

Lilianna BIESZCZAD

PIĘKNO W FORMIE TAŃCA CZY PIĘKNO FORMY TAŃCA? O potrzebie estetyki filozoficznej

Kategorie piękna i przeżycia estetycznego w wąskim rozumieniu zostały podważone nie tylko przez współczesnych tancerzy. W estetyce coraz częściej przywoływane jest pojęcie doświadczenia estetycznego, będące zarazem symbolem radykalnej reformy tej dyscypliny i rozliczenia się z dziedzictwem Kanta. Zwraca się uwagę na konieczność zmiany postawy widza, między innymi na uwzględnienie aktywnego charakteru percepcji, na zaangażowanie ciała i wszystkich zmysłów oraz na poszerzenie sfery estetyczności o zjawiska pochodzące ze sfery życia codziennego.

Podjęcie rozważań na temat piękna w tańcu okazuje się zadaniem znacznie trudniejszym, niż można byłoby przypuszczać. Po pierwsze, wartość, jaką jest piękno, pozostaje szczególnie wieloznaczna i uwikłana w założenia filozoficzne, które przesadzają o istotnych niuansach jej rozumienia¹. Po drugie, dyskusyjny jest zakres pojęcia „taniec”. Estetyka filozoficzna, koncentrująca się na swoistości tańca jako sztuki, zazwyczaj nie interesowała się praktyką taneczną w kulturach pierwotnych czy popularnymi formami tańca. Ograniczając się do form „sztuki wysokiej”, zasłużyła sobie na oskarżenie o nieodpowiednie podejście do problematyki tańca. Według amerykańskiego badacza Francisa Sparshotta taniec nie był doceniany przez „ojca” filozofii sztuki Georga W.F. Hegla i rzadko uwzględniany w klasyfikacji sztuk pięknych: jako związany raczej z praktyką życia, nie był bowiem rodzajem „reflective knowledge”². Z kolei holenderska tancerka Jaana Parvainen oskarżała estetykę o przesadną obronę autonomii sztuki i piękna, co doprowadziło do „wyalienowania” estetyki i do

¹ Termin „piękno” używany jest w co najmniej dwóch zakresach znaczeniowych: szerokim i wąskim. Maria Gołaszewska traktuje piękno jako kategorię nadrzędną i synonim wartości estetycznej, uznając pozostałe wartości (na przykład wdzięk, wzniosłość czy brzydotę) za jego odmiany; wśród odmian tych wymienia piękno w wąskim znaczeniu – piękno klasyczne (por. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, PWN, Warszawa 1986, s. 340, 350n.) Według tej autorki klasyczne piękno, potocznie ujmowane jest jako zasada harmonii, wdzięku, ładu, umiaru i proporcji (por. t a ż, *Istota i istnienie wartości. Studium o wartościach estetycznych na tle sytuacji aksjologicznej*, PWN, Warszawa 1990, s. 135). Władysław Tatarkiewicz wskazuje na trzecie rozumienie piękna, ograniczając je do dziedziny wzroku (por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, PWN, Warszawa 1988, s. 139).

² Por. F. Sparshott, *Why Philosophy Neglects the Dance*, w: *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, red. R. Copeland, M. Cohen, Oxford University Press, Oxford 1983, s. 98n.

pozbawienia jej możliwości podejmowania zagadnień natury moralnej czy poznawczej. Jak słusznie zauważyła, w ten sposób zlekceważono to, w czym dzieło taneczne jest ugruntowane, kontekst życia codziennego oraz funkcje religijne i kulturowe, które nadają mu znaczenie³. Parvainen poddawała zatem krytyce wąsko pojmowaną estetykę tradycyjną, w której piękno jako obiekt wysublimowanego smaku mogło być przeżywane tylko bezinteresownie. Jej wypowiedzi skłoniły mnie do zastanowienia się, o jakim rozumieniu piękna faktycznie mówi tancerka i czy estetyka istotnie zasłużyła sobie na takie oskarżenia.

Nie ma wystarczających podstaw, żeby uznać, iż w tańcu poszukiwano piękna rzadziej niż w innych sztukach. Chciałabym jednak podkreślić, że w antologiach tekstów dotyczących tańca czy w encyklopediach estetyki pojęcie piękna bywa omawiane stosunkowo rzadko – choć może to wynikać z przyjętej perspektywy filozoficznej⁴. W starożytności w odniesieniu do tańca wartość ta przywoływana była przez Platona w kontekście opisu „uroczystych ruchów pięknych ciał”⁵. Od czasów nowożytnych częściej traktowano ją natomiast jako cechę esencjalną sztuki w ogóle. W połowie wieku osiemnastego wartości tej poszukiwano w tańcu albo w naśladownictwie piękna natury (jak to czynił Jean Georges Noverre⁶, formułując imitacyjną definicję sztuki), albo w czystej formie ruchu tanecznego (jak w ujęciu André Levinsona⁷, zajmującego stanowisko formalistyczne). Mniej istotne było, czy owe definicje trafnie oddawały specyfikę tańca (estetycy inspirowali się bowiem uniwersalnymi określeniami sztuki) – chodziło raczej o to, by za ich pomocą odróżnić taniec od innych ludzkich działań. Dość długo utrzymywała się w estetyce koncepcja formalistyczna, której chciałabym tutaj przeznaczyć szczególne miejsce⁸. Po pierwsze, wy-

³ Por. J. P a r v a i n e n, *Bodies Moving and Moved: A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*, Tampere University Press, Vammala 1998, s. 9n.

⁴ Na przykład w *Stanford Encyclopedia of Philosophy* w ogóle nie podjęto problematyki piękna w tańcu. Szeroko opisane zostały natomiast zagadnienia reprezentacji i ekspresji, a także notacji tańca czy jego wartościowania (por. A. B r e s n a h a n, hasło „Philosophy of Dance”, w: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2015 Edition), red. E.N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/entries/dance/>).

⁵ Por. M. C o h e n, *What is Dance?*, w: *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, s. 2n., 5.

⁶ Zob. J.G. N o v e r r e, *From 'Letters of Dancing and Ballets'*, w: *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, s. 10-14.

⁷ Zob. A. L e v i n s o n, *The Idea of the Dance: From Aristotle to Mallarmé*, w: *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, s. 47-54.

⁸ Posługując się w tym artykule pojęciem stanowiska formalistycznego, mam na uwadze koncepcję sztuki i wartościowania. Przyjmuję, że formalizm artystyczny ściśle powiązany jest z formalizmem estetycznym, co oznacza, że piękno (wartość estetyczna) ściśle związana jest z wartością artystyczną, czyli uzależniona od umiejętności warsztatowych i twórczych artysty. Stanowisko takie

znaczyła ona rozumienie piękna jako wartości poszukiwanej w formie dzieła sztuki. Wydawało się też, że koncepcja ta jest szczególnie uniwersalna (choć, jak sądzę, wynikało to w dużej mierze z wieloznaczności terminu „forma”⁹), podczas gdy definicja imitacyjna miała ograniczony zasięg, nie tylko w odniesieniu do tańca. Po drugie, koncepcja formalistyczna zyskała na znaczeniu w związku z modernizmem i nasilającymi się w estetyce na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku tendencjami autonomizującymi. Dlatego można stawiać jej zarzuty podobne do tych, które sformułowała Parvainen. Zasadniczym celem tego artykułu jest więc przyjrzenie się formalistycznemu ujęciu piękna oraz towarzyszącemu tej koncepcji wąsko rozumianemu przeżyciu estetycznemu, a także ich aplikacjom do tańca. Najpierw przywołane zostanie stanowisko formalizmu właściwego w ujęciu Clive’a Bella oraz propozycje teoretyczne Davida M. Levina oraz Raynera Heppenstalla odnoszące się do tańca. Następnie zasygnalizuję szersze pojmowanie piękna jako estetyczności. Wydaje się, że – w związku z rozpowszechnionym obecnie w estetyce pojęciem doświadczenia estetycznego – koncepcję tę można utrzymać we współczesnym namyśle nad tańcem.

EWOLUCJA POJĘCIA PIĘKNA

Z historią przemian w pojmowaniu wartości, która najdłużej (może oprócz sztuki) wiązana była z refleksją estetyczną, można zapoznać się dzięki znakomitym pracom Władysława Tatarkiewicza¹⁰. Dla precyzji prowadzonego tutaj wywodu chcę jedynie podkreślić, że – po pierwsze – w starożytności i średniowieczu dominowało przekonanie, iż wartość ta ujmowana jest za pomocą umysłu, nie zaś za pomocą zmysłów¹¹ (choć ta druga propozycja również się pojawiła, na przykład w myśli stoików), a po drugie – że w tym czasie piękno nie było jeszcze łączone ze sztuką, ponieważ pojmowana ona była szeroko (odnosiła się także do niektórych nauk i rzemiosła)¹². Jest to o tyle ważne, że z racji wiązania piękna z intelektem, a nie z doznaniem zmysłowym, nie uwzględ-

dominowało od wieku osiemnastego do początku dwudziestego (por. B. D z i e m i d o k, *Główne kontrowersje współczesnej estetyki*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2002, s. 148-178).

⁹ W najszerszym rozumieniu forma dookreślana jako artystyczna wskazywała na samo dzieło sztuki, które swoją organiczną strukturą wyodrębniło się ze świata (por. tamże, s. 58).

¹⁰ Por. T a t a r k i e w i c z, dz. cyt., s. 136-178.

¹¹ Związek piękna ze sferą zmysłową dostrzegali sofisci, lecz kanon piękna wywodzono w starożytnej Grecji z praw bytu i uważano za dostępny jedynie umysłowi (por. G o ł a s z e w s k a, *Zarys estetyki*, s. 353).

¹² Por. T a t a r k i e w i c z, dz. cyt., s. 21-25, 30-34.

niano tańca w systemach klasyfikacji sztuk¹³. Sytuacja zmieniła się w drugiej połowie osiemnastego wieku, gdy doszło do zawężenia pojęcia sztuki, i od tego też momentu, a w szczególności w wieku dziewiętnastym, „piękno” stało się synonimem „sztuk pięknych”. Taniec został wówczas wymieniony (przez francuskiego estetyka Charlesa Batteux¹⁴) wśród siedmiu sztuk pięknych. Powstała również estetyka jako odrębna dziedzina wiedzy – wciąż jednak rzadko odwoływano się w niej do przykładu tańca. Dopiero w tamtym okresie zaczęto dostrzegać zmysłowy charakter piękna. Ograniczono się jednak najczęściej do „zmysłów dystansu”: wzroku i słuchu, niejako broniąc tę wartość przed sprowadzeniem do doznania zwykłej przyjemności cielesnej¹⁵.

Szczegóły te mają niebagatelne znaczenie dla zrozumienia określeń piękna przywoływanych przez filozofów, a w konsekwencji i dla pojmowania estetyki¹⁶. Na przykład w starożytności Platon traktował piękno jako ideę, której odwzorowanie można znaleźć w pięknych duszach, myślach i ciałach, taniec natomiast uważał za jeden z elementów wychowania w polis, uwzględniając tylko „szlachetny jego rodzaj”¹⁷. Wiązał więc sferę tego, co dziś określilibyśmy jako estetyczne, z tym, co etyczne czy poznawcze. Chociaż jego poglądy są często przywoływane w opracowaniach na temat tańca, nie cenił on piękna w sztukach naśladowczych, jako że było ono jedynie odbiciem idei. Tym samym zajmował się – jak powiedziałby Tatarkiewicz – raczej metafizyką piękna „poza sztuką” niż dominującą od nowożytności filozofią sztuk pięknych. Poeta i krytyk Paul Valéry dążył natomiast przede wszystkim do wyróżnienia tańca jako sztuki, podkreślając, że taniec kreuje swój własny świat, który pozostaje w radykalnej opozycji do świata praktycznego¹⁸. Valéry przyjmował punkt widzenia typowy dla powstałej dopiero w połowie osiemnastego wieku estetyki nowoczesnej, która nakazywała patrzeć na sztukę bezinteresownie, brać pod

¹³ Por. J. L e R o n d D' A l e m b e r t, *Preliminary Discourse to the Encyclopedia of Diderot*, tłum. R.N. Schwab, W.B. Rex, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1963, s. 37n.

¹⁴ Zob. Ch. B a t t e u x, *Les Beaux arts réduits à une meme principe*, Durand, Paris 1746.

¹⁵ Takie stanowisko przyjmował nawet Roman Ingarden. Ujmował on wartości estetyczne jako dane naocznie i wykluczał z przeżycia estetycznego przyjemne doznania, pochodzące ze zmysłów niższych (por. R. I n g a r d e n, *Wartości estetyczne i artystyczne*, w: tenże, *Studia z estetyki*, t. 3, PWN, Warszawa 1970, s. 270-273).

¹⁶ Warto zauważyć, że w brytyjskiej estetyce analitycznej nie zajmowano się pięknem w perspektywie metafizycznej, lecz jedynie zagadnieniami interpretacji i wartościowania estetycznego czy analizą sądów estetycznych (zob. G. M c F e e, *Understanding Dance*, Routledge, London–New York 1992).

¹⁷ Por. P l a t o n, *Prawa*, 653 B-654 E, tłum. M. Maykowska, PWN, Warszawa 1960, s. 51-53; por. też: W. T o m a s z e w s k i, *Człowiek tańczący*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1991, s. 66-68.

¹⁸ Zob. P. V a l é r y, *Philosophy of the Dance*, w: *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, s. 55-65.

uwagę wyłącznie jej piękno, nie zaś jej praktyczne zastosowanie¹⁹. Ujęcie to zostało wyprowadzone z koncepcji sądu smaku przedstawionej przez Immanuela Kanta w *Krytyce władzy sądenia*²⁰. Przynajmniej do połowy dwudziestego wieku wyznaczało ono dominujące trendy myślenia o pięknie w sztuce²¹.

Poglądy Kanta na temat piękna odnosiły 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 pożądań²². Po drugie, Kant charakteryzował „piękno wolne”²³ w kategoriach „celowej bezcelowości”²⁴, 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”²⁵, polegającym na zajęciu biernej postawy względem dzieła i zachowaniu „dystansu psychicznego”²⁶ – 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 izolacja²⁷. 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”²⁸.

¹⁹ Uważam, że taniec w szczególny sposób opierał się temu sposobowi myślenia, po pierwsze dlatego, że już w społeczeństwach pierwotnych powiązany był z celebrowaniem codziennych chwil życia, na przykład z zaślubinami, włączany był też w praktyki religijne.

²⁰ Zob. I. K a n t, *Krytyka władzy sądenia*, tłum. J. Gałeczki, A. Landman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1986.

²¹ Podobny punkt widzenia prezentowany jest także antologii *What is Dance? Readings in Theory and Criticism* (por. np. C o h e n, dz. cyt., s. 4, 6n.; t e n z e, *Primitivism, Modernism, and Dance Theory*, w: *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, s. 166n.).

²² Por. K a n t, dz. cyt., s. 61-64.

²³ Tamże, s. 105, 108.

²⁴ Tamże, s. 95n., 110.

²⁵ Cyt. za: T a t a r k i e w i c z, dz. cyt., s. 376.

²⁶ E. B u l l o u g h, „*Psychical Distance*” as a Factor in Art and an Aesthetic Principle, „*British Journal of Psychology*” 5(1912) nr 2, s. 89.

²⁷ Por. D z i e m i d o k, dz. cyt., s. 240-244; A. B e r l e a n t, *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o sztuce*, tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewka, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2007, s. 54-71.

²⁸ J.M. B e r n s t e i n, *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Polity Press, Cambridge 1992, s. 3. Cyt. za: P a r v a i n e n, dz. cyt., s. 10. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów prac obcojęzycznych – L.B.).

Z dziedzictwem Kanta kojarzone jest więc formalistyczne ujęcie piękna²⁹. Wprawdzie – jak pisze Tatarkiewicz – wąskie jego rozumienie: jako miary, układu, proporcji czy harmonii, pojawiło się już w myśli Pitagorasa³⁰, jego szczególna popularność utrzymywała się (z przerwami) od osiemnastego wieku aż do początku wieku dwudziestego. „Kariere” zrobiło w ramach estetyki formalistycznej³¹ 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”³². Główny reprezentant tego nurtu estetyki Clive Bell twierdził, że „forma znacząca”³³, rozumiana jako „kombinacja linii i kolorów”³⁴ 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 przebieg³⁵. 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 odbiorców³⁶. Tak radykalne stanowisko przywołanych

²⁹ 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).

³⁰ 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).

³¹ Por. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, s. 166-168.

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

³³ C. Bell, *Art*, Capricorn Books, New York 1958, s. 93.

³⁴ Tamże.

³⁵ 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.).

³⁶ 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 ekspresji³⁷. Było ono trudne do utrzymania zwłaszcza względem tańca, który do dwudziestego wieku ściśle związany był z muzyką. Nawet jego reformatorki: 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 rezygnowano³⁸. 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 godnej 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”³⁹, czy na grę świateł i koloru w futurystycznym balecie Giacoma Balli *Ognie sztuczne* (do muzyki Igora Strawieńskiego). 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 ruchu⁴⁰. 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).

³⁷ 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.

³⁸ Dotyczyło to tylko europejskiej kultury dworskiej.

³⁹ 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).

⁴⁰ 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 ekspresji⁴¹. 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 spektakli⁴².

Wizja formalistyczna – choć nie w tak radykalnej formule – nęciła jednak teoretyków tańca⁴³. Stanowisko to względem baletu przyjmowali między innymi David M. Levin i Rayner Heppenstall⁴⁴. 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”⁴⁵. 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 reprezentacjonizmem⁴⁶, 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 życia⁴⁷. 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-

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

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

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

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

⁴⁵ L e v i n, dz. cyt., s. 123n.

⁴⁶ 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).

⁴⁷ 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”⁴⁸, uwolniona na krótką chwilę od materialności ciała. W efekcie, wbrew Greenbergowi⁴⁹, 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 uchwytne w tańcu, a co Parvainen nazywa „ideologią czystej wizualnej obecności”⁵⁰. 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 pełnić⁵¹. 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 kinestetycznej⁵²).

Stanowisko Levina przytoczyłam jeszcze z dwóch innych powodów. Po pierwsze, słusznie ograniczył on zasięg swojego stanowiska do do form klasycznych i do baletu modernistycznego, choć wspomina o Cunninghamie czy Yvonne Rainer. Po drugie, uwzględnił on występowanie w balecie różnych wartości estetycznych, których obecność nie deprecjonuje piękna (wśród nich także wartości niekiedy mu przeciwstawianych, na przykład wzniosłości). Jest to o tyle istotne, że współcześnie piękno w wąskim sensie traci na znaczeniu – nie dlatego jednak, że zostało zastąpione przez inne, negatywne wartości (na przykład przez brzydotę), lecz dlatego, że w ogóle porzucono pojęcie estetyczności, a wraz z nim obowiązujące dotąd zasady warsztatu twórczego; podważono także elitaryzm sztuki. W przypadku tańca sytuacja skomplikowała się radykalnie w wieku dwudziestym między innymi poprzez wprowadzenie form improwizacyjnych, które – jak pisze Curtis Curter – szczególnie zrewolucjonizowały sposób uprawiania tej dziedziny sztuki⁵³. Na przykład w tańcu postmodernistycznym, do którego zaliczana jest improwizacja kontaktowa

⁴⁸ Por. L e v i n, dz. cyt., s. 134.

⁴⁹ Szerzej na temat koncepcji Greenberga por. C o h e n, dz. cyt., s. 170n.

⁵⁰ P a r v a i n e n, dz. cyt., s. 20n., 88.

⁵¹ Wielu teoretyków sprzeciwiało się redukowaniu walorów estetycznych tańca do sfery wizualnej (por. H. T h o m a s, *The Body, Dance and Cultural Theory*, Palgrave Macmillian, New York 2003, s. 95-102; zob. C.J.C. B u l l, *Sense, Meaning and Perception in Three Dance Cultures*, w: *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, red. J.C. Desmond, Duke University Press, Durham–London 1997, s. 269-288).

⁵² Zob. J. M a r t i n, *Metakinesis*, w: *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, s. 23-25.

⁵³ Zob. C.L. C u r t e r, *Improvisation in Dance*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 58(2000) nr 58, s. 181-190; zob. też: t e n ż e, *Improwizacja w tańcu*, tłum. W. Szczawińska, w: *Przyjdźcie, pokażemy Wam co robimy. O improwizacji tańca*, tłum. P. Juskowiak i in., red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, Muzeum Sztuki–Instytut Muzyki i Tańca, Łódź 2013, s. 53-71.

(wprowadzona przez przez Stevena Paxtona), ani forma wizualna, ani wartości estetyczne nie odgrywają już żadnej roli⁵⁴. W działaniach tych ważniejsze od techniki są: aktywne eksperymentowanie z grawitacją, dzielenie się ciężarem ciała z innymi tancerzami, zwiększenie wrażliwości sensualnej na dotyk czy natychmiastowość instynktownej reakcji na zmianę położenia innych ciał.⁵⁵ Nie są one planowane przez choreografa ani estetycznie i artystycznie aranżowane z uwagi na widzów. Ważniejsze jest w nich zaangażowanie w działanie, wciągnięcie widzów w aktywną przestrzeń, aby mogli oni cieleśnie wczuwać się w energetyczność ruchu innych, chłonać zapachy i dostrzegać wibracje podłogi, odgłosy wysiłku i napięcia mięśni – w przestrzeni celowo ograniczonej, tak aby dystans między aktywnymi uczestnikami owego działania uległ likwidacji. Nie miejsce tu na szczegółowe analizy bardzo zróżnicowanych współczesnych form tanecznych. Chcę jedynie zwrócić uwagę, że po filozofach, którzy przez kilka wieków koncentrowali się na odróżnieniu tańca od zwykłego przechadzania się po ulicy, do dyskusji włączyli się artyści – tacy, jak Yvonne Rainer – którzy wprowadzili do tańca nie tylko ruch codzienny, ale też ciała „niewytrenowane”, niekiedy również postarzałe czy kalekie. W swoim manifestie tancerka ta zadeklarowała całkowite zerwanie z tradycją: nie tylko z ekspresją emocji, reprezentacją, ale i z wirtuozerią oraz powiązaną z nią estetyczną, wizualną stroną widowiska⁵⁶. W kontekście niezrozumiałych dla widza działań, jakie podejmowali tancerze, zaczęło pojawiać się pytanie, czy piękno w tańcu nie zostało na zawsze utracone. Problem ten podejmowany był podczas trzeciej edycji Międzynarodowego Festiwalu Tańca Współczesnego „Kroki”⁵⁷ w dyskusji zatytułowanej „Piękno utracone? O potrzebie i zbędności estetyki w sztukach performatywnych”.

Wydawać by się mogło, że wobec dokonania współczesnych tancerzy odbiorca zmuszony został do podjęcia – jak by powiedział Hans-Georg Gadamer – trudu i wysiłku w celu zrozumieniu „przekazu” sztuki, niegdyś oczywistego, i zrezygnowania z poszukiwania piękna na rzecz rozumiejącej interpretacji⁵⁸. Zapewne w kontekście działań konceptualistów, takich jak Jérôme Bel czy Xavier le Roy, nie ma innego wyjścia. Czy jednak w doświadczeniu tańca chodzi tylko o odpowiedź na pytanie, co twórca (choreograf) „miał na

⁵⁴ Por. Thomas, dz. cyt., s. 102-108.

⁵⁵ Zob. R. Turner, *Steve Paxton's „Interior Techniques”: Contact Improvisation and Political Power*, „The Drama Review” 54(2010) nr 3, s. 123-135.

⁵⁶ Por. Y. Rainer, *‘No’ to Spectacle*, w: *The Routledge Dance Studies Reader*, red. A. Carter, Routledge, New York 1998, s. 35.

⁵⁷ Festiwal ten odbył się w dniach 17-24 maja 2012 roku w Małopolskim Ogrodzie Sztuki w Krakowie.

⁵⁸ Zob. H.G. Gadamer, *Aktualność piękna*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993.

myśli”? Pytanie to skłania mnie do odwołania się do formuły piękna, w której zwraca się uwagę na swoiście rozumianą wrażliwość estetyczną, charakteryzowaną obecnie za pomocą coraz bardziej popularnego w estetyce pojęcia doświadczenia estetycznego.

Oczywiste jest, że kategorie piękna i przeżycia estetycznego w wąskim rozumieniu, wypracowanym w nowoczesności, zostały podważone nie tylko przez współczesnych tancerzy. Dlatego w opozycji do tych kategorii w estetyce coraz częściej przywoływane jest pojęcie doświadczenia estetycznego, będące zarazem symbolem radykalnej reformy tej dyscypliny i rozliczenia się z dziedzictwem Kanta. We współczesności zwraca się uwagę na konieczność zmiany postawy widza, między innymi na uwzględnienie aktywnego charakteru percepcji, na zaangażowanie ciała i wszystkich zmysłów oraz na poszerzenie sfery estetyczności o zjawiska pochodzące ze sfery życia codziennego.

DOŚWIADCZENIE ESTETYCZNE

Pojęcie szeroko rozumianej estetyczności chciałabym zaprezentować, odwołując się do koncepcji autorstwa Arnolda Berleanta, która, jak sądzę, stanowi odzwierciedlenie jednej z dominujących obecnie tendencji w estetyce. W jego ujęciu akcent zostaje przeniesiony z pojęcia wartości estetycznych (piękna) jako własności dzieła na doświadczenie estetyczności. Estetyczność powiązana jest z zaangażowaniem somatycznym, z bezpośredniością i intensywnością percepcji, z odniesieniem do własnych wspomnień i skojarzeń, z intymnym z nią kontaktem. Estetyczność nie jest czymś, co dzieli, ale raczej czymś, co jednoczy, ponieważ jest wszechobecna. W *Prze-myśleć estetykę* autor wyjaśnia to w ten sposób: „Wartości są w swojej formie i kontekstach jednocześnie etyczne, społeczne i estetyczne; szczególnie wartości estetyczne przenikają wszystko. Nie są wyodrębnione w jakimś osobnym uporządkowaniu, ale łączą się z innymi typami wartości”⁵⁹. Mogą więc zachować swoją specyfikę, nie będąc wyizolowane, utrzymać „wielką wagę, nie będąc czyste”⁶⁰. W przypadku Berleanta bowiem ciągłość ważniejsza jest od separacji, co wynika między innymi z tego, że nawiązuje on zarówno do ekologii, jak i do fenomenologii i pragmatyzmu. Ciągłość przejawia się w wielu obszarach, dotyczy na przykład różnych sfer ludzkich działań, a więc estetyki, poznania czy moralności, tak teorii, jak praktyki. Berleant krytykuje więc tradycyjne kategorie, uznawane za dystynktywne cechy sztuki – takie, jak „harmonia, jedność w wielości, forma estetyczna,

⁵⁹ Berleant, dz. cyt., s. XI.

⁶⁰ Tamże, s. 25.

symboliczne znaczenie”⁶¹ – ponieważ liczy się „wewnętrzna percepcja wrażenia”⁶². Wszak etymologicznie „estetyczność” wywodzi się od „percepcji”. Jednocześnie autor ten nieustannie dowodzi, że doświadczenie sztuki nie potwierdza przyjętych przez Kanta separacji i dualistycznych rozgraniczeń. Dlatego w *Art and Engagement* pisze: „Co odróżnia taneczny performance od innych działań, od ruchu simpliciter? Bycie wciągniętym w wydarzenie? Obecność iluzji? Transformacja ruchu w gest? Nic z tych rzeczy. Ruch w tańcu raczej kreuje przestrzeń performance’u, gdy ciało spełnia się w działaniu, gdy tancerz i widz jednoczą się, podobnie jak ciało i świadomość, myśl i percepcja w intensywnie ześrodkowanej obecności”⁶³.

Koncepcja taka pozwala Berleantowi na ujęcie różnorodnych działań tanecznych: od baletu, przez butoh, po improwizację, ale też tańca afrykańskiego, z całym bogactwem kontekstualnych powiązań każdego z nich, ponieważ „wszystko jest potencjalnie estetyzowalne”⁶⁴. Jak wyjaśnia, jakość i intensywność tych działań uzależnione są od okresu historycznego czy tradycji, z której wyrastają, ale łączy je jedno: „«Przykładanie uwagi do cielesnie żywotnych wartości», do cielesnej estetyczności. Taki jest sens twierdzenia, że taniec jest intensywnie obecny”⁶⁵. W ten sposób nie redukuje on form tańca, lecz zwraca uwagę na ich zróżnicowanie i kontekstualny charakter. Nie sprowadza też funkcji tańca do funkcji estetycznej, lecz dostrzega jego związek z praktykami magicznymi oraz docenia jego walory edukacyjne, terapeutyczne i poznawcze.

Koncepcję Berleanta wyróżniam zatem z kilku powodów. Po pierwsze, zwraca on uwagę na leżące u podłoża estetyki Kantowskiej szkodliwe założenia filozoficzne, na przykład kontemplacyjny model percepcji. Zalicza do nich także – między innymi – oderwanie tego, co estetyczne, od tego, co praktyczne, uznawanie za dzieła sztuki przedmiotów o unikalnej wartości estetycznej czy niedoceniając aktywności ciała i zmysłów w doświadczeniu estetycznym (ale też koncentrowanie się na kognitywnym charakterze doświadczenia, redukcjonowanie sztuki do symbolu bądź do ekspresji emocji). Założenia te stanowią – jego zdaniem – główną przyczynę utrwalenia się fałszywych podziałów: na to, co piękne i użyteczne, piękne i przyjemne oraz dobre, sztukę i życie czy formę i zmysłowość, obecnych właśnie w myśli Kanta⁶⁶. Po drugie, Berleant

⁶¹ Tamże, s. 101.

⁶² Tamże.

⁶³ T e n ż e, *Art and Engagement*, Temple University Press, Philadelphia 1991, s. 158.

⁶⁴ T e n ż e, *Estetyka zaangażowania*, tłum. L.B., „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego” 2003, nr 3, s. 1.

⁶⁵ T e n ż e, *Art and Engagement*, s. 158 (tłum. fragm. – K. Wilkoszewski).

⁶⁶ P o r. t e n ż e, *Estetyka bez celu*, tłum. R. Rogoziński, w: *Estetyka i filozofia sztuki. Tradycja, przecięcia, perspektywy*, red. M. Bokinić, P.J. Przybysz, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2009, s. 39n.

krytycznie odnosi się do „wzrokocentrycznej kultury zachodu”⁶⁷, stawiając zarzuty zarówno Platonowi, jak i Arystotelesowi, a nawet Plotynowi i św. Tomaszowi z Akwinu⁶⁸. Badacz zwraca uwagę, że w doświadczenie estetyczne zaangażowane jest ciało ujmowane niedualistycznie, a także wszystkie zmysły, nie tylko te wyższe (jak w ujęciach stoików), ale też te cielesne, takie jak dotyk, smak czy węch (a nawet kinestezja czy priopercepcja⁶⁹). Dostrzega też, jak ważną rolę odgrywają w tym doświadczeniu intuicja, wyobraźnia, wspomnienia czy skojarzenia. Poszerza więc zakres wrażliwości estetycznej widza, w centrum uwagi sytuując pojęcia estetycznego zaangażowania i uczestnictwa, które uznaje za opozycyjne względem pojęć kontemplacji i psychicznego dystansu⁷⁰: „Aktywność konstytuująca sztukę taneczną usuwa ją z tradycyjnych ram kontemplatywnego przedmiotu i opiera jej estetyczną odmienność na procesie i praktyce. [...] To jest sztuka [...], której piękno wynika z powodzenia w praktyce. W tym sensie taniec przekracza pojęciową przepaść [...] pomiędzy estetycznym a funkcjonalnym”⁷¹.

Taka koncepcja „estetyki wrażliwości”⁷² – jak określił swoje stanowisko Berleant w pracy *Wrażliwość i zmysły* – pozwala na utrzymanie we współczesności pojęcia piękna rozumianego jako somatyczna estetyczność i na poszukiwanie go w niektórych współczesnych działaniach tanecznych. Dopiero dzięki cielesnej wrażliwości na ruch ludzkiego ciała można poczuć nie tylko dynamikę czy monotonię tanecznego ruchu, lecz także energetyczność naznaczonej nim przestrzeni, dopełnioną odgłosami sapania, zapachem ludzkiego potu oraz wspomnieniami rozedrganej podłogi, po której jako dzieci tupaliśmy w rytm muzyki podczas rodzinnej uroczystości weselnej. Z perspektywy tak rozumianego doświadczenia estetycznego można też uchwycić specyfikę tańca jako sztuki wykonywanej przez tancerza.

Zbyt mało tu miejsca na wskazanie atutów perspektywy Berleanta i omówienie trudniejszych punktów jego koncepcji, wynikających z przyjętej przez niego procesualnej wizji świata. Przywołałam jednak poglądy tego autora dlatego, że dokonany przez niego opis cech doświadczenia estetycznego doskonale odpowiada specyfice tańca, pozwalając wyróżnić tę dziedzinę spośród innych sztuk. Autor jednak sam tego nie czyni, gdyż oznaczałoby to zaprzeczenie przyjętych przez niego założeń historycznego pluralizmu i ontologicz-

⁶⁷ T e n ż e, *Prze-mysłać estetykę*, s. 102.

⁶⁸ Por. tamże, s. 102n.

⁶⁹ Na przykład Barbara Montero uważa, że zmysł kinestetyczny jest zmysłem estetycznym (zob. B. M o n t e r o, *Proprioception as an Aesthetic Sense*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 64(2006) nr 2, s. 231-242).

⁷⁰ Por. B e r l e a n t, *Prze-mysłać estetykę*, s. 26, 51.

⁷¹ T e n ż e, *Art and Engagement*, s. 158 (tłum. fragm. – K. Wilkoszewski).

⁷² T e n ż e, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, tłum. S. Stankiewicz, Universitas, Kraków 2011, s. 15.

nej równości zjawisk. Z podobnych względów nie wskazuje on doświadczeń tancerzy jako wyróżnionego źródła wiedzy na temat poszerzonej wrażliwości estetycznej – a przecież właśnie oni mają na ten temat szczególnie wiele do powiedzenia.

Tymczasem w dużej większości wymienione tu cechy doświadczania estetycznego wymienia Sondra Horton Fraleigh, wychodząc właśnie od własnej praktyki tanecznej. Dlatego nie rezygnuje ona z używania pojęcia piękna w odniesieniu do współczesności, ale inspirując się fenomenologią egzystencjalną, skłonna jest poszerzać jego rozumienie i nie izolować go od innych wartości, na przykład etycznych czy poznawczych. Rozważa ona na przykład piękno japońskiego tańca butoh (stosuje określenie „messy beauty”⁷³) w kontekście sytuacji w Japonii po wybuchu bomb atomowych i przywołuje wypowiedź Marthy Graham: „Wdzięk tancerek nie jest zwykłą dekoracją, [...] jest twoją relacją do świata, twoim nastawieniem do ludzi, z którymi i dla których tańczysz. Wdzięk oznacza [...] piękno twojej wolności”⁷⁴. Podobnie jak Berleant Fraleigh sprzeciwia się więc traktowaniu piękna jako obiektu bezinteresownej kontemplacji, uważając wręcz, że cielesny sposób bycia człowieka w świecie można poznać właśnie dzięki tańcowi⁷⁵. Opowiada się tym samym po stronie tego kierunku w estetyce współczesnej, w którym coraz częściej dokonuje się przewartościowania Arystotelesowskiego podziału na aisthesis i noesis, dostrzegając ścisły związek sfery tego, co estetyczne, ze sferą tego, co poznawcze (termin „estetyka” został wprowadzony w połowie osiemnastego wieku przez Aleksandra Baumgartena jako określenie teorii poznania zmysłowego). Podobnie Parvainen, wychodząc od doświadczenia tańca, promuje własną wizję estetyki, rozważając politykę wartości estetycznych oraz etyczne i poznawcze aspekty tańczenia. Pozwala jej to na poszerzenie obszaru refleksji estetycznej o sferę polityki i etyki⁷⁶.

Taką właśnie formułę przybiera coraz częściej uprawiana współcześnie estetyka – jest to wprawdzie tylko jeden z wielu kierunków jej rozwoju, szczególnie jednak sprzyjający badaniu tańca⁷⁷.

⁷³ S.H. Fraleigh, *Dancing Identity: Metaphysics in Motion*, University of Pittsburg Press, Pittsburg 2004, s. 68.

⁷⁴ Cyt. za: Fraleigh, dz. cyt., s. 68.

⁷⁵ Por. tamże, s. 9, 56, 57, 65.

⁷⁶ Por. Parvainen, dz. cyt., s. 10n., 86n.

⁷⁷ W ramach tego kierunku w estetyce, podkreślającego znaczenie kategorii aisthesis, powstaje coraz więcej prac. Na temat powrotu pojęcia doświadczenia estetycznego w myśli pragmatycznej i ekologicznej pisze Krystyna Wilkoszewska (zob. K. Wilkoszewska, *Estetyka pragmatyczna*, w: *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Universitas Kraków 2000, s. 115-132; t a ż, *Nowe inspiracje w estetyce drugiej połowy XX wieku*, w: *Estetyki filozoficzne XX wieku*, s. 294-297), jego obecność w literaturze niemieckiej omawia Anna Zeidler-Janiszewska (zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Od „dionizyjskiej ekstazy” do „świeckiego objawienia”*. *O jednej z granicznych*

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Batteux, Charles. *Les Beaux arts réduits à une même principe*. Paris: Durand, 1746.
- Berleant, Arnold. *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press, 1991.
- . “Estetyka bez celu.” Translated by Robert Rogoziecki. In *Estetyka i filozofia sztuki. Tradycja, przecięcia, perspektywy: Księga jubileuszowa z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej i dydaktycznej prof. Bohdana Dziemidoka*. Edited by Monika Bokiniec and Piotr J. Przybysz. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2009.
- . “Estetyka zaangażowania.” Translated by L. B. *Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego*, no. 3 (2003): 1.
- . *Prze-myśleć estetykę: Eseje niepokorne o sztuce*. Translated by Maria Machnik-Korusiewicz and Tomasz Markiewka. Edited by Krystyna Wilkoszewska. Kraków: Universitas, 2007.
- . *Wrażliwość i zmysły: Estetyczna przemiana świata człowieka*. Translated by Sebastian Stankiewicz. Kraków: Universitas, 2011.
- Bell, Clive. *Art*. New York: Capricorn Books, 1958.
- Bernstein, Jay M. *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Cambridge: Polity Press, 1992.
- Bresnahan, Aili. “Philosophy of Dance.” In *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2015 Edition). Edited by Edward N. Zalta. <https://plato.stanford.edu/entries/dance/>.
- Bull, Cynthia J. C. “Sense, Meaning, and Perception in Three Dance Cultures.” In *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Edited by Jane C. Desmond. Durham and London: Duke University Press, 1997.
- Bullough, Edward. “‘Psychical Distance’ as a Factor in Art and an Aesthetic Principle.” *British Journal of Psychology* 5, no. 2 (1912): 87–112.
- Cohen, Marshall. “What Is Dance?”. In *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Edited by Roger Copeland and Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- . “Primitivism, Modernism, and Dance Theory.” In *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Edited by Roger Copeland and Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Cohen, Marshall, and Roger Copeland, eds. *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Copeland, Roger. “The Dance Medium.” In *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Edited by Roger Copeland and Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press, 1983.

form doświadczenia estetycznego, w: *Estetyka i filozofia sztuki*, s. 55-63), a w ramach współczesnej fenomenologii i hermeneutyki tematykę tę podejmuje Iwona Lorenc (zob. I. L o r e n c, *Estetyczne problemy późnej nowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014).

- . “The Presence of Mediation.” *The Drama Review* 34, no. 4 (1990): 28–44.
- Curter, Curtis L. “Improvisation in Dance.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58, no. 2 (2000): 181–90.
- . “Improvizacja w tańcu.” Translated by Weronika Szczawińska. In *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy: O improwizacji tańca*. Edited by Sonia Nieśpiałowska-Owczarek and Katarzyna Słoboda. Translated by Piotr Juskowiak, et al. Łódź: Muzeum Sztuki and Instytut Muzyki i Tańca, 2013.
- D’Alembert, Jean Le Rond. *Preliminary Discourse to the Encyclopedia of Diderot*. Translated by Richard N. Schwab and Walter B. Rex. Indianapolis: Bobbs–Merrill, 1963.
- Davies, Stephen. “Theories of Art.” In *Encyclopedia of Aesthetics*. Vol. 1. Edited by Michael Kelly. Oxford–New York: Oxford University Press, 1998.
- Dziemidok, Bohdan. *Główne kontrowersje współczesnej estetyki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002.
- Fraleigh, Sondra Horton. *Dancing Identity: Metaphysics in Motion*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2004.
- Franko, Mark. “Editor’s Note: What Is Dead and What Is Alive in Dance Phenomenology?” *Dance Research Journal* 43, no. 2 (2011): 1–4.
- Gadamer, Hans Georg. *Aktualność piękna*. Translated by Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa, 1993.
- Gołaszewska, Maria. *Istota i istnienie wartości: Studium o wartościach estetycznych na tle sytuacji aksjologicznej*. Warszawa: PWN, 1990.
- . *Zarys estetyki: Problematyka, metody, teorie*. Warszawa: PWN, 1986.
- Greenberg, Clement. *Obrona modernizmu: Wybór esejów*. Translated by Grzegorz Dziamski and Maria Śpik-Dziamska. Kraków: Universitas, 2006.
- Hanslick, Eduard. *Vom Musikalisch Schönen*. Leipzig: Rudolph Weigel, 1854.
- Heppenstall, Rayner. *Apology for Dancing*. London: Faber and Faber, 1936.
- Hermeren, Goran. *Aspects of Aesthetics*. Lund: CWK Gleerup, 1983.
- Ingarden, Roman. “Wartości estetyczne i artystyczne.” In Ingarden, *Studia z estetyki*. Vol. 3. Warszawa: PWN, 1970.
- Kant, Immanuel. *Krytyka władzy sądzenia*. Translated by Jerzy Gąlecki and Adam Landman. Warszawa: PWN, 1986.
- Klimczyk, Wojciech. *Wizjonerzy ciała: Panorama współczesnego teatru tańca*. Kraków: Korporacja HA!ART, 2010.
- Kulka, Thomas. “The Artistic and the Aesthetic Values of Art.” *The British Journal of Aesthetics* 21, no. 4 (1981): 332–44.
- Levin, David M. *Ballanchine’s Formalism*. In *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Edited by Roger Copeland and Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Levinson, André. “The Idea of the Dance: From Aristotle to Mallarmé.” *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Edited by Roger Copeland and Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press, 1983.

- Lorenc, Iwona. *Estetyczne problemy późnej nowoczesności*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2014.
- Martin, John. *The Modern Dance*. New York: A. S. Barn, 1933.
- McFee, Graham. *Understanding Dance*. London and New York: Routledge, 1992.
- Montero, Barbara. "Proprioception as an Aesthetic Sense." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64, no. 2 (2006): 231–42.
- Noverre, Jean-Georges. "From *Letters of Dancing and Ballets*." In *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Edited by Roger Copeland and Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Parvainen, Jaana. *Bodies Moving and Moved: A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*. Vammala: Tampere University Press, 1998.
- Platon. *Prawa*. Translated by Maria Maykowska. Warszawa: PWN, 1960.
- Rainer, Yvonne. "'No' to Spectacle..." In *The Routledge Dance Studies Reader*. Edited by Alexandra Carter. New York: Routledge, 1998.
- . "No manifesto." Translated by Jadwiga Majewska. In *Świadomość ruchu: Teksty o tańcu współczesnym*. Translated by Anna W. Brzezińska, et al. Edited by Jadwiga Majewska. Kraków: Korporacja HA!ART, 2013.
- Sheppard, Anne. *Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1987.
- Davies, Steven. "Theories of Art." In *Encyclopedia of Aesthetics*. Edited by Michael Kelly. Vol. 1. Oxford and New York: Oxford University Press, 1998.
- Tatarkiewicz, Władysław. *Dwa pojęcia piękna*. In *Studia z teorii poznania i filozofii wartości*. Edited by Władysław Stróżewski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1987.
- Tatarkiewicz, Władysław. *Dzieje sześciu pojęć: Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*. Warszawa: PWN, 1988.
- . *Pisma zebrane*. Vol. 2. *Droga przez estetykę*. Warszawa: PWN, 1972.
- Thomas, Helen. *The Body, Dance and Cultural Theory*. New York: Palgrave Macmillian, 2003.
- Tomaszewski, Włodzimierz. *Człowiek tańczący*. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, 1991.
- Turner, Robert. *Steve Paxton's "Interior Techniques": Contact Improvisation and Political Power*, "The Drama Review" 54, no. 3 (2010): 123–35.
- Valéry, Paul. "Philosophy of the Dance." In *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Edited by Roger Copeland and Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Wilkoszewska, Krystyna. "Estetyka pragmatyczna." In *Estetyki filozoficzne XX wieku*. Edited by Krystyna Wilkoszewska. Kraków: Universitas, 2000.
- . "Nowe inspiracje w estetyce drugiej połowy XX wieku." In *Estetyki filozoficzne XX wieku*. Edited by Krystyna Wilkoszewska. Kraków: Universitas, 2000.
- Zeidler-Janiszewska, Anna. "Od 'dionizyjskiej eskazy' do 'świeckiego objawienia': O jednej z granicznych form doświadczenia estetycznego." In *Estetyka i filozofia*

sztuki. Tradycja, przecięcia, perspektywy: Księga jubileuszowa z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej i dydaktycznej prof. Bohdana Dziemidoka. Edited by Monika Bokinić and Piotr J. Przybysz. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2009.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Lilianna BIESZCZAD – Piękno w formie tańca czy piękno formy tańca? O potrzebie estetyki filozoficznej

DOI 10.12887/32-2019-3-127-16

Zasadniczym celem artykułu jest prezentacja wybranych, formalistycznych koncepcji piękna, które formułowane były w ramach estetyki filozoficznej, i ich odniesienie do tańca. Przywołane zostały: pojęcie przeżycia estetycznego w ujęciu Immanuela Kanta oraz formalizm właściwy reprezentowany przez Clive'a Bella, a także propozycje teoretyków tańca Davida M. Levina oraz Raynera Heppenstalla. Na koniec przedstawiam szersze rozumienie piękna jako estetyczności oraz koncepcję doświadczenia estetycznego autorstwa Arnolda Berleanta, by zastanowić się, czy we współczesności w ramach estetyki filozoficznej można jeszcze utrzymać tę kategorię pojęciową w odniesieniu do tańca.

Słowa kluczowe: doświadczenie estetyczne, formalizm, estetyka współczesna, piękno, taniec

Kontakt: Zakład Estetyki, Instytut Filozofii, Uniwersytet Jagielloński,
ul. Grodzka 52, 31-044 Kraków
E-mail: lilianna.bieszczad@uj.edu.pl
Tel. 12 6631829

Lilianna BIESZCZAD – Beauty in the Form of Dance, or Beauty of the Form of Dance? On the Need for Philosophical Aesthetics

DOI 10.12887/32-2019-3-127-16

This article focuses on different concepts of beauty as discussed in philosophical aesthetics. An overview of the narrow formalist views on beauty proposed by Immanuel Kant and Clive Bell, and also by dance theorists such as David M. Levin and Rayner Heppenstall, aims to demonstrate that such theories are insufficient if applied to most dance practices. The author addresses and challenges the narrow formalist concept of beauty posed by the theory and practice of dance, discussing also broader ideas of beauty and aesthetic experience developed in the context of contemporary aesthetics, in particular those proposed by

Arnold Berleant. The paper concludes with the question whether it is possible to look for beauty in contemporary dance practices.

Keywords: aesthetic experience, formalism, contemporary aesthetics, beauty, dance

Contact: Zakład Estetyki, Instytut Filozofii, Uniwersytet Jagielloński,
ul. Grodzka 52, 31-044 Cracow, Poland

E-mail: lilianna.bieszczad@uj.edu.pl

Phone: + 48 12 6631829