

Bohdan Dziemidok

Osiągnięcia i słabości formalizmu artystycznego

Sztuka i Filozofia 6, 106-126

1993

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

III. *Dzieło i forma*

Bohdan Dziemidok

OSIĄGNIĘCIA I SŁABOŚCI FORMALIZMU ARTYSTYCZNEGO

I. Uwagi wstępne

Pojęcie „formalizmu” używane jest w estetyce i nauce o sztuce w różnych znaczeniach i kontekstach. Przez formalizm rozumieć można orientację metodologiczną w badaniach nad sztuką, określoną koncepcję dzieła sztuki lub stanowisko w teorii wartości i wartościowania dzieła sztuki. Oczywiście istnieje związek między tymi trzema wyróżnionymi przeze mnie zasadniczymi znaczeniami tego pojęcia. Formalizm jako postawa metodologiczna zakłada bowiem *explicite* lub *implicite* określoną koncepcję dzieła sztuki, która implikuje określone stanowisko w teorii wartości i wartościowania tego dzieła. Jeśli bowiem uważa się, że tym, co konstytuuje dzieło sztuki, co stanowi jego istotę, jest struktura formalna, to konsekwentnie postępując właśnie w sferze czynników formalnych należy szukać doniosłych wartości sztuki oraz właściwych kryteriów wartościowania dzieła sztuki. Problematyka związana z charakterystyką natury dzieła sztuki, nie jest jednak identyczna ani z problematyką metodologiczną, ani z aksjologiczną problematyką wartości i wartościowania zjawisk artystycznych. Artykuł mój poświęcony jest przede wszystkim problematyce aksjologicznej i częściowo tylko dotyczyć będzie formalizmu metodologicznego reprezentowanego np. przez rosyjską szkołę formalną (B. Ejchenbaum, R. Jakobson, W. Szklowski, J. Tynianow, W. Żyrmunski i inni), amerykański New Criticism (R. P. Blackmur, C. Brooks, J. C. Ranson, A. Tate i inni) lub takich wybitnych historyków i teoretyków sztuk plastycznych jak Heinrich Wölfflin.

Wstępnie za formalizm w teorii wartości i wartościowania dzieła sztuki proponuję uznać koncepcję, według której wartość dzieła jako

zjawiska artystycznego właśnie, czyli wartość **artystyczna** konstytuowane są **wyłącznie** (wersja radykalna) lub **przede wszystkim** (wersja umiarkowana) przez czynniki formalne dzieła. Treść natomiast, czy „zawartość” (ideowa, poznawcza, materiałowa itd.) dzieła nie ma żadnego doniosłego znaczenia dla wartości dzieła jako tworu artystycznego. Dlatego też tylko formalne walory dzieła sztuki mogą być uznane za jedynie stosowne kryteria doskonałości artystycznej, kryteria wartości dzieła sztuki jako dzieła sztuki właśnie. Wartościowanie sztuki ze względu na ewentualne pozaformalne jego walory (przedstawieniowe, ekspresyjne, poznawcze, filozoficzne, moralne itp.) jest stosowaniem wobec niej kryteriów obcych jego estetycznej naturze i dlatego nie jest uprawione.

Jest to bardzo ogólna charakterystyka aksjologicznego formalizmu artystycznego, który może przybierać różne wersje nie tylko ze względu na sygnalizowaną już niejednakową radykalność, lecz również ze względu na różne rozumienie pojęć „forma”, „aspekty formalne” itp. oraz ich korelatów. Pojęcie „forma” oraz jego korelaty czyli „treść”, „zawartość”, „materia”, „materiał” używane są bowiem przez estetyków i teoretyków sztuki w różnych znaczeniach.

Estetyk brytyjski David Pole trafnie określa „formę” jako „biegunowy termin”, którego znaczenie powiązane jest z jego korelatem. Wyróżnia on trzy zasadnicze możliwości pod tym względem: „forma przeciwstawiona materii”, „forma jako przeciwieństwo treści”, „forma jako przeciwieństwo bezforemności”. Poza tymi trzema zasadniczymi rozumieniami „formy” Pole sygnalizuje jeszcze jedną czwartą możliwość: „*form as structure*”, gdzie struktura „jest ukonstytuowana przez system relacji i jest przeciwstawiona treści”¹.

Wszystkie cztery wyróżnione przez Pole’a znaczenia pojęcia „forma” znajdują zastosowanie wobec dzieła sztuki. Trzy z nich (I, III i IV) mają jednak bardziej uniwersalne znaczenie, mogą być bowiem używane w odniesieniu do pozaartystycznych przedmiotów estetycznych i to zarówno artefaktów jak też przedmiotów naturalnych.

Już z przytoczonych w skrócie różnych możliwości rozumienia pojęcia „forma” wynika, że teoretycy uważający się lub uważani za formalistów nie zawsze zajmują identyczne stanowiska. Być może nawet

¹ Por. D. Pole: *Aesthetics, Form and Emotion*. London 1983, s. 81.

nie wszyscy autorzy sklasyfikowani jako formalści w teorii wartości dzieła sztuki rzeczywiście na to miano zasługują. Dlatego też bez dokładnego sprecyzowania, w jakich znaczeniach używa się pojęć „forma” i „treść” lub „materia”, spory dotyczące formalizmu mogą być jałowe, bo oparte na nieporozumieniach dotyczących znaczeń, w których używane są te pojęcia.

Nim zaproponuję własne rozróżnienia pojęciowe opierając się na ustaleniach R. Ingardena, W. Tatarkiewicza i przytaczanego już D. Pole'a, chciałbym wstępnie określić zadania, jakie stawiam sobie w tym artykule.

Po pierwsze chciałbym bliżej scharakteryzować na czym polega formalizm artystyczny i jego główne odmiany, odróżniając przy tym formalizm artystyczny od estetycznego.

Po drugie, spróbuję odpowiedzieć na pytanie: jakie historyczne i teoretyczne argumenty można przytoczyć w obronie formalizmu.

Po trzecie wreszcie, chciałbym uzasadnić swoje głębokie przekonanie, że mimo wszystkich zasług i osiągnięć formalizmu artystycznego, stanowiska tego (w odróżnieniu od formalizmu estetycznego) nie da się obronić. Nie może być ono uznane za właściwe (trafne) i uniwersalne (możliwe do zastosowania we wszystkich dziedzinach sztuki) rozwiązanie problemu konstytutywnych wartości dzieła sztuki oraz związanego z nim ściśle zagadnienia relewantnego wartościowania dzieła sztuki jako dzieła sztuki właśnie.

Jak już powiedzieliśmy, pojęcia „forma” oraz jego korelaty, czyli „treść”, „zawartość”, „materia”, „materiał” używane są w różnych znaczeniach. W. Tatarkiewicz początkowo (*Dwa pojęcia formy*, 1949) wyróżniał dwa zasadnicze rozumienia formy. W *Dziejach sześciu pojęć* natomiast wskazał na pięć znaczeń, w jakich pojęcie forma używane było w nauce o sztuce². Roman Ingarden w artykule *Das Form — Inhalt Problem im literarischen Kunstwerk* („Helicon” 1938) mówił aż o dziewięciu znaczeniach tego pojęcia, zdając sobie sprawę jednak, że tylko niektóre z nich mogą być zastosowane wobec dzieła sztuki. W obszernym studium *O formie i treści dzieła sztuki literackiej* (1958) ograniczył się do charakterystyki pięciu zasadniczych rozumień pojęć forma i treść³.

² Por. W. Tatarkiewicz: *Droga przez estetykę*. Warszawa 1972, s. 137–158 oraz: *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 1975, r. VII, s. 257–287.

³ Por. R. Ingarden: *O formie i treści dzieła sztuki literackiej*. W: *Studia z estetyki*. t. II. Warszawa 1958, s. 343–475.

Opierając się na rozróżnieniach Ingardena, Tatarkiewicza i Pole'a można przyjąć, że najważniejsze są cztery zasadnicze znaczenia przypisywane pojęciom „forma” i „treść” w odniesieniu do dzieła sztuki.

Rozpocznę od najprostszego, zdroworozsądkowego, lecz dość ogólnikowego rozumienia tych pojęć.

1. Przez **treść** dzieła sztuki można rozumieć wszystko to, co jest w nim przedstawione i wyrażone, przez **formę** natomiast środki i sposoby przedstawiania i wyrażania tego czegoś.

Trzy następne rozróżnienia wymienione będą na zasadzie coraz szerszego, w stosunku do dzieła sztuki, rozumienia pojęcia „forma”.

2. **Forma** rozumiana jest bardzo często jako pewien **układ** części, **konstrukcja** elementów, **kompozycja** składników danego dzieła lub innego przedmiotu. Wówczas korelatem tak rozumianej formy jest **treść** rozumiana jako dobór wszystkich składników (elementów) tego dzieła, jego „materia” („materiał”) lub, jak to określa Ingarden, „materialne uposażenie” dzieła sztuki⁴. Przy tak wąsko rozumianej formie poszczególne jakości zmysłowe (barwy, linie, kształty, dźwięki, brzmienia itp.) nie są czynnikami formalnymi (są nimi natomiast ich wzajemne relacje), są one materią dzieła.

3. Jakości zmysłowe mogą być traktowane jako formalne aspekty dzieła, jeśli przez **formę** (dotyczyć to może również zjawisk pozaartystycznych) rozumie się to, co w nim bezpośrednio i zmysłowo postrzegane (Tatarkiewicz używa tu często nazwy „wygląd”). W tym chyba znaczeniu używa tego pojęcia M. Eaton pisząc: „form is what is directly presented to and perceived by us”⁵. Układ czy konstrukcja elementów są tylko częścią tak rozumianej formy. W przypadku dzieła sztuki korelatem formy w tym sensie jest, według Ingardena, treść jako „to, co domniemane na podstawie tego, co spostrzeżone”, czyli całości kształtów, znaczeń, sensów i idei wyrażonych przez tak rozumianą formę. Pole uważa, że w tym znaczeniu formą jest coś zewnętrznego (*outward*), coś, co jest ucieleśnieniem (*embodiment*), treścią natomiast jest „cokolwiek jest wyrażone lub ucieleśnione” (*whatever is expressed or embodied*).

4. Wreszcie w niektórych przypadkach za formę uważa się nie istotny aspekt czy stronę dzieła sztuki, lecz samo dzieło sztuki, w której elementy formalne (w węższym rozumieniu) i treściowe są połączone w

⁴ Por. *ibid.* s. 439.

⁵ M. Muelder-Eaton: *Basic Issues in Aesthetics*. Belmont, Cal. 1988, s. 80.

pewną organiczną całość, w określonej całościową strukturę, wyodrębnioną ze świata. W tym znaczeniu mówimy nie o formie dzieła sztuki, lecz o dziele sztuki jako formie artystycznej. Za odpowiednik tak rozumianej formy uważane są: bądź tzw. idea dzieła, którą można w przybliżeniu zrekonstruować, bądź też tworzywo dzieła nie poddane jeszcze obróbce artystycznej (np. temat i materiał językowy w literaturze). Istnienie takich rozróżnień stwierdza Ingarden w swojej pracy z roku 1958⁶.

II. Formalizm artystyczny i jego odmiany

Za formalistę w sferze wartości artystycznych uznany może być każdy, kto uważa, że tylko własności (aspekty) formalne dzieła sztuki (w jakimkolwiek z wyróżnionych znaczeń) są konstytutywne dla wartości dzieła sztuki. Pozaformalne zaś jego aspekty (przedstawieniowe, myślowe, emocjonalne, poznawcze, moralne itp.) są artystycznie irrelewantne, ponieważ o wartości dzieła sztuki decyduje wyłącznie **sposób** przedstawiania i wyrażania zawartych w nim treści.

Teoretycy uznani za formalistów używali pojęcia forma przede wszystkim w drugim z wyróżnionych znaczeń (R. Zimmermann⁷, C. Bell, S. I. Witkiewicz), E. Hanslick⁸ jednak posługiwał się tym pojęciem przede wszystkim w trzecim znaczeniu.

W historii zdarzały się przypadki łączenia w jednej koncepcji tych dwóch znaczeń pojęcia forma przez jednego autora. „Niektórzy najnowsi formaliści — pisze Tatarkiewicz — używając wyrazu forma łączą oba jego znaczenia. Mianowicie twierdzą, że istotę sztuki stanowi tylko to, co bezpośrednio dane (forma B), a w tym tylko układ (forma A). Formalizm ich, rzecz można, jest formalizmem w drugiej potędze. Łączy dwie tezy, ale przez to tezy te nie przestają być różne”⁹.

W estetyce ostatnich trzydziestu lat spory między formalistami i antyformalistami nie zajmowały centralnego miejsca w teorii wartości artystycznych. Istnieją jednak powody by sądzić, że obecnie problematyka formalizmu i kontrowersji z nim związanych staje się znowu aktu-

⁶ Por. R. Ingarden: *O formie i treści dzieła sztuki literackiej*, op. cit., s. 361–363.

⁷ Por. R. Zimmermann: *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*. Wien 1865.

⁸ Por. E. Hanslick: *Vom Musiklisch Schönen*. Wien 1854.

⁹ W. Tatarkiewicz: *Dwa pojęcia formy*, op. cit., s. 15.

alna. Tylko, jak słusznie zauważyła to Marcia Eaton: ta dyskusja: „forma *versus* treść” została rozszerzona ostatnio i może być opisana jako dyskusja: „forma *versus* kontekst”¹⁰.

W wieku XIX i pierwszej połowie XX w. spór toczył się między formalistami a merytorystami (M. Eaton) lub — korzystając z określenia A. Isenberga — między formalistami a reprezentacjonalistami¹¹. Najogólniej rzecz biorąc chodziło o to, jak powiada Isenberg, co jest ważniejsze (bardziej wartościowe, bardziej nieodzowne, co wnosi istotniejszy wkład do całościowej wartości dzieła): forma czy treść.

Obecnie zaś, gdy spór staje się najczęściej sporem między formalistami (ściślej rzecz biorąc izolacjonistami) i kontekstualistami, chodzi o to: czy dzieło sztuki winno być odbierane i oceniane tylko „jako przedmiot w sobie i dla siebie”, czy też może a nawet powinno być odbierane, interpretowane i oceniane w szerokim (artystycznym i kulturowym) kontekście.

Formalizm współczesny zmienił swoje oblicze. Przedstawiciele klasycznego formalizmu (do Greenberga włącznie) nie używali pojęcia forma w czwartym z wyróżnionych wyżej znaczeń. Dopiero teraz, w sporze, który M. Eaton nazywa „forma *versus* kontekst” przeciwnikami kontekstualistów są formaliści (należałoby ich nazywać raczej izolacjonistami), którzy używają pojęcia forma w czwartym z wyróżnionych w tej pracy znaczeń.

Wśród wybitnych estetyków II połowy XX w., którzy uważali siebie za formalistów, chyba tylko Harold Osborne posługiwał się pojęciem forma w tym czwartym znaczeniu. W książce *Aesthetics and Art Theory* (1968) pisał: „niektórzy obrońcy teorii typu formalistycznego (do których zaliczam siebie), uważają, że dzieła sztuk pięknych są najbardziej udanymi przykładami specjalnej klasy przedmiotów perceptualnych nazywanych „organicznymi całościami”¹².

Za kontynuatorów Bella uważani są jednak również tacy estetycy, którzy siebie sami za formalistów nie uważali (np. M. C. Beardsley¹³),

¹⁰ M. Muelder-Eaton: *Basic Issues in Aesthetics*, op. cit., s. 76.

¹¹ A. Isenberg: *Formalism*. W: *Aesthetics and the Theory of Criticism. Selected Essays of Arnold Isenberg*. Chicago 1973, s. 23.

¹² H. Osborne: *Aesthetics and Art Theory*. New York 1970, s. 23.

¹³ Por. D. Novitz: *The Integrity of Aesthetic*. „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, (1990), s. 9.

lub co więcej nawet protestowali konsekwentnie przeciwko takiemu określaniu ich stanowiska (np. R. Ingarden)¹⁴. Tym co łączy ich koncepcje z poglądami Bella i innych klasycznych formalistów są: obrona autonomii sztuki, przekonanie o estetycznej naturze sztuki i konsekwentne odrzucanie zewnętrznych (pozaestetycznych) względem sztuki kryteriów wartościowania dzieła. Problematyka (głównie krytyka) formalizmu artystycznego stała się znowu aktualna ze względu na pojawienie się w ostatnim okresie teorii, które broniąc kulturowej natury sztuki i uzasadniając ważność historycznego i społecznego kontekstu jej funkcjonowania, przekonując o istotności (relewantności) poznawczych walorów dzieła sztuki i protestując przeciwko sprowadzaniu jego wartości do walorów czysto estetycznych, kwestionowały formalizm (*explicite* lub *implicite*) zarówno w jego tradycyjnej, jak też zmodernizowanej (izolacjonistycznej) postaci.

Według formalistów przy odbiorze i ocenie dzieł sztuki powinniśmy koncentrować się wyłącznie (lub głównie) na jego aspektach formalnych tzn. (przy szerokim rozumieniu czynników formalnych) nie tylko na układach, konstrukcjach lub kompozycjach elementów (np. jakości zmysłowych lub słów), lecz także na samych jakościach zmysłowych (dźwięki, kolory, tonacje, rytmy, dynamika, ruchy ciała itp.). Tylko wtedy bowiem oceniamy dzieło sztuki jako takie, czyli jako twór artystyczny, autonomiczny, bo tylko jego własności formalne są relewantne dla jego estetycznej wartości, tj. jedynej autentycznie doniosłej dla sztuki wartości (= wartości artystycznej). Wszelkie tzw. wartości życiowe, związane z reprezentowaniem świata zewnętrznego lub wyrażaniem i ewokowaniem (stymulowaniem) idei i emocji, są dla estetycznej wartości dzieła (= wartości artystycznej) całkowicie obojętne. Jeśli przy odbiorze dzieła sztuki dla jego lepszego zrozumienia i adekwatnej oceny musimy wykraczać poza nie, konfrontując je z faktami biograficznymi i historycznymi oraz ze zjawiskami psychicznymi i społecznymi, świadczy to o tym, że dane dzieło sztuki jest artystycznie wadliwe.

Przekonania powyższe zostały krótko i jednoznacznie wyrażone już przez twórcę koncepcji „znaczącej formy” Clive’a Bella w jego książce *Art* (1913).

„By docenić dzieło sztuki nie potrzebujemy niczego poza poczuciem

¹⁴ Por. R. Ingarden: *O formie i treści dzieła sztuki literackiej*, op. cit., s. 344.

formy i koloru oraz wiedzą o trzywymiarowej przestrzeni”¹⁵. Dla oceny dzieła sztuki nie jest więc potrzebna ani wiedza z zakresu historii sztuki, ani znajomość biografii i intencji artysty, ani tym bardziej wiedza o epoce i społeczeństwie, w której powstało interesujące nas dzieło.

Podobnych poglądów bronił równocześnie z Bellem (od roku 1919, w którym ukazały się jego *Nowe Formy w Malarstwie*) polski wybitny malarz, filozof i teoretyk sztuki Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy). Uważał on, że istotą każdego prawdziwego dzieła sztuki jest jego forma¹⁶. Ideałem estetycznym, do którego zbliżają się wszyscy wybitni twórcy, jest dzieło „Czystej Formy”, rozumianej jako taka konstrukcja dowolnych elementów, która jest „pewną wielością elementów ujętą w jedność, w całość”¹⁷. Choć każdy artysta może (a nawet musi) w jakiejś mierze odtwarzać rzeczywistość i wyrażać uczucia życiowe, posługując się nimi jak tworzywem, to „wartość dzieła sztuki nie zależy od uczuć życiowych w nim zawartych ani od doskonałości odtwarzania przedmiotów, a jedynie polega na jednolitości konstrukcji czystych elementów formalnych”¹⁸.

Antyformaliści natomiast uważają, że przy wartościowaniu dzieła sztuki nie tylko możemy, ale powinniśmy nawet brać pod uwagę, poza własnościami formalnymi, takie jego aspekty jak: idee zawarte w dziele, ekspresyjność emocjonalną, wierność przedstawienia rzeczywistości zewnętrznej (w sztuce przedstawieniowej), wnikliwość widzenia i analizowanie problemów moralnych i psychicznych człowieka. Przy odbiorze i ocenie dzieła sztuki nie potrafimy i nie musimy ograniczać się do zachwywania się jego walorami formalnymi. Interesujące i istotne są również jego ewentualne walory poznawcze i moralne.

Z punktu widzenia formalizmu stanowisko takie jest całkowicie błędne, ponieważ odwraca naszą uwagę od jedynie doniosłych własności sztuki, od własności konstytuujących dzieło sztuki jako zjawisko artystyczne właśnie, czyli jego własności formalnych. Stanowisko takie może także, zdaniem formalistów, skłaniać do instrumentalnego traktowania sztuki jako środka osiągnięcia celów pozaartystycznych.

¹⁵ C. Bell: *Art*. New York 1958, s. 28.

¹⁶ Por. S. I. Witkiewicz: *Nowe Formy w Malarstwie. Szkice Estetyczne. Teatr*. Warszawa 1974, s. 316, 317, 417.

¹⁷ Por. *ibid.* s. 317.

¹⁸ *Ibid.* s. 135.

Zdaniem kontekstualistów natomiast jest to jedynie słuszny punkt widzenia, który — w odróżnieniu od zbyt wąskiego formalistycznego ujęcia wartości artystycznych — pozwala lepiej zrozumieć sztukę, trafniej i pełniej dostrzec i scharakteryzować jej wartości, doceniając jej wielką rolę w życiu człowieka.

III. Formalizm artystyczny a formalizm estetyczny

Formalizm artystyczny łączył się ściśle z estetyczną koncepcją sztuki¹⁹ (łączyła je między innymi obrona autonomii sztuki). Znacznie łatwiej było bronić formalizmu artystycznego, gdy zakładało się, że sztuka ma estetyczną naturę i przyjmowało się w związku z tym (*explicite* lub *implicite*), że wartości artystyczne sprowadzają się do wartości estetycznych dzieła sztuki. Od lat sześćdziesiątych począwszy estetyczna koncepcja sztuki jest jednak dość konsekwentnie kwestionowana w praktyce artystycznej i filozofii sztuki. Coraz więcej też teoretyków uważa także, że wartości artystyczne nie sprowadzają się do wartości estetycznych²⁰ sztuki. Dla sztuki bowiem, a przynajmniej dla niektórych jej dziedzin (takich np. jak literatura, teatr i film), równie ważne mogą być pozaestetyczne (poznawcze, filozoficzne, moralne itp.) wartości. Odróżnianie wartości artystycznych od wartości estetycznych musi w konsekwencji prowadzić do odróżnienia formalizmu artystycznego od formalizmu estetycznego.

Nim przejdę do obrony proponowanej dystynkcji, zaproponuję robocze określenia pojęć wartość artystyczna i wartość estetyczna oraz związanych z nimi sposobów wartościowania sztuki.

Wartości artystyczne to konstytutywne (definicyjne) i w znacznej mierze swoiste wartości sztuki. Dzięki nim właśnie sztuka istnieje jako względnie autonomiczna forma aktywności (praktyki) kulturalnej. One decydują o tym, że sztuka jest ceniona, niezastępowalna i potrzebna ludziom wszystkich epok i wszystkich znanych typów kultur. Posiadanie pewnego minimum wartości artystycznej jest więc warunkiem koniecznym, by jakiś twór ludzki mógł zostać za dzieło sztuki uznany. War-

¹⁹ Por. B. Dziemidok: *Sztuka, wartości, emocje*. Warszawa 1992, rozdz. I, s. 11–36.

²⁰ Por. *ibid.* rozdz. II, s. 37–57. Por. również mój artykuł: *O potrzebie odróżniania artystycznego i estetycznego wartościowania sztuki*. W księdze pamiątkowej ku czci Stefana Morawskiego pod red. J. Brach-Czajny, wydawanej przez PWN.

tościowanie artystyczne jest wartościowaniem sztuki **jako sztuki**. Celem wartościowania artystycznego jest ustalenie, w jaki sposób i w jakim stopniu dane dzieło sztuki realizuje wartości uznawane za swoiste dla danej formy sztuki i danego rodzaju artystycznego.

Wartościowanie artystyczne stosowane jest wyłącznie wobec zjawisk artystycznych (dzieł sztuki, sposobu ich prezentacji i wykonania oraz eksperymentów artystycznych i sytuacji artystycznych, które nie osiągną statusu dzieła sztuki, są jednak ważnym elementem życia artystycznego i rozwoju sztuki). Wartościowanie tego typu dotyczy nie tylko perceptualnych własności ocenianego przedmiotu, lecz również miejsca, jakie zajmuje w świecie sztuki i jej historii, roli jaką odgrywa w rozwijaniu i przełamaniu konwencji artystycznych i środków wyrazu właściwych danej dziedzinie sztuki. Przedmiotem oceny artystycznej są również takie, zależne od kontekstu historycznego i kulturowego właściwości sztuki, jak: realizm, konsekwencja stylistyczna, wierność konwencji, kunszt wykonania, nowatorstwo, oryginalność (formy i wizji stwarzanego świata), ekspresywność, sugestywność i wnikliwość poznawcza. Cechy te mogą być dostrzeżone i docenione (nie tylko przez profesjonalnych znawców danej formy sztuki, lecz również przez bardzo kompetentnych odbiorców) w postawie czysto poznawczej, bez doznawania przeżycia estetycznego.

Wartość estetyczna natomiast jest najczęściej rozumiana jako swoista własność przedmiotów i stanów rzeczy: naturalnych i kulturowych (m. in. dzieł sztuki), polegająca na zdolności do wywoływania u odpowiednio przygotowanych odbiorców (kompetentnych i właściwie nastawionych) przeżyć estetycznych. Wartości i wartościowanie estetyczne są więc nierozzerwalnie związane z przeżyciem estetycznym. Przeżycie estetyczne jest podstawą, koniecznym warunkiem i najważniejszym kryterium wartościowania estetycznego. Wartościowanie estetyczne dotyczy nie tylko sztuki, lecz wszystkich przedmiotów i stanów rzeczy (naturalnych i stworzonych przez człowieka), które mogą wzbudzić pozytywne lub negatywne przeżycia estetyczne. Przedmiotem oceny są tu postrzegane bezpośrednio lub wyobrażone wyglądy przedmiotu (jego jakości zmysłowe i cechy strukturalne).

Istnieją różne typy wartości artystycznych i wartości estetycznych. Różnorodność wartości artystycznych wynika nie tylko z faktu zmienności sztuki w czasie i wielorakości jej form w różnych typach kultur,

lecz również z faktu istnienia odmiennych form (dziedzin, rodzajów i gatunków) artystycznych w określonym okresie historycznym i w tej samej kulturze. Tak jak pojęcie „sztuka” jest pojęciem rodzajowym w stosunku do pojęcia „literatura”, „malarstwo”, „muzyka” itd., tak samo pojęcie „wartość artystyczna” jest pojęciem rodzajowym w stosunku do pojęć: „literackie wartości artystyczne”, „muzyczne wartości artystyczne”, „malarskie wartości artystyczne”, lub, krócej mówiąc, „wartości literackie”, „wartości muzyczne”, „wartości malarskie” itd.

Zazwyczaj uważa się, że filozoficznym źródłem formalizmu **artystycznego** jest estetyka Kantowska wyłożona przez autora w *Krytyce władzy sądenia*. Pogląd ten jest jednak tylko częściowo słuszny. U Kanta rzeczywiście znaleźć można uzasadnienie formalizmu **estetycznego**. Uważając formę za istotę piękna, Kant nieprzypadkowo mówił przede wszystkim o pięknie natury (kwiatkach, motylach, śpiewie ptaków). Interesującą analizę poglądów Kanta pod tym względem znaleźć można w książce Mary Mothersill *Beauty Restored* (Oxford 1984), która słusznie zwraca uwagę na to, że w *Analityce wzniosłości* Kant przedkłada wizję sztuki, która wcale nie jest „formalistyczna”, w rzeczywistości wyraża punkt widzenia, z którego „formalizm” jest najczęściej atakowany²¹.

Do podobnych wniosków dochodzi Ruth Lorand, podkreślając złożoność i wieloznaczność Kantowskiej koncepcji sztuki i wartości artystycznych, jednostronnie interpretowanej i upraszczonej przez wielu jego kontynuatorów. „Bliższe spojrzenie na Kantowską koncepcję sztuki ujawnia jej ambiwalencję i złożoność — jakości, które pomagają zarówno usprawiedliwiać jak też kwestionować pogląd Bella”. Ta sama autorka stwierdza: „jeśli więc nawet idea czysto estetycznej wartości jest zakorzeniona w estetyce Kantowskiej, z tego wcale nie wynika, że Kant charakteryzował **wartość artystyczną** jako czystą wartość. Wręcz przeciwnie, Kant łączył czysty smak wyłącznie z przedmiotami naturalnymi”²². Również z analiz Stefana Morawskiego wynika, że to raczej E. Hanslick i K. Fiedler byli twórcami formalizmu **artystycznego**. „Formę bowiem, którą Kant wiązał z pięknem i władzą sądenia, Fiedler

²¹ M. Mothersill: *Beauty Restored*. Oxford 1984, s. 226.

²² R. Lorand: *The Purity of Aesthetic Value*. „Journal of Aesthetics and Art Criticism”. 50 (Winter 1992), s. 14.

przeniósł na dzieło sztuki, na czystą strukturę daną wizualnie (*die reine Sichtbarkeit*), rozpatrywaną z punktu widzenia procesu twórczego²³.

R. Lorand ma rację, zastanawiając się, dlaczego krytykowany przez nią formalizm utrzymywał się tak długo i tak wielu wybitnych uczonych jest jego zwolennikami. Zgadzam się z nią całkowicie, że jest ziarno prawdy zawarte w koncepcji formalistycznej. Nie jestem pewien jednak, czy to „ziarno prawdy” jest przez nas rozumiane jednakowo. Nim przejdę do udzielenia oświadczenia na pytanie, na czym, według mnie, to ziarno prawdy polega (zajmę się tym w następnym paragrafie), spróbuję wskazać na jedno związane z tym nieporozumienie. Źródłem tego nieporozumienia jest właśnie sprowadzanie wartości artystycznych do wartości estetycznych dzieła i nieodróżnianie w związku z tym formalizmu **artystycznego** od formalizmu **estetycznego**.

Z zaproponowanych przeze mnie dystynkcji definicji wartości artystycznych i estetycznych wynikają następujące określenia formalizmu w obu interesujących nas odmianach. **Formalizm artystyczny**, jak już powiedzieliśmy uprzednio, to pogląd głoszący, że wartość artystyczna, czyli wartość dzieła sztuki jako dzieła sztuki konstytuowana jest wyłącznie (lub przede wszystkim) przez, tak czy inaczej rozumianą, formę dzieła. Natomiast pozaformalne aspekty dzieła (materiałowe, treściowe, poznawcze, historyczne, społeczne itp.) nie mają **żadnego** lub **żadnego istotnego** wpływu na wartość artystyczną dzieła.

Formalizm estetyczny natomiast to pogląd, według którego o wartości estetycznej przedmiotów (lub stanów rzeczy) naturalnych lub artefaktów (m. in. dzieł sztuki) decyduje ich forma rozumiana jako naocznie (zmysłowo) postrzegany całościowy wygląd przedmiotu lub układ jego części. Zdolność wzbudzania przeżycia estetycznego zawdzięczają przedmioty swemu wyglądowi zewnętrznemu, czyli temu, co David Prall nazywał „estetyczną powierzchnią” (*„aesthetic surface”*). Jak wiadomo Prall uważał, że „estetycznością ściśle (właściwie) rozumianą jest to, co jest uchwycone bezpośrednio przez zmysły. Uchwyceniem piękną jest zachwycenie się przedmiotem jako bezpośrednio postrzeganym, bez żadnych odniesień poza tą postrzeganą formę lub wygląd²⁴.

Podobnie wąsko rozumiał zjawiska estetyczne W. Tatarkiewicz, który uważał, że główną przyczyną zawodności dotychczasowych teorii

²³ S. Morawski: *Główne nurty estetyki XX wieku*. Wrocław 1992, s. 15.

²⁴ D. Prall: *Aesthetics Judgment*. New York 1967, s. 19.

estetycznych jest posługiwanie się przez nie zbyt szerokim rozumieniem zjawisk estetycznych. Pojęcia przeżyć, przedmiotów i wartości estetycznych są rozumiane tak szeroko, że tracą wszelką określoność²⁵.

Podsumowując ten paragraf: uważam, że formalizm estetyczny, tak jak go rozumiem w tej pracy, jest poglądem słusznym. Jeśli postrzegamy jakikolwiek przedmiot naturalny (z ciałem ludzkim włącznie) lub jakikolwiek artefakt (m. in. dzieło sztuki) z **czysto estetycznego** punktu widzenia, to mamy na uwadze przede wszystkim jego wygląd zewnętrzny lub jego budowę (kompozycję, konstrukcję, układ części). Nieistotne są natomiast dla nas wtedy pozaformalne aspekty przedmiotu (intencje jego wytwórcy, historia jego powstania, cena, szkodliwość lub pożytek dla człowieka lub, w przypadku ciała ludzkiego, zdolności intelektualne, poglądy polityczne lub światopogląd danego człowieka). Nieodróżnianie formalizmu estetycznego od artystycznego pozwalało na wykorzystywanie słuszności formalizmu estetycznego dla uzasadniania i obrony formalizmu artystycznego, co jest, w moim przekonaniu, nieuprawnione.

III. Osiągnięcia i zasługi formalizmu

1. Nie ulega wątpliwości, że formalizm ma zasługi dla rozwoju samej sztuki, w szczególności dla zrozumienia swoistości poszczególnych dziedzin sztuki: obrony prawa sztuki do autonomii i do nowatorstwa oraz obrony poszukiwań twórczych i osiągnięć sztuki modernistycznej.

Formaliści muzyczni drugiej połowy XIX w., wybitni krytycy i teoretycy muzyki Edward Hanslick (*Vom Musikalisch Schönen*, Wien 1854) i Edmund Gurney (*The Power of Sound*, London 1988), reagując na wspaniały rozkwit muzyki czysto instrumentalnej (symfonicznej i kameralnej), przyczynili się do lepszego zrozumienia wartości swoiście muzycznych, zupełnie niezależnych od ewentualnie towarzyszących muzyce: tekstu, tańca lub akcji scenicznej, lub związanych z ekspresją muzyczną uczuciami i emocjami.

Formaliści początku XX wieku, tacy jak m. in. C. Bell, R. Fry, S. I. Witkiewicz, przyczynili się do przewyciężenia uprzedzeń i nie-

²⁵ Por. W. Tatarkiewicz: *Postawa estetyczna, literacka i poetycka*. Sprawozdania Polskiej Akademii Umiejętności, 38 no 5 (1933), s. 3-7.

uzasadnionej krytyki, z jaką spotkało się malarstwo przełomu XIX i XX w.: malarstwo impresjonizmu, Van Gogha, Gauguina, Matisse'a, Picasso i Braque'a. Ułatwili oni sztuce modernistycznej zdobycie prawa obywatelstwa i odegrali bardzo pozytywną rolę edukacyjną w dziedzinie wychowania artystycznego i estetycznego. Pomogli oni publiczności w zrozumieniu nie tylko plastyki modernistycznej, lecz także wszelkiej plastyki, wyjaśniając na czym polegają wartości swoiście plastyczne i rozwijając plastyczną wrażliwość odbiorców sztuki, zdolność dostrzegania, przeżywania i doceniania czysto plastycznych (malarskich, rzeźbiarskich i architektonicznych) walorów sztuk wizualnych. Podobną rolę odegrali dwaj wybitni formaliści amerykańscy lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, Clement Greenberg i Michael Fried: ułatwiając zrozumienie i akceptację amerykańskiego abstrakcyjnego ekspresjonizmu lat 1940-1950 (W. de Kooning, B. Newman, M. Rothko, J. Pollock i inni) i inspirując twórczość następnej generacji artystów, w szczególności twórców Minimal Art²⁶.

2. Formaliści przyczynili się, w znacznej mierze, do przezwyciężenia jednostronnych założeń teoretycznych i orientacji metodologicznej w krytyce artystycznej i nauce o sztuce. Formalizm pierwszej połowy naszego wieku (również w krytyce literackiej i literaturoznawstwie: formalizm rosyjski, szkoła praska i New Criticism) był słusznym i efektywnym protestem przeciwko dotychczasowej jednostronnej tradycji w krytyce artystycznej i badaniach nad sztuką, nie uwzględniających wystarczająco autonomii i specyfiki sztuki. Elementami tej tradycji były: absolutyzowanie ideałów realizmu w sztuce, pozytywistyczno-utilitystyczne interpretacje sztuki i wiktoriańskie moralizatorstwo. Przedstawiciele tej tradycji oczekiwali od literatury i innych dziedzin sztuki przede wszystkim oddziaływania moralnego, obrony wartości narodowych i realizowania określonych celów społecznych i politycznych. Dlatego dość często skłonni byli do traktowania utworu artystycznego jako środka do osiągnięcia pozaartystycznych celów. Innym elementem tej tradycji był prymitywny biografizm, psychologizm lub socjologizm

²⁶ Por. C. Greenberg: *Art and Culture*. Boston 1961 oraz M. Fried: *Three American Painters*. Cambridge, Mass. 1965. Por także D. Carrier: *Greenberg, Fried and Philosophy: American Type Formalism*. W: G. Dickie and R. Sclafani (red.): *Aesthetics: A Critical Anthology*. New York 1977, s. 461-469.

w praktyce krytycznej i badawczej, w której samo dzieło sztuki przedstawiało mieć pierwszorzędne znaczenie.

Formaliści zaprotestowali słusznie przeciwko traktowaniu dzieła sztuki jako surogatu polityki, moralności lub religii, przeciwko traktowaniu go jako efektywnego środka indoktrynacji ideologicznej. Podkreślali oni trafnie, że krytyka artystyczna i badania nad sztuką, które koncentrują się na zewnętrznych uwarunkowaniach sztuki i mniej interesują się (lub ignorują całkowicie) samo dzieło sztuki i jego aspekty formalne, nie mogą dać ani trafnej interpretacji i oceny konkretnych dzieł sztuki, ani adekwatnej teorii sztuki w ogóle. W rezultacie formalizm przyczynił się również do wzbogacenia i udoskonalenia antyformalistycznych koncepcji sztuki i wartości artystycznych (kognitywistycznych, reprezentacjonalistycznych, emocjonalistycznych, kulturologicznych itp.). Konieczność przewyciężenia argumentacji formalistycznej doprowadziła do teoretycznego i metodologicznego wyrafinowania tych koncepcji. Wystarczy porównać antyformalistyczne koncepcje drugiej połowy XX w. oraz ich XIX-wieczne wersje. Obecnie antyformalizm występuje w znacznie bardziej umiarkowanej postaci i nie polega na ignorowaniu lub negowaniu ważności aspektów formalnych dzieła sztuki. Współcześni antyformaliści występują tylko przeciwko absolutyzowaniu aspektów formalnych sztuki i przeciwko teozom radykalnego formalizmu, który głosi, że pozaformalne aspekty (treściowe, poznawcze, filozoficzne, historyczne itp.) są całkowicie irrelewantne dla artystycznej wartości dzieła i stosowanie jakichkolwiek pozaformalnych kryteriów oceny jest nieuprawnione.

3. W obronie formalizmu artystycznego można przytoczyć również argumenty teoretyczne. Po pierwsze: wartości formalne są wspólne dla wszystkich dziedzin sztuki, dla wszystkich epok i co ważniejsze są jedynymi wartościami wspólnymi dla wszystkich arcydzieł i wszystkich wybitnych dzieł sztuki. Po drugie: wartości formalne są nie tylko konieczne, ale mogą być również wystarczające dla osiągnięcia statusu wartościowego dzieła sztuki. Nawet w dziedzinach sztuki, dla których wartości poznawcze są istotne (np. literatura), poznawcza fałszywość nie musi pozbawiać statusu dzieła sztuki utworu wartościowego pod względem formalnym, natomiast utwory literackie zawierające najbardziej wartościowe poznawczo spostrzeżenia, pozbawione jednak całkowicie walorów formalnych, nie stają się dziełami sztuki.

W XX wieku ożywienie formalistycznych koncepcji sztuki i wartości artystycznych łączyło się, z reguły, z ożywieniem awangardowych poszukiwań artystycznych, polegających przede wszystkim na nowatorstwie formalnym. Tak było w Europie w pierwszym dwudziestolecu XX w. Podobnie było w USA po II wojnie światowej (do lat pięćdziesiątych włącznie). Za każdym razem formalizm współtowarzyszył poszukiwaniom, dostarczał im teoretycznych uzasadnień, tłumaczył ich dążenia publiczności, chronił przed niesprawiedliwą krytyką, bronił autonomii sztuki, prawa do formalnych eksperymentów oraz swoistości poszczególnych dziedzin sztuki (plastyki, muzyki, teatru, poezji itp.) i swoistości właściwych poszczególnym formom sztuki wartości (swoistości wartości malarskich, muzycznych, teatralnych, literackich itp.). Z drugiej strony nie ulega wątpliwości, że awangarda dostarczała faktów i argumentów potwierdzających słuszność głównych tez formalizmu artystycznego. Klasyczna awangarda artystyczna (1905–1925) kwestionowała różne kanony estetyczne (np. zasadę mimetyzmu), nie kwestionowała jednak wcale **paradygmatu estetycznego** sztuki tradycyjnej, nie kwestionowała ani ważności walorów estetycznych dzieła, ani samego dzieła jako określonej struktury formalnej, ani wreszcie granic oddzielających zjawiska artystyczne od pozaartystycznych. Jak wiadomo sytuacja uległa zasadniczej zmianie w końcu lat pięćdziesiątych.

IV. Krytyka formalizmu artystycznego

Mimo zaszyfrowanych wyżej zasług i osiągnięć formalizmu artystycznego, koncepcja ta nie da się utrzymać jako uniwersalna teoria sztuki i wartości artystycznych.

Jest to jeszcze jedna jednostronna i redukcjonistyczna koncepcja, której uniwersalistyczne aspiracje nie znajdują dostatecznego potwierdzenia w konfrontacji z różnorodnością poszczególnych dziedzin sztuki i gatunków artystycznych, w konfrontacji ze współczesną praktyką artystyczną i historią sztuki.

1. Podstawowe założenia i główne tezy formalizmu artystycznego zostały zakwestionowane przez tę część praktyki artystycznej, która była dotąd stałym partnerem i sojusznikiem formalizmu. Neoawangardowa twórczość artystyczna lat 1960 i 1970 zakwestionowała nie tylko postulat izolowania sztuki od życia, zakwestionowała ona zarówno po-

trzebę jak i możliwość przeprowadzania granicy oddzielającej zjawiska artystyczne od pozaartystycznych. Przecistawiając się tradycji sztuki modernistycznej, głosiła ona postulat bezpośredniego i wielorakiego zaangażowania sztuki w życie społeczne.

Neoawangarda zakwestionowała również dość powszechnie przyjmowane założenie sztuki tradycyjnej, że — w zasadzie — sztuka sprowadza się do sumy dzieł sztuki i samo dzieło sztuki jest ostatecznym celem i najistotniejszym elementem twórczości artystycznej. Niektóre kierunki najnowszej awangardy głosiły, że dzieło sztuki powinno być strukturą otwartą, każdorazowo współtworzoną przez odbiorców, inne uważały, że może być czymś całkowicie efemerycznym, najbardziej radykalne zaś (np. sztuka konceptualna) uznały, że dzieło sztuki jako określona struktura formalna w ogóle nie jest potrzebne, najważniejszy jest bowiem sam akt twórczy.

Najnowsza awangarda artystyczna zaatakowała cały paradygmat estetyczny sztuki tradycyjnej, kwestionując w ten sposób całą dotychczasową sztukę i potrzebę jej uprawiania. Tym samym formalizm artystyczny zdradzony został przez swego najwierniejszego sojusznika, jakim lata całe była sztuka awangardowa.

Sztuka nie sprowadza się jednak do twórczości awangardowej i „rozwód” z awangardą artystyczną nie musi być dowodem fiaska formalizmu artystycznego.

2. Konfrontacja z historią całej dotychczasowej sztuki także nie potwierdza słuszności formalizmu artystycznego. Poza krótkimi epizodami dominowania w praktyce artystycznej hasła „sztuka dla sztuki”, sztuka wiernie towarzyszyła człowiekowi w jego życiu, penetrowała to życie i pomagała człowiekowi zorientować się w świecie i zrozumieć samego siebie. W konfrontacji z historią sztuki formalistyczne postulaty koncentracji na samych formach artystycznych i izolacji sztuki od życia społecznego oraz izolacji wartości artystycznych od wartości innego rodzaju nie znajdują potwierdzenia. Sztuka zawsze była związana nie tylko z wartościami estetycznymi, lecz z istniejącymi systemami wartości i popularyzowała je lub zwalczała, współtworzyła lub przewartościowywała. Dlatego m. in. była ludziom stale potrzebna. W różnych typach kultur, różnych okresach historycznych oraz różnych dziedzinach sztuki i gatunkach artystycznych, różne funkcje sztuki wysuwały się na plan pierwszy i stawały się dominujące. Konfrontacja z historią

sztuki nie potwierdza jednak, by kiedykolwiek i gdziekolwiek zwyciężył w praktyce artystycznej postulat całkowitej izolacji sztuki od życia oraz wyłącznej koncentracji artystów lub odbiorców na aspektach formalnych sztuki. Koncentracja na formie artystycznej nigdy też nie stała się ani warunkiem wystarczającym, ani nawet warunkiem koniecznym tworzenia arcydzieł.

Co więcej nawet, twórcy wielu arcydzieł i wartościowych odkryć formalnych wcale nie musieli mieć czysto artystycznych intencji. Wielu z nich chciało głosić chwałę Boga, wyrażać swoje osobiste uczucia, zdobyć środki utrzymania lub pozyskać możnych tego świata. Podobnie było z oczekiwaniami odbiorców sztuki. Najczęściej oczekiwali oni (i w praktyce otrzymywali) od sztuki czegoś więcej niż tylko satysfakcji estetycznej, wywołanej przez doskonałą formę artystyczną. Bardzo często nie dostrzegali oni wcale osiągnięć formalnych sztuki i nie doceniali ich dostatecznie. Te negatywne, w moim przekonaniu, rezultaty konfrontacji z historią sztuki, nie mogą być uznane za ostateczny argument przeciwko formalizmowi artystycznemu, ale nie powinny być też całkowicie ignorowane.

3. Trzecim argumentem przeciwko formalizmowi artystycznemu jest fakt, który był już sygnalizowany w punkcie poprzednim. Zasługuje chyba jednak na specjalne wyodrębnienie.

Jest to niezgodność założeń i postulatów formalizmu artystycznego z praktyką odbioru sztuki. Mam tu na myśli zarówno zwykłego, lecz kompetentnego, odbiorcę sztuki, jak też profesjonalistów od interpretowania i oceniania sztuki, jakimi są krytycy artystyczni. Formalizm artystyczny ma wyraźne normatywistyczne skłonności, próbując narzucić odbiorcom sztuki jeden obowiązujący model odbioru i oceny sztuki: powinniśmy skoncentrować się wyłącznie na aspektach formalnych, doznawać tylko „estetycznych uczuć”, eliminując z procesu odbioru wszystko to, co odwraca naszą uwagę od formy dzieła i przede wszystkim wystrzegać się tzw. „emocji życiowych”. Rozbieżność między postulatami formalistów a powszechną praktyką odbioru sztuki jest ogromna. Dotyczy to również w znacznym (choć mniejszym) stopniu najbardziej kompetentnych odbiorców, jakimi powinni być krytycy artystyczni. Tak daleka rozbieżność praktyki odbioru i idealnych postulatów powinna wzbudzić wątpliwości formalistów. Nie sądzę także, by ktoś miał jakiegokolwiek prawo narzucać odbiorcom jeden obowiązujący model od-

bioru i dyskwalifikować przeważającą większość przeżyć wzbudzanych przez utwory artystyczne jako niestosowne, niewłaściwe lub nieuprawnione. Gdyby ktoś zmusił mnie do tego, bym konsekwentnie, przy obcowaniu z dziełem literatury, teatru lub filmu, unikał wszelkich przeżyć emocjonalnych dyskwalifikowanych przez formalistów jako „życiowe”, to obcowanie ze sztuką straciłoby dla mnie wiele swego uroku.

4. Argumentem podważającym uniwersalność formalizmu artystycznego jest fakt jego teoretycznej bezradności wobec literatury oraz takich związanych z nią dziedzin sztuki jak teatr i film. Większość współczesnych teoretyków literatury uważa, że formalizm artystyczny, ze względu na sprowadzanie wartości artystycznych do wartości formalnych, nie jest w stanie uchwycić (wykryć i scharakteryzować) swoistości wartości literackich. Podejście, które może dawać interesujące rezultaty badawcze w muzyce i sztukach wizualnych, prowadzi do fiaska w literaturze. Teoretyk literatury Janusz Misiewicz doceniając osiągnięcia badawcze formalizmu, uważa jednak, że formalizm „nie daje właściwej perspektywy opisu wartości i funkcji dzieła literackiego” (...), bo „kwalifikuje on twórczość artystyczną wyłącznie z uwagi na oddziaływanie formalnych składników dzieła, te zaś w utworach literackich są warunkowane przez momenty treściowe i nastawienia światopoglądowe”²⁷. Podobnego zdania jest znany teoretyk literatury Henryk Markiewicz, który odrzuca teorie, które „deklarując zasadę poszukiwania wartości swoistych literatury, opowiadają się w gruncie rzeczy za wartościami obecnymi we wszystkich dziedzinach sztuki”. Z faktu, że wartości formalne są np. właściwe i architekturze i literaturze, a tylko literatura ma wartości poznawcze, „nie wynika wcale, że wartości poznawcze nie są swoiste dla literatury jako sztuki”²⁸.

Ta bezradność teoretyczna formalizmu artystycznego wobec swoistych wartości literatury, teatru i filmu, wynika, zdaniem niektórych autorów, z błędnych założeń metodologicznych formalizmu.

5. Formalizm nie daje możliwości wykrycia swoistości wartości literackich, teatralnych i filmowych, ponieważ wychodzi z nadmiernie uniwersalistycznych założeń, które Noël Carroll nazywa trafnie „współ-

²⁷ J. Misiewicz: *Światopogląd i forma. O artystycznych wartościach literackich*. Lublin 1983, s. 156.

²⁸ H. Markiewicz: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Wyd. II, Kraków 1966, s. 327–328.

nym mianownikiem” formalistów. Formaliści uważają mianowicie, że należy wykryć ogólne kryteria, które mogą być stosowane we wszystkich dziedzinach sztuki, stąd ich poszukiwanie „wspólnego mianownika”. Tymczasem, pisze Carroll, „znaczna część literatury w naszej kulturze funkcjonuje — dla pisarzy, czytelników i recenzentów — jak *lingua obliqua*, wyrażając moralne i intelektualne punkty widzenia. Jest faktem społecznym, że literatura często spełnia taką funkcję. Dlaczego więc ta niekwestionowana funkcja powinna być ignorowana przez oceniających tylko dlatego, że niektóre utwory literackie lub dzieła innych sztuk, jak muzyka, nie wypełniają tej funkcji?”²⁹. Podejście formalistów kwestionuje autor m.in. następującym argumentem. Wiele dziedzin sztuki, takich np. jak rzeźba w szczególności, nie mają melodycznego wymiaru — czy to znaczy, że melodia nie może być stosownym kryterium wartościowania w innych dziedzinach sztuki, np. w muzyce? Carroll uważa, że poznawcze i moralne intuicje mogą być brane pod uwagę przy artystycznym wartościowaniu niektórych dzieł sztuki. Np. większość widzów uznałaby za perwersję wyłączenie intelektualnych i moralnych osiągnięć w *La Grande Illusion* (Jean Renoira) z uzasadnienia, dlaczego jest to dobry film. Carroll, który jest teoretykiem filmu, posługuje się jeszcze jednym przykładem z tej dziedziny, godzącym boleśnie w formalizm artystyczny. Porównuje mianowicie Jamesa Bonda film *Moonraker*, który z formalnego punktu widzenia jest bez zarzutu, natomiast jest bezmyślny i amoralny, z filmem Ingmara Bergmana *Through a Glass Darkly*, który z formalnego punktu widzenia może budzić nasze wątpliwości, chociaż jest intelektualnie głęboki. Czy można ograniczyć się do kryteriów czysto formalnych dyskwalifikując film Bergmana i zachwycając się *Moonraker'em*?³⁰.

Nieprzydatność założeń i postulatów formalistycznych przy wykrywaniu swoistości wartości literackich, teatralnych i filmowych jest dla formalizmu artystycznego równie dotkliwą porażką, jak rozdźwięk z najnowszą awangardą artystyczną. Początkowe sukcesy formalizmu łączyły się bowiem z obroną twórczości awangardowej oraz efektywnością wykrywania swoistości wartości muzycznych i malarskich.

Te historyczne sukcesy wynikały m. in. z krytyki absolutyzowania

²⁹ N. Carroll: *Formalism and Critical Evaluation*. W: P. McCormick (ed.): *The Reasons of Art*. Ottawa 1985, s. 331.

³⁰ *Ibid.*, s. 328–330.

zasady mimesis. Ostatnie porażki wynikają z absolutyzowania formy artystycznej. Wartości czysto formalne są ważne w każdej dziedzinie sztuki, ale nie w każdej jednakowo ważne. Podobnie jest z wartościami poznawczymi sztuki. W latach trzydziestych klasycy amerykańskiej i polskiej estetyki D. Prall³¹ i W. Tatarkiewicz walczyli bezskutecznie o pluralistyczne rozwiązanie tych kwestii. Po pięćdziesięciu latach o pluralistyczne rozwiązanie kwestii miejsca i roli walorów czysto formalnych i walorów poznawczych w poszczególnych dziedzinach sztuki walczą znowu N. Carroll i J. Misiewicz. Może oni będą mieli więcej szczęścia. Filozofia sztuki nie może zrezygnować z generalizacji, nie może jednak zapominać o swoistości poszczególnych dziedzin sztuki. Bowiern różnorodność i bogactwo sztuki są właśnie jedną z głównych przyczyn jej zniewalającego uroku.



³¹ Por. D. Prall: *Aesthetics Judgment*. New York 1967, s. 184, 189–190.