem, s. 98.

sad tkwiła w przekonaniu ludzi pierwotnych o tym, że „**podobne** pochodzi od **podobnego**, że skutek jest podobny do swojej przyczyny”²². Ludzka działalność tego typu stanowiła źródło praktyk magicznych w społeczeństwie pierwotnym. Sens tego rodzaju aktywności tkwił w uporczywych próbach wywoływania upragnionych zjawisk za pośrednictwem czynności podobnych do zjawisk pożądaných w danym momencie. To odtwarzanie pewnych aktów ludzkiej działalności prowadziło do utrwalenia ich w kulturze społeczeństw, czyli do przekształcenia ich w rytuał lub obyczaj. W świadomości ludzi pierwotnych zjawiska te powinny być zbliżone w czasie i przestrzeni.

Frazer, analizując proces narodzin sztuki z nie-sztuki, przytacza wiele czynności związanych ze sztuką. Na przykład, kobieta w Grenlandii

w czasie porodu i w jakiś czas po rozwiązaniu wykazuje umiejętność uspokajania burzy. W tym celu wystarczy, aby wyszła z domu, nabrała pełne płuca powietrza, i wchodząc z powrotem do domu zrobiła wydech²³.

Eskimosi, zdaniem Frazera, by zmienić bezwietrzną pogodę, wypełniali następujący rytuał: nad brzegiem morza rozpalali ognisko, wokół niego zbierali się mężczyźni i śpiewali. Po tej czynności do ognia podchodził starzec i miłym głosem zapraszał do ogniska demona wiatrów, w celu ogrzania się. Po odejściu demona starzec wrzucał do płomienia naczynie z wodą, które napełnili wszyscy obecni. W ogień wystrzeliwano rój strzał. Obecni utwierdzali się, że demon nie zechce zostać z nimi²⁴.

Z kolei w Nowej Kaledonii, gdy szaman chciał przywrócić słoneczną pogodę, przynosił na cmentarz rośliny i korale, związywał je w pęczek, dodając do nich dwa pukle włosów uciętych z głowy dziecka oraz dwa zęby lub całą szczękę ze szkieletu przodka owego dziecka. Następnego dnia rano wspinał się na górę, której wierzchołek był spowity promieniami słońca. Tam kładł na kamieniu trzy rodzaje roślin, obok nich pozostawiał suchą gałązkę koralu, a nad kamieniem zawieszał magiczny węzełek. Następnego dnia siedł nad morze w to samo miejsce i podpalał węzełek w momencie wschodu słońca. Pocierał też kamień suchym koralom, wzywał przodków i wykrzykiwał: „Słońce! Obyś grzało tak mocno, aż pochłoniesz wszystkie obłoki na niebie”. Ten sam rytuał był powtarzany o zachodzie słońca.

Frazer przytacza wiele przykładów działań magicznych potwierdzających zasadę „podobne wyzwała podobne”²⁵. Wykorzystuje materiał zaczerpnięty z obrzędów religijnych różnych narodów świata. Na przykład, w religii hinduskiej okresu starożytnego opisany jest następujący rytuał zapewniający trwałość związku małżeńskiego. W noc poślubną mąż siedzi w milczeniu z żoną do rozbłyśnięcia pierwszych gwiazd. Po ukazaniu się Gwiazdy Polarnej, zwracając się do niej, mąż wypowiada szereg zaklęć typu, „ty jesteś bardzo stała i ja taką cię zapamiętuję, bardzo stałą, żyj ze mną sto jesieni i miej potomstwo tylko ze mną, z twoim mężem”²⁶. Podobne magiczne percypowanie życia jest od dawna obecne w literaturze, szczególnie w poezji. Wzruszającym przykładem podobnego pokładania nadziei w gwiazdach, zapewniających stałość losu, jest choćby sonet Johna Keatsa.

²² Ibidem, s. 94.

²³ Ibidem, s. 47.

²⁴ Ibidem, s. 45.

²⁵ Ibidem, s. 45–46.

²⁶ Ibidem, 46–50.

Przytoczone przykłady praktyk magicznych, jak pisze Frazer,

w czystej postaci – ilekroć się pojawiają w takiej formie – pociągają za sobą w sposób naturalny podobne wydarzenie. Zjawiska te następują samoistnie, jedno w ślad za drugim, zarówno bez współdziałania duchowego, jak i osoby prywatnej²⁷.

To są cechy, zdaniem Frazera, odróżniające magię od religii, opierającej się na wierze w wyższą istotę duchową, którą stale trzeba upraszać modlitwami i darami. Jednak nie wszystkie magiczne czynności są równoznaczne z grą. Ten właśnie fakt obrazują przykłady z tekstu Frazera. Na pewno nie można nazwać grą czynności, jaką wykonywali starożytni Grecy, nacierając oczy krótkowidza żółcią orła, aby mu przywrócić wzrok. Ta czynność nie spełnia warunków działalności growej, wszystkie bowiem ruchy w tym akcie tylko zewnętrznie imitowały chęć posiadania orlego wzroku. Natomiast o zjawisku gry możemy mówić w przypadku wykonywania czynności rytualnego szycia odzieży pogrzebowej dla zmarłego. Jest to, zdaniem Frazera, czynność rytualna, szamańska, magiczna. W rytuale tym należy jeszcze za życia sporządzić komplet odzieży pogrzebowej, wykonanej wedle ściśle określonej procedury. Powinna ją przygotować młoda i silna niezamężna kobieta, której część sił witalnych winna w trakcie szycia przejść na odzież żałobną przeznaczoną dla zmarłego. Długie lata życia młodej kobiety miały odsunąć groźbę śmierci od tego, dla kogo ta odzież była sporządzona. Wspomniane szaty pogrzebowe winny być szyte w roku przestępnym, dłuższym od normalnego, wyhaftowany zaś na niej złotymi literami napis powinien brzmieć: „długowieczność”. Darować takie ubranie winien syn. Z kolei przyszły zmarły miał pamiętać o częstym przywdziewaniu tego stroju, szczególnie w dniu urodzin.

Ubrany w rozkoszne odzienie – pisze Frazer – każdą cząsteczką ciała pochłaniający zbawienne oddziaływanie tej odzieży, szczęśliwy solenizant chętnie przyjmuje życzenia od przyjaciół i krewnych, którzy wyrażają zachwyt nad odzieżą i szcunkiem dzieci, które podarowały przyszlęmu zmarłemu tak piękny i praktyczny prezent²⁸.

Przywołany wyżej przykład, ilustrujący sposób magicznego oddziaływania według zasady „podobne wyzwała podobne”, jest właśnie grą. Ponieważ dzięki zwielokrotnieniu czynności przywdziewania szat żałobnych w wyobraźni ludzkiej powstaje złudzenie własnej długowieczności. Dlatego też muszą opanować umiejętność i sposoby przenoszenia sił życiowych z młodej kobiety na siebie, zbratać się psychologicznie z jej życiem. Opiswany przykład, wzięty z obyczajowości Chińczyków, jest obrzędem zakorzenionym w kulturze tego kraju jeszcze w czasie archaicznym. Obrzęd ten przekształca się w rytualną grę imitacyjną, odtwarzającą niektóre momenty z życia innych ludzi, psychologicznie zbliżonych do ludzi uczestniczących w samym akcie gry. W grach, ćwiczeniach, treningu wszystko odbywa się zupełnie inaczej. Gra-ćwiczenie odtwarza grową działalność ludzi autentycznie uczestniczących w samym akcie gry, a nie jak w poprzednim przypadku – życie innych istot. Dlatego właśnie *gra rytualna, obrzędowo-magiczna*, a nie *gra-ćwiczenie* stanowi podstawowy gatunek **archaicznej twórczości synkretycznej**. Cechowało te gry obowiązkowe uczestnictwo w nich zbiorowej pantomimy, zachodzącej w procesie odtwarzania obrzędu. W świadomości realizującej tę pantomimę powstaje złudzenie innej real-

²⁷ Ibidem, s. 45–50.

²⁸ Ibidem, s. 45–55.

ności. Odtworzona i utrwalona w pamięci tysiąca pokoleń umiejętność widzenia w grze szczególnej realności została przeniesiona na grunt sztuki i odziedziczona przez nią bez względu na ciągły rozwój myślenia abstrakcyjnego.

Specyficzne cechy sztuki, genetycznie związane z działalnością obrzędowo-rytualną, wyróżniał i analizował w latach trzydziestych minionego wieku znany ówczesnie historyk i literaturoznawca, W.M. Fricze²⁹. Swoje ustalenia na temat natury sztuki uzupełnił argumentacją socjologiczną. Ostatecznie jednak przeprowadził swoje wywody w sposób uproszczony, w kwestii wyjaśniania genetycznych związków sztuki z działalnością obrzędowo-rytualną ograniczając się do zbyt oczywistych wniosków. Poza tym elementy magii przypisywał on całej sztuce na wszystkich etapach jej rozwoju społeczno-historycznego. Takie podejście zmuszało do przyjęcia idealistycznej koncepcji sztuki, wedle której sztuka na poziomie jej „archemagicznego” etapu rozwojowego, nakazywała wierzyć w coś iluzorycznie realnego, w iluzoryczną realność, z czego można wyprowadzić wniosek, że realne życie nie istnieje³⁰.

Dla współczesnej nauki o sztuce nie istnieją wątpliwości na temat związków przyczynowych wynikających z magicznego wyobrażenia o sztuce. Poza tym w nauce o literaturze nie ma też wątpliwości co do nazewnictwa tej innej specyficznej realności odtwarzanej w utworach literackich, które według dzisiejszych argumentacji należałoby nazwać „innym wymiarem rzeczywistości”. Również i szczególne cechy odtwarzanej w utworach literackich rzeczywistości określa się jako jeden ze specyficznych aspektów sztuki związany z magią widzianą wprawdzie w jej genezie historycznej, lecz nie mającej zarazem związku z czystą magią. Aleksander N. Wiesiełowski w swojej *Poetyce historycznej* przytacza przekonujące argumenty na rzecz specyficznego rozwoju dramaturgii obrzędowej, narodzenia się pieśni bohaterskich, wraz z ich cyklizacją odpowiadającą etapom rozwoju ludzkiej działalności twórczej, kształtującej się w późniejszym stadium istnienia społeczeństw rodowo-plemiennych. Ten typ twórczości, zdaniem uczonego, rozwijał się jako forma przekazywania tradycji i związku z twórczością zarówno epok poprzednich, jak i następnych. Wiesiełowski dalej rozwija swoją tezę o genezie obrazów artystycznych, których prapoczątek wywodzi się z wprowadzenia do utworów dramatycznych (o tematyce wojennej i obyczajowości wojennej) postaci bogów przyrody, a także obrazów wodzów plemiennych w ich heroicznej aurze. Tak w pierwszym, jak i w drugim przypadku growe, obrzędowe akty działalności, ich śpiewy, swoimi obrazami (aktami swojej działalności) w wyobraźni widzów wytwarzały specyficzną aurę „innej rzeczywistości”, którą oni odbierali jako realność. Wszystkie te zjawiska składają się na formy **praszutki** (archesztuki). Potrzebny był, zdaniem Wiesiełowskiego, jakiś ruch, jakiś element przejściowy, na podstawie którego powstałaby sztuka jako taka³¹.

Fricze zaś, wyjaśniając problemy historycznego rozwoju literatury (w tym sztuki w ogóle), wychodził z tych samych subiektywistycznych założeń co Gieorgij Plechanow, tyle że wzbogacał je socjologiczną, biologicznie motywowaną argumentacją. Problem genezy sztuki, jego zdaniem, tylko i wyłącznie z socjologicznego punktu widzenia. Ponieważ jednak Friczemu zabrakło w jego teorii zbliżenia historyzmu z metodą konkretnego socjal-

²⁹ W. M. F r i c z e, *Socjologija iskusstwa*, Moskwa – Sankt Petersburg 1926, s. 35–36.

³⁰ *Ibidem*, s. 35–40.

³¹ A. W i e s i e ł o w s k i, *Sinkretyzm driewniejszej poezii naczala differenciacji poeticeskich rodow. Istoričeskaja poetika...*, s. 267; zob. też: M. G j u j o, *Iskusstwo s socjologičeskoj toczki zrenija. Wwiedienije*, Fule Alfred, Sankt-Petersburg 1900, s. 11–12.

nego determinizmu, zarzucono mu, że w badaniach nad genezą sztuki i literatury jego socjologiczna argumentacja jest niedostatecznie socjologiczna. Przypomina to słynny zarzut postawiony N. Sakulinowi przez Pawła Miediwiediewa w artykule *Socjologizm bez socjologizmu*. Prace Friczego zasługują jednak na obszerniejsze i odrębne analizy.

Pieriewierziew, podobnie jak Fricze, czerpał z metodologii badań nad historią sztuki Plechanowa. Opierając się na zasadach klasowej analizy literatury i psychologicznej interpretacji jej treści, potrafił w latach dwudziestych sformułować własną, oryginalną, konceptualną, erudycyjną i konsekwentnie zakończoną koncepcję badania twórczości pisarza i socjalnej genezy utworu literackiego. Miała ona służyć interpretacji zjawisk literackich. Została podbudowana analizami tekstów pisarzy rosyjskich z XIX w.

Na pytanie, czym jest literatura, Pieriewierziew wskazywał możliwość udzielenia odpowiedzi przez dokonanie specyfikacji obiektu badawczego, a także dzięki wypracowaniu systemu środków poetyckich, które mogłyby służyć do naukowej analizy tekstów literackich oraz do sformułowania kompleksu pojęć i kategorii literackich tworzących poetykę socjologiczną. Niezbędna, zdaniem Pieriewierziewa, do opracowania większych syntez historyczno-literackich, procesu literackiego, a tym samym do stworzenia podwalin rosyjskiej nauki o literaturze. Aspekt naukowości bowiem mógł zapewnić właściwą specyfikację fenomenu artystyczności, czyli literackości. Literatura zaś, według koncepcji rosyjskiego eidologa, będąc utworem pisanim, nie stanowi systemu ideologii, nie jest systemem logicznym, nie odnosi się do żadnego działu systemów logicznych; literatura, zdaniem Pieriewierziewa, jest zawsze systemem o b r a z ó w, każdy zaś obraz jest nosicielem idei. W tym fakcie zawiera się specyfika literackiego aspektu zobowiązująca nas do ukonstytuowania go jako główny obiekt badań obrazu literackiego³².

Analiza tekstów teoretycznoliterackich Pieriewierziewa upoważnia do sformułowania wniosku, że rosyjski eidolog zgadzał się z definicją Plechanowa o obrazie artystycznym, zwłaszcza z jego postulatem, iż o specyfice sztuki decyduje obraz. Sam Pieriewierziew tak wypowiadał się o obrazie:

Sztuka jest grą i sztuka jest obrazem, w istocie swej oba twierdzenia są formułami adekwatnymi, dlatego że gra realizuje się tylko poprzez obraz, że grać znaczy tyle samo co tworzyć obraz³³.

W takim podejściu do literatury wyjaśnienie specyfiki obrazu literackiego oznacza konieczność wyjaśnienia specyfiki samej sztuki. Jeżeli spróbujemy uogólnić sądy Pieriewierziewa na temat socjologicznego rozumienia obrazu, kształtuje się następująca droga jego myślenia: gra jest zawsze aktem działalności odtworzonym w obrazach, toteż zawsze sprowadza się do przedstawienia charakterystycznego dla danej formy życia rodzaju zachowania, które nazwał on „psychologią charakterów”. Z kolei ta odtworzona psychologia zachowania, czyli ukazany w jej charakter, jest właśnie obrazem³⁴. Różnica między elementami przedstawionej równorzędności znaczeń zawiera się w tym, że w Pieriewierziewowskim rozumieniu sztuki charakter socjalny, stanowiący podmiot gry, przekształca się w obiekt gry, który nazywa się obrazem³⁵.

³² W.M. Fricze, *Socjologija iskusstwa...*, s. 35–40.

³³ W.F. Pieriewierziew, *Problemy marksistskogo literaturowiedienija. Literatura i marksizm*, Moskwa 1929, t. 2, s. 8–11.

³⁴ Ibidem.

³⁵ W.F. Pieriewierziew, *Literaturowiedienije*, Moskwa 1929, s. 10–11.

W socjologicznej koncepcji literatury zaprezentowanej przez Pieriewierziewa na szczególną uwagę zasługuje fakt, że jest ona ukierunkowana na osiągnięcie naukowej dokładności, wypracowani precyzyjnych pojęć literackich, które z kolei wejść miały w skład normatywnego systemu zasad poetyckich, służących ujawnieniu przyczyny literackich zjawisk artystycznych, w tym oddzielnego utworu, a także socjologicznego rozumienia tychże zjawisk oraz historycznoliterackiej ewolucji tych form. W sumie wszystkie wymienione wyżej problemy prowadziły w badaniach Pieriewierziewa do wyjaśnienia istoty funkcjonalności sztuki. Bez względu na wszystkie uproszczenia Pieriewierziewa w trakcie wyjaśniania wyżej wymienionych aspektów procesu literackiego, jedną z bezspornych jego zasług był fakt zbadania obszaru aktu „przejścia od twórczości nieświadomej do świadomej. W tę sferę badań literaturoznawczych Pieriewierziew wniósł konkretny wkład. Był prekursorem w myśleniu o „życiowo-praktycznych” sposobach działalności człowieka, które z upływem czasu obrastały, zgodnie z wyrażeniem współczesnego filozofa sztuki Łosiewa, w formy artystyczne, stając się sztuką. W ten sposób interpretacje funkcjonalności sztuki Pieriewierziewa plasują go w szeregu myślicieli od Arystotelesa, poprzez A. Pottiebnią, M. Friczego, P. Kagana, L. Levy-Brühla, C. Lévi-Straussa, G. Pospiełowa, aż do A. Łosiewa. Wymienieni uczeni w swoich badaniach konsekwentnie próbowali pokazać, w jaki sposób sztuka staje się nawykiem w życiu człowieka zakorzenionego w kulturze, prowadząc go do prawdziwej wiedzy. Jego socjologiczna koncepcja sztuki, wyjawienie i ukonstytuowanie aspektu funkcjonalności sztuki były głównie reakcją na estetyzm badawczy charakteryzujący większość analiz sztuki czynionych w końcu XIX w. Pieriewierziew starał się wyżej wymienione sposoby podejścia do interpretacji specyfiki sztuki i faktów literackich zastosować do historyczno-materialistycznych zasad pojmowania literatury. Konsekwencja badawcza zaprowadziła jednak Pieriewierziewa w ślepy zaułek. Odrzucając bowiem ideologię, jako element strukturalny utworu, komponent indywidualnej twórczości, zastępował go koniecznością analizowania form ludzkiego istnienia, bytowania. Ponieważ, wedle niego, centralnym obiektem teoriopoznawczych poszukiwań każdego literaturoznawcy powinny być formy społecznej egzystencji, a nie idee, co zdeterminowało jego końcowe, zarówno kategoriale, jak i systemowe sformułowania, a także ostateczną teoretyczną formułę koncepcji eidetycznej, która z kolei zaważyła na tragicznym losie uczonego, jak i na losie jego teorii. Szczególne znaczenie miała też taka, a nie inna interpretacja funkcji idei, samej jej zasadności, dokładnie – zbędności ideologii, elementu zarówno w strukturze utworu, jak i w ramach twórczości indywidualnej pisarza. Naukowe podejście Pieriewierziewa do problemów literatury, docenianie ważkości funkcji sztuki w społeczeństwie, w jego życiu społecznym, nieustająca konsekwencja w rozwijaniu założeń metodologicznych, wysoki stopień erudycji zdecydowały o wadze nowatorstwa teorii Pieriewierziewa w tamtych czasach. Wartość jednak tej narracji została wówczas przepaszczone.

Naukowe prekursorstwo twórcy rosyjskiej szkoły eidetycznej, zamiast przysporzyć sukcesu, przekształciło się w tragedię twórczą, powodując uwięzienie Pieriewierziewa w 1929 roku, zesłanie oraz zakaz publikacji jego prac aż do roku 1968.