

Poglądy Kanta na temat piękna odnoszą się przede wszystkim do piękna natury. Pomimo to filozof ten powszechnie uznawany jest za reprezentanta formalizmu w teorii sztuki. Przesądziło o tym kilka przyjętych przez niego założeń. Po pierwsze, twierdził on, że sąd smaku jest bezinteresowny i subiektywny (i odnosi się do podmiotu, a nie do przedmiotu), nie zaś poznawczy czy logiczny, i że jest on wolny od uczuć, przyjemności i pożądań<sup>22</sup>. Po drugie, Kant charakteryzował „piękno wolne”<sup>23</sup> w kategoriach „celowej bezcelowości”<sup>24</sup>, poszukując go w formie, a nie w treści. W ten sposób odróżnił przeżycie piękna od zwykłych uczuć oraz od przyjemności zmysłowej, a zarazem wyeliminował zeń udział zmysłów apetytywnych. I mimo że w odniesieniu do przeżycia estetycznego Kant pisał o „grze” wyobraźni i intelektu, utrwaliła się wizja Artura Schopenhauera, jakoby było ono „stanem umysłu”<sup>25</sup>, polegającym na zajęciu biernej postawy względem dzieła i zachowaniu „dystansu psychicznego”<sup>26</sup> – jak to określił Edward Bullough – do swoich subiektywnych doznań. W konsekwencji przeżycie to łączone było (nie zawsze słusznie) z takimi pojęciami, jak kontemplacja, bezinteresowność, dystans czy izolacja<sup>27</sup>. Przyczyniło się to – jak dowodzi Parvainen – do ujmowania piękna i sztuki w kategoriach niekognitywnych, „jako przedmiotu smaku pozostającego poza dziedziną poznania, prawdy, polityki czy etyki”<sup>28</sup>.

---

<sup>22</sup> Por. Kant, dz. cyt., s. 61-64.

<sup>23</sup> Tamże, s. 105, 108.

<sup>24</sup> Tamże, s. 95n., 110.

<sup>25</sup> Cyt. za: Tatarski, dz. cyt., s. 376.

<sup>26</sup> E. Bullough, „*Psychical Distance*” as a Factor in Art and an Aesthetic Principle, „British Journal of Psychology” 5(1912) nr 2, s. 89.

<sup>27</sup> Por. Dziedzik, dz. cyt., s. 240-244; A. Berlant, *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o sztuce*, tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewka, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2007, s. 54-71.

<sup>28</sup> J.M. Bernstein, *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Polity Press, Cambridge 1992, s. 3. Cyt. za: Parvainen, dz. cyt., s. 10. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów prac obcojęzycznych – L.B.).

Z dziedzictwem Kanta kojarzone jest więc formalistyczne ujęcie piękna<sup>29</sup>. Wprawdzie – jak pisze Tatarkiewicz – wąskie jego rozumienie: jako miary, układu, proporcji czy harmonii, pojawiło się już w myśli Pitagorasa<sup>30</sup>, jego szczególna popularność utrzymywała się (z przerwami) od osiemnastego wieku aż do początku wieku dwudziestego. „Kariere” zrobiło w ramach estetyki formalistycznej<sup>31</sup> właśnie na początku dwudziestego wieku, stając się wyznacznikiem ideałów modernizmu – co znamy szczególnie z interpretacji niemieckiego formalisty Clementa Greenberga, który uznawał Kanta za „pierwszego prawdziwego modernistę”<sup>32</sup>. Główny reprezentant tego nurtu estetyki Clive Bell twierdził, że „forma znacząca”<sup>33</sup>, rozumiana jako „kombinacja linii i kolorów”<sup>34</sup> nie może być podporządkowana żadnym innym celom niż estetyczne. Jego zdaniem przeżycie estetyczne wywoływane przez formę musi być wyodrębnione od innych przeżyć, które zakłócają jego przebieg<sup>35</sup>. Wizja Clive’a Bella i Rogera Fry’a, odnoszona do sztuk plastycznych, była więc bardzo radykalna. Według Bella ideałem sztuki o czystej formie była twórczość kubistów, a przede wszystkim abstrakcja malarska. W muzyce z kolei Eduard Hanslick cenił jakości formalne, czyli dźwięki oraz ich układ, sprzeciwiając się podporządkowaniu ich ekspresji emocji, czy to w postaci ich symbolizowania, czy wywoływania ich u odbiorców<sup>36</sup>. Tak radykalne stanowisko przywołanych

<sup>29</sup> Stephen Davis opisuje dyrektywy nowoczesnej, autonomicznej estetyki w opozycji do tak zwanego kontekstualizmu, zwracając uwagę na swoistą postawę estetyczną widza, który poszukuje wartości piękna i wzniosłości częściej w formie dzieła sztuki niż w jego treści i przeżywa je niezależnie od zewnętrznych względem dzieła uwarunkowań historycznych czy społecznych, dystansując się także od praktycznego nim zainteresowania (por. S. Davis, *Theories of Art*, w: *Encyclopedia of Aesthetics*, red. M. Kelly, Oxford University Press, New York 1998, t. 1, s. 384).

<sup>30</sup> Jego zdaniem wąskie pojęcie piękna sensu stricto w ujęciu Pitagorejczyków odnosi się także do pojęcia formy (por. W. Tatarkiewicz, *Dwa pojęcia piękna*, w: *Studia z teorii poznania i filozofii wartości*, red. W. Stróżewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987, s. 155, 157-159). Według Pitagorejczyków piękno polega na proporcji i wielkości części oraz na ich wzajemnym stosunku, który można określić liczbowo (por. G. Łaszewski, *Istota i istnienie wartości*, s. 177).

<sup>31</sup> Por. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, s. 166-168.

<sup>32</sup> C. Greenberg, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, tłum. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006, s. 47.

<sup>33</sup> C. Bell, *Art*, Capricorn Books, New York 1958, s. 93.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> Formaliści Bell i Fry mieli na uwadze raczej kompozycję, układ elementów dzieła. Wówczas ekwiwalent tak rozumianej formy stanowi materiał. Najbardziej rozpowszechniony jest natomiast podział na treść, czyli to, co przedstawione, i formę, czyli środki artystycznego wyrazu. Funkcjonują ponadto inne ujęcia formy, na przykład Roman Ingarden wskazywał na aż dziewięć możliwości jej rozumienia, a Tatarkiewicz – na pięć (szerzej na ten temat por. Dziedzic, dz. cyt., s. 55n.).

<sup>36</sup> Zob. E. Hanslick, *Vom Musikalisch Schönen*, Rudolph Weigel, Leipzig 1854. Hanslick postulował się szerszym rozumieniem formy niż Bell. Rozumiał ją jako to, co postrzegane jest w dziele zmysłowo i bezpośrednio, inaczej mówiąc jako jego „wygląd”. Forma obejmuje wówczas zarówno jakości zmysłowe, na przykład dźwięki i brzmienia oraz ich układ (por. Dziedzic, dz. cyt., s. 55n.).

formalistów wynikało z ich krytycznego odniesienia do dominujących wcześniej w estetyce kategorii mimesis i ekspresji<sup>37</sup>. Było ono trudne do utrzymania zwłaszcza względem tańca, który do dwudziestego wieku ściśle związany był z muzyką. Nawet jego reformatorci: Isadora Duncan i Martha Graham, pomimo radykalnej krytyki form klasycznych, zachowywały przekonanie o związku tańca z muzyką, eksponując zarazem wagę symbolicznego przekazywania emocji i treści duchowych w tańcu. Ponadto przynajmniej od czasów baletu romantycznego taniec łączono z reprezentacją szeroko rozumianej treści, a nawet bywał on jej podporządkowany. Jeśli w czasach Ludwika XIV ważniejsza były technika taneczna i konwencje, a libretto stanowiło jedynie dodatek, to jednak z niego nie rezygnowano<sup>38</sup>. Radykalny formalizm, określony czasem jako „właściwy”, sytuował się w opozycji do tej właśnie wizji – podobnie jak do konieczności ekspresji emocji w sztuce. Charakteryzował się on tym, że wszelkie elementy „pozaformalne” uznawano nie tylko za nieistotne, ale wręcz za przeszkadzające w kontemplacji jedynej godnego uwagi, istotnego aspektu sztuki. Typowa dla tej perspektywy była obrona bezinteresowności (niezakłóconej przez inne pobudki natury praktycznej czy moralnej) przeżycia estetycznego, a tym samym charakterystyczne stało się oderwanie sztuki od praktyki życia. Czy tak rozumiany formalizm mógł odpowiadać tańcowi?

Można wprawdzie wskazać na epizody taneczne urzeczywistniające tę wizję, na przykład na pozbawione fabuły *Sylfidy* Michaiła Fokine’a, określane jako „czysty taniec”<sup>39</sup>, czy na grę świateł i koloru w futurystycznym balecie Giacoma Balli *Ognie sztuczne* (do muzyki Igora Strawińskiego). W opinii zwolenników formalizmu ideał czystej sztuki wypełniany był też przez gruzińskiego tancerza George’a Ballanchine’a, ale również przez Merce’a Cunnighama, którego eksperymenty uznawano za wyraz sztuki koncentrującej się na czystym ruchu<sup>40</sup>. Ogólnie rzecz ujmując, taniec z trudem mieścił się w takiej wąskiej formule, a najtrwalsza

dz. cyt., s. 58). Właśnie takim rozumieniem najczęściej posługiwali się także niektórzy estetycy w odniesieniu do wartości estetycznych. Na przykład Goran Hermeren czy Thomas Kulka zarówno pozytywne, jak i negatywne wartości estetyczne sprowadzali do sfery tego, co bezpośrednio, zmysłowo postrzegane (zob. G. H e r m e r e n, *Aspects of Aesthetics*, CWK Gleerup, Lund 1983; por. T. K u l k a, *The Artistic and the Aesthetic Values of Art*, „The British Journal of Aesthetics” 21(1981) nr 4, s. 336).

<sup>37</sup> W obydwu ujęciach forma podporządkowana była innym celom: mimetyczna – przedstawieniu rzeczywistości, ekspresyjna zaś – wyrażaniu na przykład emocji. W formalizmie Bella natomiast forma ma być czysta, sama dla siebie, niczemu niepodporządkowana.

<sup>38</sup> Dotyczyło to tylko europejskiej kultury dworskiej.

<sup>39</sup> Były one „wersją liryczną” *Chopinian*, określanymi jako „biały balet romantyczny” (por. W. K l i m c z y k, *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Korporacja HA!Art, Kraków 2010, s. 17).

<sup>40</sup> Por. D.M. L e v i n, *Ballanchine’s Formalism*, w: *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, s. 123n.

okazała się koncepcja sprowadzająca go do szeroko rozumianej symbolicznej ekspresji<sup>41</sup>. Nawet jeśli podejmowano próby realizacji ideału sztuki czystej, niepodporządkowanej ani treści, ani ekspresji, to udawało się to tylko częściowo. Jak dowodzi Roger Copeland, Balanchine inspirował się muzyką, a w przypadku Cunninghama muzyka i dekoracja były komponentami niektórych spektakli<sup>42</sup>.

Wizja formalistyczna – choć nie w tak radykalnej formule – nęciła jednak teoretyków tańca<sup>43</sup>. Stanowisko to względem baletu przyjmowali między innymi David M. Levin i Rayner Heppenstall<sup>44</sup>. Według Levina „balet klasyczny nie ma z istoty charakteru mimezis ani reprezentacji; zazwyczaj funkcje te raczej dookreślają to, co j e s t jego esencją: wewnętrzne zmysłowe piękno oraz wdzięk tańczącego ciała”<sup>45</sup>. Wartości tańca szukał on, podobnie jak Bell czy Greenberg, w nim samym, nie zaś w zewnętrznych względem niego odniesieniach. Biorąc pod uwagę spór między izolacjonizmem a reprezentacjonizmem<sup>46</sup>, można powiedzieć, że jego stanowisko sytuowało się po stronie tego pierwszego. Zewnętrzne względem dzieła konteksty (na przykład biografia artysty czy okres historyczny jego powstania) nie mają bowiem znaczenia dla przeżywania jego piękna, ponieważ uobecnia się ono w nim samym. Heppenstall z kolei, chcąc uwolnić taniec od teatralności, wyciągał wnioski odmienne niż Levin. Uważał, że balet należy ujmować w związku z innymi ludzkimi aktywnościami, gdyż jest on ugruntowany w całości ludzkiego życia<sup>47</sup>. Levin zaś, zainspirowany poglądami Greenberga, szukał odrębności tańca, wskazując na jego medium, jakim jest ciało, i zwracając uwagę na jego swoistą ekspresyjność. Określał ją za pomocą relacji „pomiędzy” materialnością ciała a jego wizualnie niematerialną lekkością (ang. *weightlessness*). Zwracając uwagę na relacje wewnątrz dzieła, podobnie jak Bell, traktował formę jako kompozycję elementów, układ składników dzieła, w konsekwencji odróżniał ją od materiału twórczego, jakim jest ciało (nie wykluczał natomiast – co czynili reprezentanci formalizmu właściwego – innych komponentów tańca). Levin krytycznie odnosił się do klasycznego, formalistycznego podejścia do baletu, które łączyło piękno z ekwilibrystyką i efektownymi kombinacjami póz ciała. Stanowisko takie eksponowało właśnie medium – choć tylko od jego strony wizualnej. Levin natomiast, odwołując się do przykładu Balanchine’a, upatry-

<sup>41</sup> Por. C o h e n, *What is Dance?*, s. 4.

<sup>42</sup> Por. R. C o p e l a n d, *The Dance Medium*, w: *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, s. 109n.

<sup>43</sup> Przyjmował ją także Roger Copeland (por. t e n ż e, *The Presence of Mediation*, „The Drama Review” 34(1990) nr 4, s. 37).

<sup>44</sup> Zob. R. H e p p e n s t a l l, *Apology for Dancing*, Faber and Faber, London 1936.

<sup>45</sup> L e v i n, dz. cyt., s. 123n.

<sup>46</sup> Według Dziemidoka dystynkcja forma–treść została w dwudziestym wieku zastąpiona inną: izolacjonizm–reprezentacjonizm lub forma–kontekst (por. D z i e m i d o k, dz. cyt., s. 59).

<sup>47</sup> Por. H e p p e n s t a l l, dz. cyt., s. 147.

wał piękno w tym, co ujawnia się jako „czysto optyczna obecność”, uwolniona na krótką chwilę od materialności ciała. W efekcie, wbrew Greenbergowi, nie eksponował on wcale medium tańca, czyli tego, co najbardziej dla tej sztuki istotne: żywego, zmysłowego, wrażliwego ciała, lecz je ukrywał.

Levin i Heppenstall koncentrowali się w swoich formalistycznych koncepcjach na tym, co wizualne uchwytnie w tańcu, a co Parvainen nazywa „ideologią czystej wizualnej obecności”. Tymczasem ograniczenie wartości tańca do „optyki oka” nie uwzględnia ani szerokiej gamy doznań widza, który empatycznie wczuwa się w ruch tańczącego ciała, ani różnorodnych funkcji, jakie może ono pełnić. Percepcja tańca nie pozwala na zachowanie dystansu względem zmysłowych i cielesnych pobudek odbiorcy, ponieważ również w jego przypadku płyną one z wrażliwego i czującego ciała. (Krytyk John Martin określał tę niemożliwość zachowania dystansu mianem sympatii kinestetycznej).