

Tadeusz SZKOŁUT

Literatura i gra w koncepcji estetycznej W. F. Pieriewierziewa

Literature and Play in the Esthetic Conception of V. F. Pereverzev

Walerian Fiodorowicz Pieriewierziew (1882–1968) był, obok W. Fryczego, jednym z czołowych przedstawicieli radzieckiej socjologii sztuki lat dwudziestych, kontynuujących plechanowską linię w ówczesnej estetyce. Jednakże już w latach 1929–1930 koncepcja Pieriewierziewa została poddana ostrej krytyce ze strony rzeczników „plechanowskiej ortodoksji” z RAPP-u, którym bardziej odpowiadała taka wykładnia estetyki autora *Listów bez adresu*, jaką reprezentował Frycze. Zapis „dyskusji” o teorii Pieriewierziewa, zorganizowanej w 1930 roku w Akademii Komunistycznej¹, podobnie jak publiczna debata nad poglądami A. Woronskiego (w obu wypadkach właściwiej byłoby mówić o „nagonce”) stanowi wymowny dokument niegodnych sposobów polemiki naukowej przy pomocy potępiających rezolucji, jakie stosowali teoretycy uformowani w „napostowskiej” szkole. Mimo represji, jakie dotknęły Pieriewierziewa w latach trzydziestych (w 1956 roku został zrehabilitowany), uczony nie wyrzekł się swych poglądów. Świadczy o tym pisana przez kilka dziesięcioleci i zakończona w 1960 roku praca *Podstawy poetyki ejdologicznej*², która systematyzuje i rozwija wcześniejsze twierdzenia badacza na temat społecznej natury sztuki. Również w pracy *Literatura dawnej Rusi* (1971)³ Pieriewierziew pozostaje wierny swym fundamentalnym zasadom metodologicznym, prezentując dzieje literatury sta-

¹ *Protiv miechanistycznego litieraturowiedienija. Diskussja o koncepcyi W. F. Pieriewierziewa*, Moskwa 1930.

² Praca ta została po raz pierwszy opublikowana w: W. F. Pieriewierziew: *Gogol, Dostojewskij. Issliedowanija*, Moskwa 1982.

³ W. F. Pieriewierziew: *Litieratura driewniej Rusi*, Moskwa 1971.

rosuskiej poprzez typowe dla poszczególnych faz rozwoju społeczno-histerycznego „obrazy-charaktery”.

W latach trzydziestych–pięćdziesiątych, tj. w okresie dominacji jednostronnie gnoseologicznej estetyki, zarówno koncepcja Pieriewierziewa, jak i teoria Fryczego uznane zostały za przejaw „wulgarnie socjologicznej” interpretacji sztuki i postawione poza obrębem nauki. Z reguły nie czyniono przy tym żadnego rozróżnienia między tymi dwiema koncepcjami, traktując je jako równie dogmatyczne zniekształcenie zasad marksistowskiej analizy sztuki, polegające na wyolbrzymieniu roli czynnika ekonomicznego w rozwoju sztuki. Podobna opinia o dorobku naukowym Pieriewierziewa do niedawna jeszcze obowiązywała w rosyjskiej estetyce.⁴ Dopiero w ostatnich latach pojawiają się próby bardziej zniuansowanej oceny poglądów estetycznych Pieriewierziewa i oddzielenia ich od poglądów estetycznych Fryczego.⁵ I chociaż obaj badacze popełniali podobne błędy i uproszczenia (absolutyzacja „genetyczno-kazualnej” metody wyjaśniania zjawisk artystycznych, uznawanie jednoznacznej determinacji osobowości twórcy przez „byt społeczny” i lekceważenie w związku z tym idiogenetycznych czynników w ewolucji sztuki), to jednak zestawienie stanowisk teoretyczno-metodologicznych Fryczego i Pieriewierziewa wypada zdecydowanie na korzyść tego ostatniego. Etykieta „wulgarnej socjologii” okazuje się dla autora *Twórczości Dostojewskiego* zbyt krzywdząca.

Jeśli chcemy uchwycić swoistość postawy metodologicznej Pieriewierziewa, a zwłaszcza jej oryginalność na tle innych socjologicznych ujęć sztuki tamtego czasu, niezbędne jest odwołanie się do jego rozważań rozwijających te wątki myśli plechanowskiej, które autor *Listów bez adresu* zaledwie naszkicował. Chodzi tutaj przede wszystkim o pieriewierziańską koncepcję sztuki jako gry oraz jej integralną część, jaką jest teoria „obrazu artystycznego”. Nawigując do uwag Plechanowa na temat genezy działalności artystycznej oraz jej związku z pracą i grą, Pieriewierziew formułuje wniosek, iż u źródeł wszelkiej aktywności artystycznej, wytwarzającej „żywe obrazy” leży instynkt mimetyczny człowieka.

Oba te pojęcia („mimesis” i „obraz”) kojarzą się z gnoseologiczną definicją sztuki, głoszącą, że twórczość artystyczna jest odzwierciedleniem rzeczywistości w formie „obrazów” (obraz jako konkretno-zmysłowe przedstawienie idei), mającym na celu poznanie owej rzeczywistości. Pieriewierziew jest jednak jak najdalszy od takiego właśnie pojmowania natury sztuki i nadaje

⁴ Por. L. I. Nowożyłowa i I. A. Nosowa: *Rozwój radzieckiej estetyki w latach dwudziestych*, [w:] *Lekcyi po istorii estetiki*, t. IV, Leningrad 1980, s. 80–81.

⁵ Por. M. Poljakow: *W. F. Pieriewierziew i problemy poetiki*, wstęp do: Pieriewierziew: *Gogol, Dostojewskij*...

terminom „naśladowanie” i „obraz” sens odmienny od gnoseologicznego. W akcie twórczości artystycznej nie chodzi bynajmniej o odtworzenie jakiejś obiektywnej rzeczywistości, którą artysta przedstawia poprzez pryzmat własnego światopoglądu. Podobne rozumienie sztuki oznaczałoby, zdaniem badacza; że w sposób nieuprawniony dokonujemy jej „intelektualizacji”, że dopuszczamy możliwość istnienia poza sztuką pewnych „gotowych” idei, które stanowią rezultat procesu racjonalnego poznania rzeczywistości, a następnie są jedynie oblekane w „obrazową” formę.

W praktyce krytyczno-artystycznej prowadzi to, według Pieriewierziewa, do wielce ryzykownych prób rekonstruowania światopoglądu twórcy na podstawie jego utworów, do wysnuwania z dzieła sztuki jakiejś rzekomo zawartej w nim idei, którą przypisuje się później samemu artyście. Przykładem takiej „publicystycznej krytyki” są dla Pieriewierziewa filozoficzno-religijne interpretacje twórczości Dostojewskiego, które traktowały *oeuvre* rosyjskiego pisarza wyłącznie jako odskocznnię dla własnych metafizyczno-teologicznych dociekań krytyka, bez zbytnej troski o dochowanie wierności autorowi, bez uwzględnienia w dostatecznej mierze specyfiki artystycznego wyrazu idei filozoficznych, moralnych, religijnych itp. Pod tym względem rozprawy Mereżkowskiego, Rozanowa, Sołowjowa, Bierdiajewa czy Szestowa o twórczości Dostojewskiego⁶ dostarczają aż nazbyt wielu przykładów dowolności interpretacyjnej i należy zgodzić się z Pieriewierziewem, że mówią one znacznie więcej o poglądach filozoficznych wymienionych myślicieli niż o autentycznym kształcie światopoglądu artystycznego autora *Biesów*. Prace te — dodajmy — posiadają niekwestionowaną wartość kulturotwórczą, świadczą o ogromnej i wielokierunkowo oddziałującej sile intelektualnej tkwiącej w utworach Dostojewskiego, niewiele wnoszą jednak do zrozumienia istoty jego talentu artystycznego.

Przyjrzyjmy się zatem bliżej pojęciom „gry” i „obrazu artystycznego” w ujęciu Pieriewierziewa. Przede wszystkim należy wyjaśnić, że „obraz” oznacza dla Pieriewierziewa „żywy obraz”, tj. wyobrażenie indywidualnego człowieka, „charakter” ludzki wraz ze wszystkimi jego atrybutami — myślami, uczuciami, dążeniami, z właściwym danej jednostce wyglądem zewnętrznym, charakterystycznym językiem, typowymi zachowaniami itp. Tak rozumiany obraz powstaje wyłącznie w procesie gry, tj. celowego naśladowania, stanowi rezultat świadomych zabiegów sztuki. Powołując do istnienia fikcyjne postaci, obdarzając je określonymi poglądami i emocjami, wikłając je w sieć różnorodnych związków wzajemnych i nakazując im działać zgodnie z ich własnym charakterem, artysta kreuje odrębny świat dzieła sztuki,

⁶ Por. np. N. Bierdiajew: *Mirosozercanije Dostojewskiego*, YMCA-PRESS.

świat nad którym sprawuje suwerenną władzę. To właśnie uczucie pełnej swobody duchowej, świadomość wolności od ograniczeń, jakie nakłada na nas realne życie, Pieriewierziew nazywa emocją estetyczną *sensu largo* (w odróżnieniu od emocji formy). Każda gra o tyle, o ile odtwarzane w niej działania życiowe tracą swój pierwotny utylitarny charakter, przenosi nas w wymiar estetyczny. Również twórczość artystyczna jest źródłem intensywnej przyjemności estetycznej, nawet wówczas, gdy swym obiektem czyni zdarzenia wzbudzające w rzeczywistości negatywne doznania. Dzieje się tak dlatego, iż artysta odtwarza owe przeżycia bezinteresownie, bawiąc się swą spontaniczną aktywnością, rozkoszując się nimi dla nich samych.

Czyżby wobec tego twórczość artystyczna miała charakter autoteliczny i była pozbawiona jakiegokolwiek znaczenia społecznego? Pieriewierziew uważa takie wątpliwości za bezzasadne. Spór między zwolennikami sztuki „czystej” i sztuki „użytecznej” społecznie oparty jest na nieporozumieniu. Iznaczenie sztuki za rodzaj gry nie wyklucza bynajmniej spełniania przez nią ważkiej roli społecznej. Podobnie jak zabawy zwierząt nie są jedynie ślepych wydatkowaniem nadmiaru energii, lecz przygotowują organizm do walki o byt, tak też sztuka — zarówno w odniesieniu do twórcy, jak i do odbiorcy — nie jest wcale „pustą zabawą”, zwyczajną rozrywką służącą zabiciu wolnego czasu, lecz zajęciem nader poważnym, mającym istotne konsekwencje społeczne. To, co w subiektywnym odczuciu jednostki jawi się jako aktywność całkowicie bezinteresowna i bezcelowa, nie jest bynajmniej działaniem bezużytecznym ze społecznego punktu widzenia. Nie trzeba, oczywiście, dodawać, iż pożytek, jaki przynosi sztuka nie jest pożytkiem doraźnym.

Pisarz mocą wyobraźni twórczej ożywiający swe postaci, dokonuje aktu o charakterze społecznym, każdy „obraz” bowiem jest zawsze społecznie zdeterminowany, nawet w swych najbardziej prywatnych przeżyciach. Stąd też Pieriewierziew jest przeświadczony, że artysta może prawdziwie przedstawić tylko takie „charaktery”, które zna z własnego doświadczenia, a więc należące do tego środowiska społecznego, z którego sam się wywodzi (jak można się domyślić, „prawdziwość” nie oznacza tutaj zgodności z rzeczywistością, z tzw. „modelami” czy „prototypami” bohatera literackiego, lecz sugestywność, wiarygodność pod względem psychologicznym). Jednolitość stylistyczna utworu, organiczność dzieła sztuki, na którą Pieriewierziew kładzie duży nacisk, ma swe korzenie w społecznym uwarunkowaniu prezentowanych przezeń „obrazów–charakterów”. Artysta jest czułym przekąźnikiem nastrojów swego otoczenia społecznego, jest swego rodzaju medium, rejestrującym i wcielającym w „obrazy” te myśli i uczucia, pragnienia i aspiracje, które nurtują daną zbiorowość. Owe impulsy płynące od grupy społecznej oddzia-

przy tym nie tylko na świadomość twórcy, lecz również na podświadomą część jego psychiki.

Stąd też najważniejszą umiejętnością, jaką powinien posiadać twórca, jest zdolność do „przeistaczania się”, tzn. wcielania się w wykreowane postaci, nawiązywania z nimi intymnego kontaktu psychicznego. „Naśladowanie, odtwarzanie przeżyć staje się tutaj współprzeżywaniem, wzajemnym naśladowaniem, uzyskuje charakter społeczny”.⁷ Pisarz — dodaje Pieriewierziew — „żyje wzruszeniami swych tworców, które z kolei żyją uczuciami artysty”.⁸ Owo usamodzielnianie się postaci literackich, silnie akcentowane przez badacza, sprawia, iż proces twórczości artystycznej składa się z występujących przemiennie aktów identyfikacji i projekcji. Z jednej strony artysta rzutuje na swych bohaterów własne stany psychiczne, uzewnętrzniając w ten sposób określony aspekt swej bogatej osobowości, obiektywizując pewną część swego „ja”, która inaczej nie mogłaby się wypowiedzieć. Z drugiej zaś strony poddaje się emocjonalnemu oddziaływaniu swych postaci, wchodzi z nimi w stosunek sympatii, wykazuje gotowość do uwewnętrzniania ich przeżyć. Artysta, który nie jest w stanie autentycznie przejąć się doznaniem stworzonych przez siebie istot, wyprodukuje dzieło martwe estetycznie, tzn. niezdolne poruszyć uczuć i wyobraźni odbiorcy i nakłonić go do podjęcia gry z postaciami, która jest również grą z autorem.

Sprawom odbioru sztuki Pieriewierziew udziela znacznie mniej uwagi. O ile w procesie twórczości artystycznej mamy do czynienia ze zjawiskami projekcji i identyfikacji, o tyle w percepcji artystycznej działa, jak się wydaje, przeważnie ten drugi mechanizm psychologiczny. Przedmiotem przeżycia artystycznego odbiorcy jest „wcielony w obrazie charakter ludzki” i w związku z tym przeżycie owo ma naturę czysto emocjonalną. „Obraz nie jest stworzony przez intelekt i nie do intelektu apeluje. Obraz zaadresowany jest nie do rozumu, lecz do naszej zdolności sympatycznego przeżywania życia drugiej osoby, zdolności naśladowania jej i, jeśli można tak powiedzieć, odgrywania jej roli”.⁹ I dalej: „Zrodzony w akcie mimetycznym obraz artystyczny wywołuje naśladowanie, dysponuje siłą zarażania [emocjonalnego — T. Sz.], wywołuje współprzeżywanie”.¹⁰ Z punktu widzenia odbiorcy obraz artystyczny to „uspołeczniona indywidualność, wzruszająca innych zobiektywizowanymi w niej przeżyciami, indywidualność, w której każdy odnaj-

⁷ Pieriewierziew: *Gogol, Dostojewskij...*, s. 428.

⁸ *Ibid.*, s. 429.

⁹ *Ibid.*, s. 458.

¹⁰ *Ibid.*, s. 459.

duje wyraz swych własnych doznań. W obrazie dokonuje się uspołecznienie, socjalizacja ludzkich przeżyć”.¹¹

Dotykamy tutaj kwestii o zasadniczym znaczeniu dla pieriewierziańskiej koncepcji społecznej natury sztuki, a mianowicie — problemu socjalizacyjnego oddziaływania sztuki. Obcując z przedstawionymi w dziele sztuki postaciami odbiorca rozszerza granice swej jednostkowej egzystencji, zespala się duchowo z życiem ludzkości, doświadcza przeżyć ludzi różnych epok, różnych pokoleń, narodów, klas społecznych. „Obrazy wprowadzają nas w świat ludzkich przeżyć i charakterów, istniejących na przestrzeni całej historii ludzkości, dają nam możliwość osobiście przeżyć wewnętrzną biografie ludzkości”.¹²

Na tym właśnie opiera się obiektywna funkcja społeczna pozornie bezinteresownych przeżyć artystycznych: nadrzędnym (choć nie zawsze uświadamianym) celem sztuki jest „wychowanie charakteru emocjonalnego”, przyswojenie sobie przez odbiorcę całego bogactwa przeżyć składających się na istotę człowieczeństwa. Wprawdzie badacz nie używa terminu „kompensacja”, lecz nie ulega wątpliwości, iż chodzi tutaj m.in. o kompensacyjną funkcję sztuki, polegającą na uzupełnianiu braków życia psychicznego jednostki, na dostarczaniu odbiorcy tych emocji, których niedostatek odczuwa w życiu codziennym. Kontaktując się z „obrazami-charakterami”, zawsze zindywidualizowanymi, lecz zarazem uwarunkowanymi społecznie, odbiorca samorzutnie dokonuje aktu socjalizacyjnego — interioryzuje myśli, uczucia dążenia „człowieka społecznego”, utwierdza swą tożsamość grupową, klasową, narodową, a jednocześnie swą przynależność do całego gatunku ludzkiego.

Nie ulega wątpliwości, że na poglądach estetycznych Pieriewierziewa negatywnie zaciążył wpływ XIX-wiecznych, pozytywistycznych, deterministycznych ujęć sztuki w rodzaju teorii H. Taine’a, od którego wpływu nie był również wolny największy w owym czasie autorytet w dziedzinie estetyki marksistowskiej, jakim był Plechanow. Chyba najwyraźniej sformułował Pieriewierziew swe deterministyczne stanowisko w polemice ze zwolennikami szkoły formalnej w literaturoznawstwie rosyjskim w tym momencie jej ewolucji, gdy poszczególni jej przedstawiciele starali się zawrzeć kompromis z socjologią. W artykule *«Metoda socjologiczna» formalistów*¹³ badacz zdecydowanie opowiada się za „monizmem socjologicznym”, który w jego przekonaniu nakazuje w pierwszym rzędzie szukać wyjaśnienia danego faktu artystycznego w jego genezie społecznej, na drodze ustalenia związków przy-

¹¹ *Ibid.*, s. 436.

¹² *Ibid.*, s. s. 454. Por. też s. 459.

¹³ Pieriewierziew: *Socjologiczkiej metod formalistów*, [w:] *Gogol, Dostojewskij...*, s. 364–380.

czynowo-skutkowych między dziełem sztuki jako przejawem „psychoideologii” danej klasy a pozycją tej klasy w strukturze społecznej, uwarunkowaną z kolei przez jej rolę w procesie produkcji materialnej.

Pieriewierziew nie kwestionuje istnienia rozlicznych powiązań wzajemnych między poszczególnymi dziedzinami kultury, uważa je wszakże za pochodne wobec fundamentalnej zależności, jaką jest przyczynowa zależność twórczości artystycznej („nadbudowa”) od czynnika ekonomicznego („baza”). Jeśli nawet twórca nawiązuje do określonej tradycji artystycznej, jeśli czerpie z pewnych idei filozoficznych, religijnych itp., to w ostatecznym rezultacie źródeł tych indywidualnych decyzji należy szukać w jego sytuacji klasowej. Prowadziło to, jak już zaznaczałem, do zlekceważenia problematyki względnej autonomii rozwoju sztuki. Inna rzecz, iż w swych konkretnych studiach historyczno-literackich Pieriewierziew niejednokrotnie wykracza poza ów genetyczno-kausalny punkt widzenia i przeprowadza wnikliwe analizy świadczące o dużym zrozumieniu immanentnych prawidłowości ewolucji literatury (por. np. rozważania o usytuowaniu Gogola i Dostojewskiego wobec „szkoły puszkiniowskiej” w literaturze rosyjskiej).¹⁴ Można również dostrzec u Pieriewierziewa próbę uzupełnienia podejścia genetycznego pewnymi elementami metody funkcjonalnej, jak o tym świadczą np. uwagi o aktualności twórczości Dostojewskiego w epoce rewolucji proletariackiej.¹⁵ Wszystkie te korekty nie są jednak w stanie zmienić generalnego nastawienia badawczego Pieriewierziewa, które pozostaje w kręgu oddziaływania deterministycznych idei Plechanowa.

Podzielając pogląd Plechanowa o istnieniu przyczynowej zależności sztuki jako jednej z form nadbudowy ideologicznej od bazy społeczno-ekonomicznej, Pieriewierziew wszakże w jednym punkcie dość istotnie koryguje stanowisko swego mistrza. Polemizując z tymi przedstawicielami rosyjskiej szkoły „kulturowo-historycznej”, którzy rozpatrywali dzieło Dostojewskiego jako dokument filozoficzno-religijny, Pieriewierziew staje również w opozycji do tych interpretacji socjologicznych, dla których twórczość rosyjskiego pisarza jest jedynie ilustracją jego światopoglądu klasowego, zrekonstruowanego na podstawie świadectw pozaartystycznych. I w jednym, i w drugim wypadku dzieło sztuki traktowane jest, jego zdaniem, jako wyraz światopoglądu myśliciela, a nie artysty; i w jednym, i w drugim wypadku pominięte zostają swoiście artystyczne własności utworu. Punktem wyjścia wszelkich analiz zmierzających do ustalenia społecznego sensu danego zjawiska artystycznego winno być samo dzieło, pojmowane jako organiczna jedność treści

¹⁴ Id.: *Twórczość Dostojewskiego*, rozdz. I–II, [w:] *Gogol, Dostojewskij*...

¹⁵ Id.: *Dostojewskij i rewolucja*, „Pieczat’ i rewolucja” 1921, 3, s. 3–4.

i formy, jako odrębny świat, w którym egzystują „żywe obrazy”. Bezsadnie są więc wszelkie rozważania o światopoglądzie (*resp.* ideologii) twórcy, można jedynie mówić o ideach, których nosicielami są same „obrazy”.

Idee społeczne są dla Pieriewierziewa atrybutem „obrazów” i wyrwane z kontekstu dzieła sztuki ulegają deformacji, tracą swą specyfikę artystyczną, swą siłę sugestywną. Oczywiście, „obrazy” są kreacją artysty posiadającego określone poglądy i przekonania aksjologiczne. Proces twórczy nie przebiega jednak w ten sposób, iż artysta nadaje obrazową postać jakimś uformowanym już uprzednio ideom. Owe idee kształtują się stopniowo w akcie twórczym, który jest skomplikowaną grą, jaką artysta prowadzi ze swymi postaciami, a za ich pośrednictwem — z odbiorcami.

Nie znaczy to jednak, iż artysta może „grać” dowolnymi ideami. Zgodnie z założeniami swego „monizmu socjologicznego” Pieriewierziew uważa, iż artysta jest niejako skazany na wyrażanie „psychoideologii” tej klasy, z którą łączy go pochodzenie i nie może wyjść poza zakłętą krąg właściwego jej widzenia i odczuwania rzeczywistości. Zarówno świadomość, jak i podświadomość twórcy jest bez reszty zdeterminowana przez jego przynależność klasową. W tym sensie właściwym twórcą dzieła jest klasa społeczna, a jednostka twórcza jest zaledwie jej medium. „Natchnienie — pisze Pieriewierziew — to głos klasy, przenikający całą sferę podświadomości, głos klasy odzywający się w jednostce”.¹⁶ Nic więc dziwnego, iż badacz nie stawia za cel swych analiz literaturoznawczych odtworzenia „zamyśłu” twórcy, rekonstrukcji jego światopoglądu. Przedmiotem „poetyki ejdologicznej” nie są idee poprzedzające powstanie dzieła sztuki, lecz „idee obrazu”, tj. idee, będące „komponentem ucieleśnionego w obrazie charakteru ludzkiego”. „Obraz nie podporządkowuje się idei, światopoglądowi, zamiarom autora, lecz bądź podporządkowuje sobie twórcę, bądź traci cechę obrazu artystycznego”.¹⁷

To samo dotyczy też procesu percepcji artystycznej. Akt odbioru dzieła sztuki nie jest aktem o charakterze poznawczym (intelektualnym). Istotą przeżycia artystycznego jest emocjonalne „zarażenie” odbiorcy (termin Lwa Tołstoja) „grą przeżyć” postaci literackiej, przyswojenie sobie jej świata wewnętrznego, wczucia się w jej losy, a tym samym nawiązanie intymnego kontaktu z życiem duchowym całej ludzkości. Tak więc to, co stanowiło główny cel zabiegów socjologii sztuki o orientacji plechanowowskiej (wypreparowanie z tkanki dzieła sztuki idei artystycznej, tożsamej z ideą społeczną) nie mieści się w programie badawczym Pieriewierziewa.

„Poetyka ejdologiczna” winna być nacelowana na uchwycenie istotno-

¹⁶ „Pieczęć i rewolucja” 1929, 1, s. 62–63.

¹⁷ Pieriewierziew: *Gogoł, Dostojewskij*..., s. 448. Por. też s. 449.

ściowego sensu dzieła sztuki, winna ułatwiać wniknięcie w „treść obrazu”. Nie jest natomiast jej zadaniem formułowanie sądu o dziele sztuki, „wyjaśnianie” (w kategoriach intelektualnych) zawartych w utworze „obrazów”. Wprawdzie odbiorcy (artysta jako pierwszy odbiorca swego dzieła, krytyk jako odbiorca profesjonalny i odbiorca „zwykły”) zawsze dążyli i dążyć będą do zracjonalizowania swych doznań artystycznych, do wytworzenia sobie intelektualnych przedstawień o takiej lub innej postaci („idea o obrazie”) i o dziele sztuki w całości („idea artystyczna”), lecz owe zmienne historycznie sądy artystyczne nie mówią nam nic o istocie dzieła sztuki, która jest dostępna jedynie w bezpośrednim przeżyciu artystycznym.

Łatwo wskazać niedostatki przedstawionego wyżej ujęcia aktu twórczości i percepcji artystycznej (wykluczenie z obrębu przeżycia artystycznego wszelkich operacji intelektualnych, fatalistyczne zdeterminowanie psychiki twórcy przez warunki społeczne, rezygnacja z kategorii światopoglądu artystycznego itp.). Trzeba jednak pamiętać, iż owe niewątpliwe skrajności teoretyczne wynikały z polemicznego nastawienia Pieriewierziewa wobec dominujących wówczas koncepcji sztuki, przede wszystkim zaś — wobec koncepcji rappowskich. Aby w pełni ocenić znaczenie teorii estetycznej Pieriewierziewa, należy również uwzględnić pewne jej implikacje „praktyczne”, sugestie, jakie wysuwała pod adresem ówczesnej polityki kulturalnej. Ów „praktyczny” aspekt koncepcji Pieriewierziewa został zresztą trafnie odczytany przez uczestników sławetnej „dyskusji” w Akademii Komunistycznej, którzy starali się wykazać jej szkodliwość polityczną (czytaj: nieprzydatność jako instrumentu postępującej stalinizacji życia artystycznego).

Podkreślając emocjonalny i spontaniczny charakter procesu twórczego, Pieriewierziew dystansuje się wobec rappowskich krytyków, którzy żądali od artysty konsekwentnie „proletariackiego światopoglądu” (w praktyce sprostawało się to do ilustrowania tez kolejnych programów partyjnych). Sztuka, w przekonaniu Pieriewierziewa, powinna ukazywać rzeczywistość ludzką w jej pierwotnym, niezafałszowanym kształcie, rzeczywistość nie przefiltrowaną przez jakiegokolwiek schematy intelektualne, przez świadome zamysły twórcy czy tym bardziej przez narzucone z zewnątrz wymagania ideologiczno-polityczne. Wszelka twórczość artystyczna, która pozostaje w niewoli owych „racjonalistycznych” przesłań i bardziej troszczy się o tzw. wymowę ideową niż o „prawdę psychologiczną”, zdradza swe powołanie, jakim jest dostarczanie ludziom przeżyć wzbogacających ich osobowość, poszerzających skalę ich wrażliwości moralnej. Należy zgodzić się ze współczesnym rosyjskim historykiem literatury, który stwierdza, iż „Pieriewierziew nie potrafił uchwycić wzajemnego związku między swobodą twórczości a zdeterminowa-

niem literatury”.¹⁸ Jednakże, choć może zabrzmieć to paradoksalnie, w ówczesnej skomplikowanej sytuacji kulturalnej i politycznej, kiedy wzmagaly się administracyjne naciski na twórców, aby niezwłocznie przebudowali swój światopogląd, teza Pieriewierziewa o swoistej klasowej predestynacji artysty mogła pełnić rolę argumentu skierowanego przeciwko owym „reedukacyjnym” zabiegom.

Istotnie, akcentując podświadome źródła twórczości artystycznej, Pieriewierziew występował tym samym w obronie niektórych „współwędrowców” (*poputcziki*), atakowanych przez napostowców za odstępstwa od ideologii proletariackiej (Fiedin, Leonow). Nie kwestionując samej reguły „partyjności artysty”, odrzucał jednocześnie koncepcję „zamówienia społecznego”, sformułowaną początkowo przez teoretyków LEF-u (N. Czuzakowa, O. Brika, B. Arwatowa), a następnie podchwyconą przez rappowskich publicystów, którzy dostrzegli w niej wygodne narzędzie swej sekciarskiej polityki kulturalnej, rozgrzeszające zarazem pisarza z wszelkich niepewności i rozterek.

Autentyczna twórczość kierująca się, według Pieriewierziewa, zasadą szczerości, wyklucza podporządkowanie artysty jakimkolwiek, choćby najszlachetniejszym, doraźnym celom dydaktyczno-politycznym. Sztuka i polityka jako elementy kultury oddziałują wprawdzie na siebie wzajemnie, lecz nie jest to więź przyczynowo-skutkowa. Wynikało z tego niedwuznacznie, iż polityka nie jest w stanie stwarzać faktów artystycznych.¹⁹ I odwrotnie: sztuka nie może być zredukowana do roli instrumentu polityki, nie może być zaprzęgnięta do realizacji obcych sobie zadań. Na tych samych założeniach opiera również Pieriewierziew swą teorię wychowania poprzez sztukę: „Szkoła nie może ograniczać się do traktowania literatury wyłącznie jako środka wychowania człowieka, przyjmując, że człowiek jest jedynie czymś w rodzaju wosku, elementem pasywnym, kształtowanym przez literaturę, która wpaja mu określony porządek emocjonalny”.²⁰

Pieriewierziewowi nie udało się uniknąć większości ograniczeń właściwych rosyjskiej socjologii sztuki lat dwudziestych. Mimo to w koncepcji estetycznej autora *Twórczości Dostojewskiego* zawartych jest wiele oryginalnych idei, które każą dzisiaj inaczej spojrzeć na jego dorobek naukowy i wyznaczyć mu bardziej eksponowane miejsce w ciągu rozwojowym estetyki rosyjskiej. Uwrażliwienie na sprawy specyfiki sztuki (dzieło sztuki jako system „obrazów”) sprawia, iż prace Pieriewierziewa korzystnie wyróżniają się na tle

¹⁸ M. Poljakow: *W. F. Pieriewierziew i problemy poetiki*, [w:] *Gogol, Dostojewskij...*, s. 21.

¹⁹ *Protiw miechaniczeskiego literaturowiedienija*, Moskwa 1930. *Riefierat Pieriewierziewa* (s. 60); *Zakliuczitelnoje słowo Pieriewierziewa* (s. 123).

²⁰ *Ibid.*, s. 124.

innych socjologicznych ujęć sztuki tamtego czasu, zwłaszcza zaś na tle teorii Fryczego, ignorującej swoistość przekazu artystycznego i bezapelacyjnie przypisującej sztuce funkcję obrony partykularnego interesu klasowego. Poгляд na sztukę jako grę stwarzał szansę (niestety, nie w pełni przez badacza wykorzystaną) zajęcia bardziej elastycznego stanowiska w takich kwestiach, jak np. rola indywidualności twórczej, znaczenie dziedzictwa artystycznego, dialektyka pierwiastka klasowego i ogólnoludzkiego w sztuce itp. Koncentrując swą uwagę na „świecie własnym” dzieła sztuki i starając się uchwycić jego społeczny sens poprzez wniknięcie w przeżycia „obrazów–charakterów”, Pieriewierziew tworzy załączek swoistej marksistowskiej hermeneutyki, która w zamiarze badacza miała łączyć ejdetyczne „rozumienie” (w tym wypadku równoznaczne z bezpośrednim emocjonalnym dotarciem do sensu badanego zjawiska) z socjologicznym „wyjaśnieniem” (ukazanie społecznych determinantów analizowanego fenomenu artystycznego).

Przedsięwzięcie to było wszakże z góry skazane na niepowodzenie, ponieważ badacz nie docenił konwencjonalnego charakteru sztuki, nie uwzględnił w należytej mierze roli formy w przeżyciu artystycznym (w koncepcji Pieriewierziewa brak wyraźnego rozróżnienia między emocją artystyczną a doznaniem tzw. życiowymi). Nie zmienia to jednak faktu, iż w studiach historyczno-literackich Pieriewierziewa odnajdujemy wiele cennych spostrzeżeń docierających do istotnościowych właściwości analizowanych dzieł i zarazem proponujących ich socjologiczne wyjaśnienie.

Dotyczy to m.in. rozważań o fenomenie „rozdwojenia” wielu bohaterów powieści Dostojewskiego. Niewątpliwie tłumaczenie genezy „sobowótów” wyłącznie przyczynami społecznymi (zaburzenie osobowości będące symptomem choroby społecznej) było uproszczeniem, lecz jednocześnie odsłaniało pewne aspekty dzieł Dostojewskiego, które do tej pory umykały uwadze badaczy. To prawda, że Dostojewski nie stawiał sobie za cel diagnozowania zjawisk społecznych, lecz jako wybitny realista obnażając duszę Rosjanina tamtej epoki pozostawił nam jednocześnie niepowtarzalny obraz ówczesnego społeczeństwa, gdyż jego bohaterowie nie żyją w próżni: są generałami, ladcami, urzędnikami, studentami.²¹ I wszelkie anomalie społeczne odbijają się również na ich zdrowiu psychicznym. W tym sensie nawet najbardziej dziwaczne przeżycia i zachowania postaci Dostojewskiego w bardziej lub mniej zawiły sposób dają nam świadectwo o świecie, w jakim przyszło im żyć.

To samo można również powiedzieć o przeprowadzonym przez Pieriewierziewa porównaniu stylu Tołstoja i Dostojewskiego. Generalnie rzecz biorąc,

²¹ Por. E. Sábato: *Pisarz i jego zmyły*, Kraków 1988, s. 114.

teza, iż różnice między stylami artystycznymi są przejawem walki klasowej w literaturze była tezą fałszywą. Uproszczeniem było także twierdzenie, że wszystkie cechy indywidualnego stylu tych pisarzy tłumaczą się ich klasową przynależnością (Tołstoj jako wyraziciel arystokracji, Dostojewski jako reprezentant drobnej szlachty, żyjącej przeważnie w mieście). Nie można wszakże zaprzeczyć, że na styl autora nakłada szczególne piętno m.in. „styl życia” właściwy grupie społecznej, z której się wywodzi lub z którą identyfikuje się twórca. Z tego punktu widzenia uwagi Pieriewierziewa o zdeteminowaniu stylu Tołstoja czy Dostojewskiego przez pochodzenie i status społeczny tych twórców na pewno zasługują na wnikliwe rozpatrzenie przez współczesnych historyków literatury.²²

Reasumując, mimo wielu błędów i jednostronności prace Pieriewierziewa mogą jeszcze dzisiaj odegrać inspirującą rolę w badaniach literaturoznawczych, podczas gdy konkurencyjna koncepcja Fryczego stanowi jedynie „zażytek” historyczny, dokument dawno przebrzmiałego myślenia o sztuce. Można zaryzykować twierdzenie, że studia Pieriewierziewa w jakiejś mierze utorowały drogę refleksji estetycznej M. Bachtina. W każdym razie dopiero w koncepcji Bachtina większość problemów podniesionych przez Pieriewierziewa uzyskała właściwe oświetlenie. I wreszcie ostatni, choć nie najmniej ważny, czynnik wpływający na ocenę spuścizny teoretycznej Pieriewierziewa: autor *Podstaw poetyki ejdologicznej* dostępnymi sobie narzędziami teoretycznymi usiłował bronić swobody twórczości artystycznej, chronić sztukę przed uproszczeniami polityki.

SUMMARY

The paper discusses the esthetic views of V. F. Pereverzev (1882–1968), one of the leading representatives of Soviet esthetics of the 1920's, who creatively developed the methodological and theoretical assumptions of G. V. Plekhanov. By comparing Pereverzev's esthetic conception with that of V. M. Friche, another outstanding representative of Soviet sociology of art, the author concludes that Pereverzev created the foundations of a specific Marxist hermeneutics, which was intended to combine eidetic "understanding" (direct grasp of specifically esthetic qualities of a work of art) with sociological "explanation" (presentation of the social conditions of the analyzed artistic phenomenon).

²² Por. Pieriewierziew: *Twórczość Dostojewskiego*, rozdz. I–IV, [w:] *Gogol, Dostojewski...*, s. 188–223.