



Dariusz Rymar

Uniwersytet Śląski w Katowicach

 <https://orcid.org/0000-0002-8521-4790>

Znaczenie Platońskiej krytyki sztuki

The Importance of Plato's Art Criticism

Abstract: The article opens by outlining the aporias present in contemporary theoretical approaches to art, including the stereotypical view of Plato's alleged hostility towards art. What follows is a synthetic overview of the state of artistic culture, taking into account controversial theoretical perspectives and laying the groundwork for demonstrating the relevance of examining Plato's insights. Further, the article discusses the concept of “basanistic pedagogy” (W.H.F. Altman), characterized by intellectual provocations designed to enhance critical thinking skills. Building on this foundation, the article analyzes the argumentation from *The Republic* and *Philebus*, focusing on cognitive competencies and the potential for formulating reliable evaluations of artworks. Further examination of *Laws* addresses the notion of “true judges” of art, emphasizing the substantive and moral qualifications of art critics. The analysis then shifts to the treatment of aesthetic pleasures in *Laws* and the formal approach to beauty in *Hippias Major*. Based on the collected arguments, the article elucidates the reasons for the ambiguity in Plato's statements on art. The conclusion reflects on the academic tradition of educating artists, highlighting the potential for a constructive interpretation of Platonic reflections on art.

Keywords: art criticism, „basanistic pedagogy”, aesthetic qualities

Uwagi wstępne

Artykuł ma na celu przybliżenie opisów sztuki w Platońskiej refleksji oraz zarysowanie możliwości jej wykorzystania we współczesnych sporach o sztukę. Stanowi kontynuację i rozwinięcie argumentacji przedstawionej w tekście *Plato's Dialectics as a Method of Critical Reflection on Art*¹, w którym scharakteryzowałem zasadnicze cechy Platońskiej dialektyki². Główną część argumentacji poprzedza szkic o kontrowersyjnych zjawiskach w sztuce i aporetyczności jej wpływowych teorii. Wprowadzenie to ma unaocznić kontrowersyjność zjawisk w kulturze oraz wskazać możliwość pozytywnych inspiracji pogłębioną lekturą tekstów Platona. Bezpośrednie odniesienie do argumentacji zapisanej w dialogach założyciela Akademii pozwala uwolnić się od bagażu nawarstwianych przez stulecia uproszczeń, które gubią niedogmatyczny rys dialektyki, koncentrującej się na diagnozowaniu problemów i poszukiwaniu sposobów ich rozwiązania. Jeśli refleksja ta miałaby odegrać rolę inspirującą w rozwiązywaniu współczesnych trudności w rozumieniu sztuki, to należałoby unikać powierzchownych ocen oraz redukcjonistycznej erystyki, lekceważącej kontekst i złożoność argumentacji dialogów założyciela Akademii. W związku z tak określonymi założeniami ogólnymi można sformułować główną tezę artykułu: istotnym rysem Platońskiej refleksji jest sformułowanie postulatów kompetentnej, wolnej od partykularyzmu krytyki sztuki, krytyki będącej zapleczem intelektualnym kultury wysokiej.

Przyczyny kryzysów sztuki i jej teorii

Platoński stosunek do sztuki budzi wciąż żywe zainteresowanie, niemniej w ciągu wieków podlegało ono znacznym przeobrażeniom. Nowożytną tradycję akademicką zainicjował Marsilio Ficino, natomiast w XX wieku

¹ D. Rymar: *Plato's Dialectics as a Method of Critical Reflection on Art*. W: *Thinking Critically: What Does It Mean? The Tradition of Philosophical Criticism and Its Forms in the European History of Ideas*. Ed. D. Kubok. De Gruyter, Berlin–Boston 2018, s. 281–298.

² Ze względu na ograniczenia objętości tekstu nie podejmuję na nowo kwestii cech dialektyki Platońskiej, lecz odnoszę się tylko do wybranych jej aspektów, bezpośrednio związanych z wywodem.

zakwestionowano wartość klasycznej sztuki, a wraz z nią jej intelektualnego podłoża. W filozofii, teorii kultury i sztuki silnie zaznaczyły się ujęcia anty-platońskie. Jednakże po wyczerpaniu sił drugiej awangardy zdiagnozowano kryzys kultury – najpierw na gruncie filozofii opozycyjnych wobec platonizmu, a ostatnio również w nurtach zainspirowanych założeniami ateńskiego filozofa. Wyraźniej zaczęto dostrzegać komplementarny charakter dialektyki, uwzględniając również negatywną część argumentacji. Ta linia hermeneutyczna ma stosunkowo długą tradycję. Już Friedrich Nietzsche zwrócił uwagę w swojej metaforze łuku, że platonizm może prowokować przeobrażenia kultury; pisał: „z tak napiętego łuku do najdalszych można strzelać teraz celów”³. Paul Guyer w eseju poświęconym estetyce niemieckiej XVIII wieku wyjaśnia, że „estetyka stała się częścią filozofii, odkąd Platon w Państwie zaatakował edukacyjną wartość wielu form sztuki, a Arystoteles podjął się jej [...] obrony w swojej [...] *Poetyce*. W szczególności Arystoteles bronił sztuki przed zarzutami Platona, że jest ona poznawczo bezużyteczna [...]. [Stagiryta] argumentuje, że poezja ujawnia uniwersalne prawdy w łatwo uchwytniej formie, w przeciwieństwie na przykład do historii, która zajmuje się tylko poszczególnymi faktami (Arystoteles, *Poetyka*, rozdział 9, 1451a 37–1451b 10). [...] Jakiś wariant tej odpowiedzi Platonowi stanowił rdzeń estetyki przez większą część późniejszej historii filozoficznej i rzeczywiście pozostawał w centrum estetyki przez większą część XX wieku”⁴.

Wielu interpretatorów podtrzymywało ocenę Friedricha Nietzschego, że Platon był „wrogiem sztuki”, o czym świadczyć ma postulat wykluczenia poezji z *Państwa* (606d–607c)⁵. Refleksje Nietzschego miały znaczący wpływ na późniejsze przeobrażenia kultury artystycznej, sprzyjały antyplatońskim interpretacjom filozofii krytycznej. Nawet jeśli nie atakowano wprost koncepcji założyciela Akademii, to istotna część namysłu nad sztuką przyjęła wyrażnie linię opozycyjną wobec tradycyjnej metafizyki o platońskiej proweniencji. Myśliciele krytykujący różne odłamy racjonalizmu argumentowali, że to „rozum” za sprawą swojego dążenia do władzy odpowiadał za przemoc, w tym tragedię obydwu wojen światowych. Mroczne sfery ludzkiej egzystencji miały być cichym oskarżycielem dotychczasowego ładu społecznego.

³ F. Nietzsche: *Poza dobrem i złem*. Przeł. S. Wyrzykowski. Wyd. 3, przejr. i ponownie porównane z oryg. Nakład Jakóba Mortkowicza, Warszawa–Kraków 1912, s. 3.

⁴ P. Guyer: *18th Century German Aesthetics*. Stanford Encyclopedia of Philosophy, 16.01.2007. <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-german/> [dostęp: 19.06.2024]. Jeżeli nie podano inaczej, przekład fragmentów – D.R.

⁵ W *Genealogii moralności* Nietzsche napisał – co stało się potem znaną sentencją – że Platon jest „największym wrogiem sztuki, jakiego dotąd wydała Europa”. F. Nietzsche: *Poza dobrem i złem. Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*. Przeł. P. Pieniążek. Oficyna, Łódź 2018, s. 25.

Stąd też w miejsce dotychczasowych filozofii pozytywnych proponowano koncepcje nihilistyczne, zakładając *implicite*, że ta „negatywna dialektyka” umożliwi rozwiązanie najbardziej palących problemów cywilizacyjnych. Protest wobec instrumentalizujących skłonności rozumu wydawał się najważniejszym zadaniem współczesnej kultury. Frankfurczycy (między innymi Max Horkheimer i Theodor Adorno) atakowali więc myśl oświeceniową i jej przejawy w późniejszej historii. Z kolei myśliciele francuscy (Georges Bataille, Michel Foucault, Gilles Deleuze) krytyce poddawali tradycyjną skłonność filozofii do gloryfikowania ducha kosztem cielesności. Niektórzy humaniści, jak Jean-François Lyotard i Jacques Derrida, widzieli zagrożenia w całościujących formach dyskursu filozoficznego⁶. Obok apologii modernistycznych rewolucji zaznaczyły się jednak również ujęcia przeciwstawne, diagnozujące obniżenie poziomu duchowości w sztuce na skutek odwrótu od klasycznej tradycji.

Clive Bell, znany krytyk sztuki, rozpoznał symptomy kryzysu twórczości artystycznej już na wczesnym etapie rozwoju ery nowożytnej. Autor *Art* w rozdziale trzecim swojej najważniejszej rozprawy poświęconej sztuce zauważył, że wyróżnienie indywiduum twórczego pod postacią geniuszu doprowadziło do upadku wielkich stylów, które rodzą się w zespołowym wysiłku: „Kult geniuszu jest nieomylnym znakiem niekreatywnego wieku. W wielkich epokach wiedzano, że chociaż nie wszyscy możemy być geniuszami, wielu z nas jest artystami, a tam, gdzie jest wielu artystów, sztuka ma tendencję do stawiania się anonimową”⁷. Nieco dalej Bell dodał: „Siedemnasty wiek jest bogaty w indywidualnych geniuszy; lecz to jednostki. Poziom sztuki jest bardzo niski. Wielkie nazwiska – El Greco, Rembrandt, Velázquez, Vermeer, Rubens, Jordaens, Poussin i Claude, Wren i Bernini (jako architekci) – wyróżniają się; gdyby żyli w XI wieku, mogliby wszyscy zagubić się w tłumie anonimowych artystów, równych sobie. [...] W XVIII wieku, w którym brakowało geniuszy, [...] Chardin jest jedynym wielkim artystą”⁸.

Autor *Art* pomija fakt, że w epokach „anonimowych twórców” redukowano działalność artystyczną do rzemieślniczego, bezrefleksyjnego powielania schematów. Liczne przykłady z historii sztuki pozwalają założyć, że wielkie indywidualności wyrastają na tle „kanonicznej” sztuki – wykraczają ponad jej przeciętny poziom. Jednakże tam, gdzie „kanony” wyparte zostają, przed osiągnięciem dojrzałości stylu, przez rywalizację artystów

⁶ Zagadnienia te dokładniej omawiam w artykule: D. Rymar: *Estetyka jako badanie aporetycznych interpretacji sztuki*. W: *Kształty i myśli. Dyskurs a doświadczenie sztuki*. Red. R. Solik. Oficyna, Katowice 2013, s. 59–96.

⁷ C. Bell: *Art*. Frederick A. Stokes, New York 1914. <https://www.gutenberg.org/files/16917/16917-h/16917-h.htm> [dostęp: 13.06.2024].

⁸ Ibidem.

o zaistnienie w panteonie sztuki, tam zanika klimat sprzyjający wykształceniu się wielkich kierunków sztuki. Niemniej pomimo kultu geniuszu, który dominował w myśleniu o sztuce, począwszy od XVIII wieku po drugą połowę XX wieku, wyłoniono wówczas zarówno indywidualności w sztuce, jak i wyraziste nurty artystyczne. Literacka aktywność Denisa Diderota, Williama Hazlitta, Stendhala (Marie-Henri Beyle'a), Johna Ruskina, Guillaume'a Apollinaire'a (Wilhelma Apolinarego Kostrowickiego), Clive'a Bella, Rogera Frya, André Bretona, Herberta Read'a czy Clementa Greenberga przyczyniła się do przekształceń w sztuce. Krytycy, którzy non-konformistyczną postawą udowodnili swoją niezależność od stereotypowych opinii, a analizami ugruntowali własną wiarygodność, pełnili rolę przewodników – ułatwiali odbiorcom orientację w gąszczu zjawisk artystycznych.

Pod koniec XX wieku tradycja przewodniej roli krytyki artystycznej uległa załamaniu. Michael Kaiser – były prezes John F. Kennedy Center for the Performing Arts w Waszyngtonie – zauważył, że współcześnie wielu krytyków unika formułowania wyrazistych ocen, obawiając się niesławy analogicznej do tej, jaką okryli się starsi koledzy tego grona, kiedy to ich napastliwe ataki, na przykład na impresjonistów, stały się negatywnym przykładem, jak nie należy uprawiać krytyki. Jednakże jeszcze gorszą sytuację funduje zanik krytyki artystycznej lub przyjęcie postawy oportunistycznej wobec sztuki, kiedy to krytyka zmienia się w apologię zjawisk artystycznych, nawet jeśli reprezentują one niski poziom twórczości. Według wpływowego menadżera sztuki coraz mniej ludzi sięga po wyrafinowaną eseistykę. Kaiser mówi o „prerażającym trendzie” i opowiada się za niezależną krytyką, której zadaniem jest wyjaśnianie dzieł sztuki⁹.

Jacques Rancière w rozprawie *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art* zwrócił uwagę na aporetyczność współczesnych ujęć sztuki, które zbiorczo zalicza do **reżimu estetycznego**¹⁰. Określenie to nawiązuje do klasyfikacji sformułowanej przez francuskiego filozofa we wcześniejszych jego publikacjach. Myśliciel najszerzej kwestię tę opisał w *Dzieleniu postrzeżalnego*, gdzie dokonał podziału historii idei artystycznych na trzy okresy: 1) reżim etyczny (wprowadzony przez Platona), 2) reżim mimetyczno-pojetyczny (rozwinęty przez Arystotelesa), 3) reżim estetyczny, który stopniowo miał się rodzić w realizacjach artystycznych XVII wieku, lecz

⁹ M. Kaiser: *The Death of Criticism or Everyone Is a Critic*. Huffpost, 14.11.2011. http://www.huffingtonpost.com/michael-kaiser/the-death-of-criticism-or_b_1092125.html [dostęp: 13.06.2024].

¹⁰ J. Rancière: *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Galilée, Paris 2011. W artykule odwołuję się do przekładu angielskiego – J. Rancière: *Aisthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. Transl. by P. Zakir. Verso, London–New York 2013.

zaplecze intelektualne tego reżimu w postaci odpowiedniej teorii miało się pojawić w wieku następnym¹¹.

Rancière w *Aisthesis* wskazuje, że procesy demokratyzacji sztuki przyspieszone zostały za sprawą ożywienia intelektualnego w XVIII wieku. Punktem wyjścia zbioru poświęconego przekształceniom sposobu rozumienia sztuki jest opis *Torso belwederskiego* Johanna Winckelmanna, rzeźby zachowanej fragmentarycznie, która według znacznej części interpretatorów pierwotnie miała przedstawiać Herkulesa. Zdaniem Rancière'a opis niemieckiego historyka sztuki świadczy o jego zainteresowaniu cechami formalnymi dzieła artystycznego. Winckelmann wyraża przekonanie, że „Artysta powinien podziwiać w kształtach tego ciała nieustanne płynne przechodzenie jednej formy w drugą, jego szybujące jakby kontury, które na kształt fal podnoszą się, opadają i pochłaniają wzajemnie”¹². Jak zauważa autor *Aisthesis*, Winckelmann twierdzi, że „przypadkowe uszkodzenia posągu ukazują jego istotną cnotę”. Bohater, który był uosobieniem życia aktywnego, zamiera w okowach czystej myśli, w jej „całkowitej beczynności”, w zbliżonym do bezruchu „nieustannym oscylowaniu fal na spokojnym morzu”¹³. *Torso belwederskie* można *implicite* traktować jako swoisty symbol współczesnej sztuki, jej fragmentaryczności, rozmycia stylów i utraty zdolności do przekucia idei w aktywność społeczną. Wprawdzie, jak zauważa Rancière, „rewolucja społeczna jest córką rewolucji estetycznej”¹⁴, jednakże wraz z defragmentacją klasycznego myślenia zagubieniu miała ulec wola jakościowego przeobrażenia sztuki, a tym samym jej zdolność do sformułowania konstruktywnego programu przebudowy rzeczywistości społecznej. Rancière w rozprawie *Aisthesis* zwrócił uwagę na nieokreślony status współczesnej sztuki i jej koncepcji teoretycznych. Pisał: „ruch należący do reżimu estetycznego, który wspierał marzenie o artystycznej nowości i fuzji sztuki z życiem podporządkowanym idei nowoczesności, ma tendencję do wymazywania specyfiki sztuk i zacierania granic, które oddzielają sztuki od siebie i od zwykłego doświadczenia”¹⁵.

Ferment nieustannej walki o wyzwolenie od zastanych reguł kulturowych sprawia, że sztuka, która miała być motorem przemian społecznych, zamyka się w jednostajnym falistym ruchu „myśli”, której nie można przekuć w czyn:

¹¹ Zob. J. Rancière: *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*. Przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa. Korporacja Ha!art, Kraków 2007.

¹² Cyt. za polskim wydaniem – J.J. Winckelmann: *Dzieje sztuki starożytnej*. Przeł. T. Zatorski. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2012, s. 331.

¹³ J. Rancière: *Aisthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art...*, s. 3.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem, s. XI.

„Estetyczny paradygmat nowej wspólnoty, ludzi wolnych i równych w samym ich życiu zmysłowym, ma tendencję do odcinania tej wspólnoty od wszystkich ścieżek, które są normalnie wykorzystywane do osiągnięcia celu. [...] walka nieustannie odtwarza bezwładność, przeciwko której się wznosi”¹⁶.

Uwagi Rancière’a można odczytać jako adaptację tej części dorobku Friedricha Nietzschego, w której niemiecki filozof poddawał krytyce efemeryczność i przypadkowość zjawisk wyznaczających tendencje współczesnej kultury. Wśród krytyków negatywnie oceniających kierunki cywilizacyjnych i społecznych przemian można wymienić Josę Ortegę y Gasset, Martina Heideggera, Hannah Arendt, Herberta Read, Maria Vargasa Llosę czy Allana Blooma¹⁷.

Kryzys myślenia w kulturze zachodniej znajduje wyraz w twórczości artystycznej, która wprawdzie wygrała batalię o emancypację, bo porzuciła swoją służebną rolę wobec mecenatu, władzy, religii, a nawet publiczności, jednakże w rozlicznych sprzecznościach zagubiła własną określoność, co doprowadziło do marginalizacji znaczenia sztuki. Paradoksem świata sztuki (*artworld*)¹⁸ jest to, że sztuka chce być krytyczna, a zarazem wolna od krytyki; chce poszerzać przestrzeń wolności człowieka, lecz dokonuje arbitralnych ocen, usiłując zabsolutyzować własną niezawisłość; chce być cenną, a zarazem dąży do wyzwolenia się od ocen; chce być przewodnikiem kultury, a przy tym demonstrować, że nie ma nic do powiedzenia¹⁹; chce być motorem wynalazczości, a manifestuje prowizoryczność. Pierwsza awangarda rozpoczęła swoją batalię o uznanie nowości (futuryzm), a przedstawiciele

¹⁶ Ibidem, s. XV.

¹⁷ Zob. J. Ortega y Gasset: *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*. Przeł. P. Niklewicz, H. Woźniakowski. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982; J. Ortega y Gasset: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*. Przeł. P. Niklewicz. Czytelnik, Warszawa 1980; M. Heidegger: *Nietzsche*. Przeł. A. Gniazdowski et al. T. 1–2. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999; M. Heidegger: *Drogi lasu*. Przeł. J. Gierasimiuk. Biblioteka Aletheia, Warszawa 1997; H. Arendt: *Między czasem minionym a przyszłym. Osiem ćwiczeń z myśli politycznej*. Przeł. M. Godyń, W. Madej. Fundacja Aletheia, Warszawa 1994; H. Read: *O pochodzeniu formy w sztuce*. Przeł. E. Życieńska. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973; A. Bloom: *Umysł zamknięty. O tym, jak amerykańskie szkolnictwo wyższe zawiodło demokrację i zubożyło dusze dzisiejszych studentów*. Przeł. T. Bieroń. Zysk i S-ka, Poznań 1997; M. Vargas Llosa: *Cywilizacja spektaklu*. Przeł. M. Szafrńska-Brandt. Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków 2015.

¹⁸ Termin sformułowany przez Arthura Danto – A. Danto: *The Artworld*. „The Journal of Philosophy” 1964, vol. 61, no. 19 (October 15), s. 571–584.

¹⁹ John Cage ukuł sentencję, która stała się emblematyczna dla minimalistycznych tendencji w kulturze artystycznej: „nie mam nic do powiedzenia i mówię to – to jest poezja” („I have nothing to say and I am saying it and that is poetry”). Cyt. za: Ph. Clark: *I Have Nothing to Say and I Am Saying It*. „London Review of Books” 2016, vol. 38, no. 24 (December 15). <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v38/n24/philip-clark/i-have-nothing-to-say-and-i-am-saying-it> [dostęp: 16.06.2024].

kolejnej fali awangardy uciekali się do bezpośredniego cytowania dawnej sztuki, czym demonstrowali minimalizm własnego wkładu twórczego. Artyści tego nurtu wychodzili z założenia, że wszystko już było, dlatego możliwa jest tylko cyrkulacja powtórzeń²⁰.

Alain Badiou podczas seminariów prowadzonych w latach 2007–2010 zwrócił uwagę, że wiek XX można określić jako antyplatoński. Według francuskiego filozofa we współczesnej debacie filozoficznej da się zauważyć „co najmniej sześć form antyplatonizmu XX wieku: witalistyczny, analityczny, marksistowski, egzystencjalistyczny, heideggerowski i wreszcie zwykłą filozofię polityczną”²¹. Zdaniem Badiou zasadniczym problemem nie jest spór toczony z założycielem Akademii, lecz narastające problemy kulturowe i społeczne, dla rozwiązania których nie znaleziono odpowiedniego gruntu intelektualnego. Francuski myśliciel pisze, że kultura została zdominowana przez ujęcia socjologiczne, w których przyjmuje się, że „istnieją tylko jednostki i wspólnoty, a pośród nich negocjowanie niektórych umów”²². Relatywizacja zasad instytucjonalnych do doraźnej praktyki społecznej sprawia, że wzrasta ilość sił odśrodkowych, co prowadzi do lekceważenia wymiarów społecznie zmarginalizowanych i wzmagania się różnych form niesprawiedliwości na coraz większych obszarach. W końcu relatywizm aksjologiczny okazuje się sprzeczny również z ogólnospołecznym interesem. Lokalne, praktycystyczne myślenie jest według francuskiego myśliciela dalece niewystarczające. Jak twierdzi Badiou, konstruktywne rozwiązania pozwalające wyjść „poza ograniczenia [...] »demokratycznego materializmu«”²³ można znaleźć w inspiracji refleksją Platona²⁴. Stąd tytuł cyklu spotkań seminaryjnych Badiou wygłoszonych między 2007 a 2010 rokiem: *Pour aujourd’hui: Platon!* [Na dziś Platon!]. Filozof ten zauważa, że ujęciu Platońskiemu przypisuje się zazwyczaj dogmatyzm, tymczasem koncepcja Ateńczyka jest przeciwieństwem dogmatyzmu. Badiou dokonał w ramach seminariów swoistej de-dekonstrukcji filozofii, co nie oznacza powrotu do naiwnego platonizmu, lecz jest wysiłkiem adaptacji dialektyki Platona do teorii, która może dać podwaliny intelektualne dla wyzwolenia kultury z klinczu defragmentacji rozumienia²⁵.

²⁰ Zob. S. Römer: *Künstlerische Strategien des Fake: Kritik von Original und Fälschung*. DuMont, Köln 2001.

²¹ A. Badiou: *Pour aujourd’hui: Platon! Séminaire (2007–2008)*. <http://www.entretiens.asso.fr/Badiou/07-08.htm> [dostęp: 16.06.2024].

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ A. Badiou: *Le Séminaire – Pour aujourd’hui: Platon! (2007–2010)*. Fayard, Paris 2019.

W *Państwie* Sokrates zwrócił szczególną uwagę na odpowiedzialność wychowawców. Skoro od szczęśliwego dzieciństwa przyszłych obywateli zależą późniejsze losy państwa, to dzieci muszą być chronione przed demoralizującym wpływem niektórych przejawów sztuki. Wychowanie to jedno z najważniejszych zadań państwa, więc powinno być powierzone filozofom, to znaczy ludziom, którzy nie tylko dysponują przygotowaniem merytorycznym, lecz także swoim sposobem życia potwierdzają wierność szlachetnym zasadom, które głoszą. Na tle umiarkowanej argumentacji dziewięciu ksiąg *Państwa* w jego ostatniej, X księdze zaskakująco brzmi agresywna ironia dotycząca sztuki. Ustęp 595a–607d jest odczytywany przez niektórych interpretatorów z pominięciem uwag pozytywnych zamykających refleksję o sztuce zamieszczonych we fragmencie 607d–608b. Niektórzy autorzy zbiorczo krytykują Platonskie ujęcie sztuki, tak jakby można było znaleźć w dorobku Platona jednolity wykład o niej.

Theodor Adorno wyraził się ogólnikowo: „Nowa sztuka spirytualizacji nie pozwala na to, by dalej, jak tego pragnie filisterska kultura, kalać się prawdą, dobrem i pięknem”²⁶. Przywołanie transcendentaliów jest oczywistym nawiązaniem do filozofii Platona. Z kolei Arthur Danto, amerykański estetyk i krytyk sztuki, już wprost zarzucił Platonowi filisterstwo: „W końcu Platon sugeruje, wypowiadając się niczym przemądrzały terapeuta, ale także prawdziwy filister, że sztuka mimetyczna jest czymś w rodzaju perwersji – substytutem, odchyleniem kompensacyjnym, działaniem podejmowanym przez tych, którzy są niezdolni do bycia tym, co jako *pis aller* jedynie imitują”²⁷. Jednakże w swojej krytyce odniósł się jedynie do argumentacji przedstawionej w X księdze *Państwa*, pomijając znacznie bardziej zniuansowane refleksje dotyczące sztuki w *Ionie*, *Hippiaszu większym*, *Uczcie*, *Fajdrosie*, *Filebie*, *Sofiście* czy *Prawach*²⁸. Niektórzy interpretatorzy zwracają uwagę na swoistą **palinodię**, która odwraca ostrze krytyki sztuki, zamieniając tę krytykę w umiarkowaną apologię²⁹. W publikacjach poświęconych Platonskiemu opisowi sztuki można wyróżnić dwie zasadnicze linie: krytyczną wobec

²⁶ T.W. Adorno: *Teoria estetyczna*. Przeł. K. Krzemieniowa. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 171–172.

²⁷ A. Danto: *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*. Przeł. L. Sosnowski. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 56.

²⁸ Poglądy Arthura Danto omawiam bardziej szczegółowo w artykule: D. Rymar: *Estetyka jako badanie aporetycznych interpretacji sztuki...*

²⁹ W. Welsch: *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*. Przeł. K. Guźalska. Red. nauk. K. Wilkoszewska. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2005, s. 110. Zob. W. Welsch: *Das Zeichen des Spiegels – Platons philosophische Kritik der Kunst und Leonardo da Vincis kunstlerische Überholung der Philosophie*. „Philosophisches Jahrbuch” 1983, Bd. 90, H. 2, s. 230–245.

dorobku Platona i problematyczną³⁰. Z kolei Alexander Nehamas porównał komunikacyjną rolę poezji w kulturze helleńskiej z oddziaływaniem telewizji, wskazał, że wielu jej krytyków powieli zarzuty Platona wobec poezji³¹.

W X księdze *Państwa* – co warto przypomnieć – zaraz po oskarżeniu poezji i postulatcie wygnania poetów następuje wyjaśnienie, że poeci pierwsi bezceremonialnie zaatakowali filozofów: „między filozofią i sztuką poetów jakoś od dawna są niesnaski. To »głośno szczerkają psy na pana« i »ten mędrców tłum, chce Zeusa brać za łeb« i »subtelne mędrki z nich, a jeść nie mają co« i niezliczone inne ustępy, to są dokumenty świadczące o dawnym przeciwieństwie między poezją a filozofią. Ale mimo to niech już padnie to słowo, że gdyby poezja, obliczona na przyjemne uczucia, i gdyby naśladownictwo umiało jakoś racjonalnie uzasadnić to, że powinny istnieć w państwie dobrze urządzonym, to my byśmy je z przyjemnością przyjęli”³².

Sokrates – jak można przypuszczać – usiłuje poetom „odpłacić pięknym za nadobne”, uciekając się do podobnej złośliwości. Jednakże nie poprzestaje na zgryźliwym tonie, tylko mówi, że Helleni wychowani zostali przez Homera. Nie jest to li tylko zwrot retoryczny; Ateńczyk w *Prawach*, zastanawiając się nad zróżnicowaniem upodobań w różnych grupach społecznych, zauważa, że on i jego dwaj rozmówcy, Kleiniasz i Megillos, najchętniej słuchaliby deklamacji utworów Homera i Hezjoda: „Rapsoda zaś, który by *Iliadę* i *Odyseję* lub któryś z Hezjodowych poematów pięknie wygłaszał, może my, starzy ludzie, słuchalibyśmy z największą przyjemnością i twierdzili, że nieporównanie góruje nad wszystkimi”³³ (658d).

Sokrates w konkluzji zamykającej wszystkie odwołania do sztuki w *Państwie* wzywa zwolenników poezji do podjęcia jej obrony: „Będziemy życzliwie słuchali. Przecież chyba tylko zyskamy, uznając ją nie tylko za

³⁰ W starszych interpretacjach akcentowano negatywny stosunek Platona do sztuki. Zob. P.M. Schuhl: *Platon et l'art de son temps (arts plastiques)*. Alcan, Paris 1933; R.G. Steven: *Plato and the Art of His Time*. „The Classical Quarterly” 1933, vol. 27, no. 3/4 (July–October), s. 149–155. W nowszych publikacjach częściej uwzględniany jest szerszy kontekst i aporetyczny, lub dwuznaczny, status sztuki. Zob. Z. Petraki: *The Poetics of Philosophical Language*. Walter de Gruyter, Berlin–Boston 2011, s. 44 i nast.; S. Halliwell: *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton University Press, Princeton 2002; Idem: *Antidotes and Incantations: Is There a Cure for Poetry in Plato's Republic?*. W: *Plato and the Poets*. Hrsg. P. Destrée, F.G. Herrmann. Brill, Leiden 2011, s. 241–266; Z. Petraki: *Plato's Metaphor of „Shadow Painting”: Antithesis and „Participation” in the „Phaedo” and the „Republic”*. „Classical Journal” 2018, vol. 114(1), s. 1–33. <https://doi.org/10.5184/classicalj.114.1.0001>.

³¹ A. Nehamas: *Plato and Mass Media*. „The Monist” 1988, vol. 71, no. 2: *Aesthetics and the Histories of the Arts* (April), s. 214–234.

³² Platon: *Państwo*, 607c (przeł. W. Witwicki) – Platon: *Państwo*. Przeł. W. Witwicki. Wydawnictwo Antyk, Kęty 2001, s. 322.

³³ Platon: *Prawa*. Przeł. M. Maykowska. Wydawnictwo Alfa, Warszawa 1997, s. 63.

przyjemną, ale i pożyteczną”³⁴. Zaraz jednak dodaje, że z poezją może być tak jak z nieszczęśliwą miłością: ktoś, kto zorientuje się, że osoba, którą darzy uczuciami, nie zasługuje na nie, podejmuje wewnętrzną walkę, żeby uwolnić się od zniewalającej dominacji pragnień. Sokrates nie twierdzi, że poezja w całości ma charakter fałszywie uwodzący, a jedynie zauważa, że: „skoro w nas miłość do tej poezji wrodzona, bośmy się w takich tradycyjnych ustrojach wychowali [...], będziemy jej słuchali, powtarzając po cichu wciąż tę myśl, którąśmy wypowiedzieli; tę formułkę ochronną; aby, broń boże, nie wpaść z powrotem w tę dziecinną, a tak rozpowszechnioną miłość. Widzimy przecież, że nie trzeba brać takiej poezji serio, jakby ona prawdy dotykała, a nie była tylko zabawą”³⁵.

Słowa te mogą również budzić opór, współcześnie bowiem poezję, a szerzej – sztukę, traktujemy jako sferę nobilitującą. Mamy poważny stosunek do „sztuki wysokiej”, nie jest ona dla nas igraszką czy tanią rozrywką. Oczywiście wydaje się nam też to, że po lekturze *Pochwały macochy* Maria Vargasa Llosy nie rozbudzimy w sobie pożądania do dzieci ani nie usprawiedliwimy pedofilii. Niemniej widzimy również zagrożenia treściami, które trafiają do obiegu publicznego. Stąd i dziś próbuje się instytucjonalnie ograniczać zakres dostępnych treści, na przykład w cyberprzestrzeni. Platonskie wątpliwości co do oddziaływania sztuki słowa można porównać pod wpływem charyzmatycznych ideologów, którzy publiczność „zarażają” dogmatami.

Eric Havelock zwrócił uwagę, że Platon usiłował przyspieszyć demontaż tej części tradycyjnej kultury oralnej, w której poezja pełniła funkcję „encyklopedii plemiennej”. Była ona nie tylko „archiwum” gromadzącym zasoby pamięci dorobku kultury, lecz także spoiwem społeczeństwa. Poezja stanowiła główne narzędzie „memoryzacji” treści w przestrzeni publicznej; angażowała siły intelektualne najzdolniejszych umysłów. Emocjonalny przekaz tekstu poetyckiego miał zdolność panowania nad sferą mentalną poetów, aktorów oraz odbiorców. Poezję traktowano jako dar Muz, bogiń olimpijskich. Jednakże co do istoty tego rodzaju komunikacja społeczna miała charakter porównywalny z sugestywnym przekazem propagandowym. Na tym tle można zrozumieć oś sporu: Platon konstatował, że tym łatwiej było sprawować władzę nad tłumem, im bardziej był on podatny na przekaz emocjonalny. Dzisiaj tylko fragmentarycznie możemy zrekonstruować sytuację polityczno-społeczną w czasach Pierwszej Akademii. Uprawdopodobniona wydaje się hipoteza, że diagnozy dotyczące poezji i retoryki mają charakter hiperboliczny. Zdaniem niektórych badaczy Platon prowokował czytelników,

³⁴ Platon: *Państwo*, 607e (przeł. W. Witwicki) – Platon: *Państwo...*, s. 323.

³⁵ Platon: *Państwo*, 608b (przeł. W. Witwicki) – Platon: *Państwo...*, s. 323.

mając nadzieję na wywołanie uważniejszej lektury, co sprzyjać miało wykształceniu krytycznego myślenia³⁶.

Francis Cornford wskazał na specyficzny charakter Platońskich dialogów. W ocenie tego uczonego już we „wczesnych dialogach” Platona, takich jak *Laches*, *Charmides*, *Eutyfron* i *Lyzis*, „wniosek, który ma być zaakceptowany, jest umiejętnie maskowany, aby czytelnik mógł zostać sprowokowany do odkrycia go poprzez uważne przestudiowanie”³⁷. Rozwiązanie jest „dyskretnie wskazywane” wewnątrz dialogu, a następnie jego autor prowadzi argumentację, która zdaje się je podważać³⁸. Celem czytelnika jest odkrycie fałszu w tej nadmiarowej argumentacji, co domyślnie prowokuje nie tylko do uchwycenia właściwego wyniku, lecz także do lepszego jego uzasadnienia. Według Cornforda przykładem zastosowania tej „metody” może być argumentacja w *Menonie*, „w którym Sokratejska definicja cnoty jako wiedzy została przedstawiona mniej więcej w połowie utworu (81A). Mimo to dialog kończy się uwagą, że nigdy się nie dowiemy, czym jest cnota”³⁹. We wszystkich tych przypadkach celem Platona jest sprowokowanie czytelnika do myślenia samodzielnego. Jeśli jednak wynik tej próby pozytywnego odczytania będzie negatywny, to czytelnik „uzyska przynajmniej świadomość własnej ignorancji”⁴⁰. William Altman tę cechę Platońskich dialogów określa jako „pedagogikę bazanistyczną”⁴¹. Termin βάσανος, jak zauważył badacz, wprowadzony został w dialogu *Gorgiasz* (486d 1–7) i literalnie oznacza kamień probierczy, poddanie próbie, badanie z zastosowaniem tortur, męczarnie⁴². Altman argumentuje, że z „pedagogiką bazanistyczną” wiążą się dwie inne główne cechy Platońskich utworów, które z grubsza określić można jako „proleptyczne” i „wizjonerskie”⁴³. Tworzą one wraz z „pedagogiką bazanistyczną” ujęcie nietechniczne, wymagające wysiłku hermeneutycznego⁴⁴. Altman w tym kontekście zwrócił uwagę na metaforę

³⁶ Zob. E.A. Havelock: *Przedmowa do Platona*. Przeł. P. Majewski. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

³⁷ F.M. Cornford: *Plato and Parmenides*. Routledge and Kegan Paul, London 1939, s. 245.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ W.H.F. Altman: *Plato the Teacher: the Crisis of the Republic*. Lexington Books, Lanham 2012, s. XXI i nast.

⁴² Ibidem, s. XX.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Zob. także kontynuację oraz uszczegółowienie opisu dydaktycznego charakteru pism Platońskich w: W.H.F. Altman: *The Guardians in Action: Plato the Teacher and the Post-„Republic” dialogues from „Timaeus” to „Theaetetus”*. Lexington Books, Lanham–Boulder–New York–London 2016.

stopni. Pod koniec VI księgi *Państwa*, w alegorii linii, Sokrates porównuje myślenie dialektyczne z metodą matematyczną. Twierdzi, że dla geometry wizualizacje figur, brył czy zależności geometrycznych odgrywają rolę czegoś, co jest podobne do stopni, które umożliwiają przejście od sfery zmysłowej do intelektualnej. Można dodać, że Sokrates przyjmuje to wspinanie jako siłę czy też „możność dyskusowania” (διαλέγεσθαι δυνάμει – *Państwo*, 511b 3). Określenie to występuje w tej samej formie gramatycznej również w *Parmenidesie* (135c 2), gdzie tytułowy protagonista utworu wyjaśnia, że jeśli ktoś w myśleniu nie będzie odnosił się do wymiaru istotowego, to zniszczy własną zdolność do prowadzenia dyskusji (135b 5–c 3)⁴⁵.

Metafora stopni z VI księgi *Państwa* oznacza hipotetyczne określenie jakości (ποιόω), jednakże nie jako źródłowych przyczyn, lecz hipotetycznie (τὰς ὑποθέσεις ποιούμενος οὐκ ἀρχὰς ἀλλὰ τῷ ὄντι ὑποθέσεις – *Państwo*, 511 b4), co nie wymaga już kolejnych hipotez. Analogicznie jak wspinanie się po stopniach pozwala na dojście do miejsca umożliwiającego szersze widzenie. Jednakże to zalecenie, które wygląda jak obrona ujęć dogmatycznych, jest poddane krytyce w zakończeniu pierwszej części *Parmenidesa* (136a–d), gdzie w ramach „instrukcji” tytułowy bohater utworu zaleca adeptom filozofii konfrontację założeń istotowych z wymiarem zmysłowym, zarówno w świetle założeń pozytywnych, jak i negatywnych. Platonski Parmenides sugeruje, że dopiero synteza całego procesu analizy umożliwia wiarygodne określenie przedmiotu namysłu. Cwiczenie, jakie Eleata przeprowadza w drugiej części dialogu, jest niekonkluzywne, dlatego można całość tego utworu rozpatrywać w ramach „pedagogiki bazanistycznej”.

Uproszczony i dzięki temu zrozumiały sposób rozwiązania aporii w relacji jedno – wiele Sokrates Platona zilustrował w *Filebie*; bohater dialogu wykorzystał do tego, co znamienne, przykład harmonii muzycznych (*Fileb*, 17c 11–e 6). Dzieła muzyczne wymagają uchwycenia liczbowych podziałów tworzących muzykę, ich jakości (17c 11), wysokości tworzących je tonów (17c 11), harmonii oraz tego, jakie poruszenia i jakie stany dzieło wywołuje w ludzkim ciele (17d 3–4), a także liczbowych miar oraz rytmów (17d 5). Następnie Sokrates uogólnia – wskazuje potrzebę przeanalizowania przedmiotu rozważań w takim w stopniu, w jakim jest to możliwe w odniesieniu do ujęć ścisłych. Przestrzega przed przeciwnym ujęciem, w którym w refleksji poprzestaje się na skonstatowaniu nieokreślonej wielości (17e 3), zamiast uwzględnić to, co poddaje się ujęciu umysłowemu. Taki redukcjonizm poznawczy uniemożliwiłby jakiegokolwiek inteligentne określenie przedmiotu i uzyskanie mądrości w tym zakresie (17e).

⁴⁵ Por. R. Granieri: *Plato on the Power of Dialectic and the Necessity of Forms*. Pobrano z: <https://lirias.kuleuven.be/retrieve/730544> [16.06.2024].

Istotne jest jednak to, że Sokrates nie ogranicza się do wskazania tego, co poddaje się w muzyce ścisłym ujęciom. W bardziej systematycznym opisie różnych rodzajów wiedzy, zamieszczonym pod koniec *Fileba* (56a–d), zwraca uwagę, że zasadnicze umiejętności w muzyce biorą się z doświadczenia, które pozwala na szacowanie właściwych rozwiązań w wyniku prób. W muzyce jest niewiele tego, co pewne, a wmieszany jest w nią znaczny stopień „niejasności” (56a 6). Krótko mówiąc, na początku dyskusji Sokrates odwołuje się do wymiaru pozytywnego, który pozwala uchwycić to, co w muzyce „ściśle” (17c 11–e 6), lecz w dalszej części dialogu wskazuje obszary, które nie ulegają tematyzacji. Istotna jest też ogólna uwaga (55e 5–56a 1), że sztuki wymagają doświadczenia pozwalającego osiągać w dziełach „sprawność za sprawą żmudnego wyćwiczenia” (μελέτη καὶ πόνος τὴν ῥώμην ἀπειργασμένας – 56a 1). Przykład ten potwierdza zalecenie z „instrukcji” zawartej w *Parmenidesie*, żeby przeanalizować to, co nie poddaje się zracjonalizowanym opisom.

Odkrycie wymiaru istotowego wymaga ponownego „zejścia w dół”, do początku procesu poznawczego i skorygowania wyjściowych założeń. W tym procesie można – jak się wydaje – dopatrzeć się antycypacji koła hermeneutycznego. Przede wszystkim ujęcie to pozwala uchwycić, dlaczego Platon obok epistemologii tyle miejsca poświęca roli sztuki. Jej ożywcza siła ułatwia wyrwanie się z okowów schematycznego myślenia, co sugeruje Platon w III księdze *Państwa*, gdzie ostrzega ponadto, że pozbawienie człowieka wyższych wymiarów duchowości prowadzi go do otępienia, kto bowiem „nie obcuje z Muzą w żadnym sposobie, to choćby tam i było u niego w duszy trochę zamięłowania do wiedzy, to jednak, jeśli ono nauki żadnej i żadnych zagadnień nie kosztuje, ani się myśli żadną nie zabawia, ani innym kulturalnym zajęciem, to zaczyna słabnąć, robi się głuche i ślepe, bo go nic nie budzi i nie odżywia i kurzem przypadają jego spostrzeżenia”⁴⁶.

Sokrates dodaje, że taki nieokrzesany człowiek w końcu aktywnie zaczyna zwalczać wyższe przejawy kultury (*Państwo*, 411e). Jednakże wcześniej główny protagonista utworu wskazał na niebezpieczeństwo drugiej skrajności, mianowicie na to, że życie artystowskie może prowadzić do „dzielności w zgnuśnieniu” (μαλθακὸν αἰχμητήν – 411b 4), co można opisać jako wyrafinowanie, prowadzące do nieskuteczności w praktycznej sferze życia.

Stephen Halliwell – odnosząc się do tego fragmentu *Państwa*, który wienczy dyskusję o sztuce – zauważa, że dla Platona musiało istnieć rozwiązanie dylematu, jak traktować poezję i jaka jest rola filozofii w rozumieniu zjawisk artystycznych⁴⁷. Odpowiedzi należy szukać poza *Państwem*, gdyż odpowiedź

⁴⁶ Platon: *Państwo*, 411d (przeł. W. Witwicki) – Platon: *Państwo...*, s. 109.

⁴⁷ S. Halliwell: *Antidotes and Incantations...*, s. 262.

Sokratesa na wcześniej postawione zarzuty wobec sztuk naśladowczych jest zbyt ogólnikowa; w *Prawach* kwestia ta jest omówiona znacznie szerzej.

Platon w III księdze *Praw* zdiagnozował przyczyny *descensusu* ateńskiej kultury artystycznej. W okresie rozkwitu ateńskiej *polis* prawodawcy mieli sprawować nadzór nad działalnością artystyczną. Porządek ten uległ rozchwianiu, kiedy decyzje o wyborze narracji i ich formy oddano artystom. Przyspieszenie upadku twórczości miało nastąpić z chwilą, gdy ocenę dzieł pozostawiono głosowaniu ludu. W ten sposób dawne kryteria jakościowe zostały zastąpione ilościowymi, co doprowadzić miało do rozkładu obowiązujących w przeszłości wysokich standardów (*Prawa*, 700b–701b). W wyniku rozwijania się w kulturze skłonności populistycznych zagubieniu miała ulec zdolność do odróżniania szlachetnych realizacji w sztuce od jej szkodliwych przejawów. W końcu wyzbyto się obaw przed wyrażeniem niesłusznych opinii, a to przyczyniło się do niegodnego postępowania, będącego rezultatem „szkodliwej beczelności za sprawą zbyt rozpasanej, aroganckiej swobody” (ἡ πονηρὰ ἀναισχυντία, διὰ δὴ τινος ἐλευθερίας λίαν ἀποτετολμημένης – *Prawa*, 701b 2–3). Uwagi te stanowią podsumowanie rozważań o kryzysie sztuki zawartych w księdze II, gdzie Ateńczyk argumentował, że sama przyjemność nie jest wystarczającym kryterium oceny dzieł sztuki (*Prawa*, 668a). Jak wyjaśnił to Sokrates w *Filebie*, przyjemności mogą wiązać się z postępowaniem szkodliwym, dlatego też konieczny jest osąd rozumu, który opiera się na zdolności do ważenia swoich racji. Ateńczyk wyjaśniał, że sztuka ma charakter dwuznaczny – w zależności od celów, jakimi się będzie kierować, może degradować wrażliwość odbiorców albo ją uszlachetniać: „teraz, kiedy zgodnie z sycylijskim i italskim zwyczajem pozostawia się sąd widzom i każe im przez głosowanie obierać zwycięzcę. Zwyczaj ten popsuł poetów – bo uwzględniają w twórczości niewybredny zgoła smak swoich sędziów, tak iż można powiedzieć, że to widzowie ich wychowują – i zepsuł także smak publiczności. Zamiast tego bowiem, ażeby słuchając o obyczajach szlachetniejszych niż własne, szlachetniejszej doznawała przyjemności, doznaje teraz z własnej winy czegoś wręcz przeciwnego”⁴⁸.

Niebezpieczeństw wynikających ze stosowania populistycznych kryteriów można uniknąć, zdaniem Ateńczyka, jeśli powoła się prawdziwych sędziów (ἀληθῆ κριτῆν) (*Prawa*, 659a 3–4), którzy mają zwracać uwagę zarówno na wymiar jakościowy sztuki, jak i na jej etyczne oddziaływanie (*Prawa*, 669a–b). Ateńczyk przedstawił zarys instytucjonalnej koncepcji sztuki, w której zasadniczą rolę mieliby odgrywać „krytycy”. Słowo „krytyk” wywodzi się od greckiego rzeczownika κριτής, oznaczającego sędziego sprawującego nadzór prawny w procesach sądowych, nie tylko dysponującego

⁴⁸ Platon: *Prawa*, 659c (przeł. M. Maykowska) – Platon: *Prawa...*, s. 64–65.

przygotowaniem merytorycznym, lecz także niezależnego intelektualnie i cechującego się wysokim ładem wewnętrznym. W znacznej mierze taką umiejętnością ocen mieliby dysponować artyści. Ateńczyk zaproponował takie kształcenie twórców sztuki, którego celem byłoby właściwe posługiwanie się harmonią i odpowiednim rytmem. Uwagi te korespondują z postulatami dotyczącymi sztuk wizualnych, które wymagać mają znajomości anatomii ludzkiego ciała, form i ich układów oraz zestawień barwnych (*Prawa*, 668e). Z kolei sędziowie sztuki mogliby z pełną swobodą oddawać się kontemplacji dzieł, które dostarczają „bezpośrednich, nieszkodliwych przyjemności” (τὸ παραχρῆμα ἀσινεῖς ἡδοναί – *Prawa*, 670d 6–7), co zdaje się nawiązywać do wątku „czystych rozkoszy” w *Filebie* (51c–d), gdzie jest mowa o przyjemnościach oglądania niezapośredniczonych w naturze kształtów, barw i dźwięków⁴⁹.

Ateńczyk w swoich rozważaniach poświęconych sztuce wziął pod uwagę trzy zasadnicze jej typy: sztukę moralnie uszlachetniającą, twórczość negatywnie oddziałującą na duszę oraz działalność artystyczną o charakterze immoralistycznym. Nieszkodliwe przyjemności, jakich ma dostarczać sztuka, zestawił z metaforą zdrowego i smacznego pożywienia (*Prawa*, 667c). Domyślnie odróżniał je od pokarmów wprawdzie smacznych, lecz niezdrowych. Na marginesie można wspomnieć, że zagadnienie sądu smaku, jako istotnego kryterium w estetyce, stanowi oś rozważań pierwszej części *Krytyki władzy sądowniczej* Immanuela Kanta.

Znaczną część uwag Platona dotyczących sztuki można odczytać jako swoistą metakrytykę artystyczną. Założyciel Akademii rzadko odnosił się do konkretnych dzieł, wyjątkiem jest poezja należąca do kanonu kultury helleńskiej. Najczęściej refleksje o twórczości filozofa mają charakter ogólny, a istotną rolę w nich odgrywa diagnoza przyczyn kryzysu w ateńskiej *polis*.

Z uwag Ateńczyka wynika, że jeśli działalność artystyczna będzie kontrolowana przez kompetentnych przedstawicieli państwa, to możliwe stanie się skorygowanie niedociągnięć w postawach społecznych dorosłych obywateli (*Prawa*, 668c–671d). Jeśli pominąć postulaty instytucjonalnego nadzoru, to sędziowie sztuki mieliby kompetencje i zadania zbliżone do tych, jakie określił dla krytyki artystycznej jej czołowy reprezentant w XVIII wieku Denis Diderot, który w poszczególnych dziełach obok charakterystyki jakości estetycznych poruszał zagadnienie etycznej odpowiedzialności artystów, co w szczególności widać w opisach, pejoratywnie ocenionych przez filozofa,

⁴⁹ Zob. A. Pageau-St-Hilaire: *Play and Moral Education in the Choruses of Plato's „Laws”*. „Apeiron” 2023, vol. 56(1), s. 43–73. <https://doi.org/10.1515/apeiron-2021-0053>.

obrazów François Bouchera⁵⁰. Przede wszystkim Diderot potrafił wzbudzać żywe zainteresowanie odbiorców tymi dziełami, które uznawał za wartościowe.

Platon przeczuwał silny wpływ podświadomości na ludzkie zachowania. Stąd spór o sztukę stanowi jedno z najważniejszych zadań, jakie zrealizował w swoich dialogach. W centralnej części *Fajdrosa* (255a–257b) Sokrates wskazuje, że nierozumne części duszy są motorem wszelkiej aktywności, że to one uruchamiają dynamikę ludzkich zachowań. Jednakże jeśli pozbawione są kontroli rozumu, to łatwo ulegają degeneracji w kierunku aktywności społecznie szkodliwych. Skryte żądze zaskakują swą niszczycielską siłą. Rozbudzone negatywne siły dremiące w duszach ludzkich mogą zdestruować nawet najsilniejsze państwo; tak się stało, zdaniem Ateńczyka, z imperium perskim po śmierci Cyrusa, który zaniedbał wychowanie swoich następców (*Prawa*, 693b–695c). Opis ten domyślnie odnosi się do panującej w Atenach i Sparcie sytuacji, która doprowadziła do wyniszczającej wojny domowej.

Prawa można odczytać jako swoisty „eksperyment myślowy”. Fikcyjna Magnezja mogłaby stanowić punkt odniesienia dla szerszego projektu społecznego. Narracja ma być inspiracją dla polityków, którzy powinni być świadomi roli, jaką odgrywają wychowanie, tradycja, rozrywki, wytwórczość, porządek instytucjonalny czy obronność. Na kanwie konstrukcji, która wydaje się przejaskrawionym obrazem sprawnie zarządzanego państwa, można uchwycić główne przyczyny erozji życia społecznego. Obniżenie morale społeczeństwa skutkuje załamywaniem się niegdyś sprawnie funkcjonujących organizmów państwowych. Zanik więzi społecznych prowadzić ma do dysharmonii w państwie. Inaczej mówiąc, kryzys rodzi się pod wpływem zaostrzonego konfliktu pomiędzy emocjonalnymi potrzebami jednostek a pożytkiem społecznym. W czasach zagrożeń wojennych o przeżyciu państwa decyduje dzielność obywateli. Z kolei w czasach pokoju każdy obywatel powinien mieć zapewnione podstawy bezpieczeństwa egzystencjalnego. *Polis* nie może jednak dopuścić do zgnęśnienia obywateli. Szczególnie istotną rolę odgrywa wychowanie, a sztuka na tym polu ma istotne zadanie do spełnienia – powinna ułatwiać uporządkowanie sfery emocjonalnej. Odbiór szlachetnej twórczości ma sprzyjać zachowaniu wewnętrznego ładu, od którego zależy skuteczność państwa, a także osobiste powodzenie poszczególnych obywateli.

⁵⁰ D. Diderot: *Salon 1865*. Przeł. J. Stadnicki. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 32–34.

„Pedagogika bazanistyczna” w refleksji o sztuce

Platońskie uwagi dotyczące sztuki są mocno związane z kontekstem rozważań. Interpretacje, które przenoszą Platońskie oceny i postulaty bezpośrednio do aktualnej sytuacji kultury, prócz tego, że są anachroniczne, gubią krytyczny rys. Motyw banicji sztuki wymaga odczytania, które uwzględnia kontekst historyczny. Eric Havelock zwrócił uwagę, że dziś znaczenie sztuk dyskursywnych (poezji, dramatu, retoryki) jest odmienne od tego w czasach klasycznego antyku, gdy wciąż dominującą rolę odgrywała kultura oralna. Jak zauważa autor *Przedmowy do Platona*, deklamacje i mowy wygłaszane publicznie często wprowadzały tłum w stan swoistej ekstazy. Z jednej strony fundowały poczucie plemiennej przynależności, z drugiej mogły wywoływać znaczące zmiany ocen sytuacji pod wpływem porywającej mowy oratora.

Protagoras świadomie wykorzystywał w swoich wystąpieniach elementy poezji, by wzmacniać w ten sposób siłę oddziaływania swojej argumentacji, Helleni byli bowiem miłośnikami poezji, zwłaszcza Homera i Hezjoda. Istotnym zadaniem poezji było mitotwórstwo, wyjaśnianie tych aspektów świata, których nie można ująć w bezpośredniej obserwacji. Stąd też Protagoras tam, gdzie problematyka była nazbyt kłopotliwa, by podjąć racjonalny wywód, popisywał się efektownymi opowieściami⁵¹. Jeszcze bardziej retoryka zbliżyła się do poezji w mowach Gorgiasza, w których obok sugestywnej obrazowości pojawiły się wyraźne zapożyczenia poetyckich form. Ten nowy styl wypowiedzi, cechujący się między innymi rymowaniem końcówek rytmicznych zestawień tezy z antytezą, na pamiętkę autora nazwano „Gorgieia schemata”⁵². Gorgiasz świadom sugestywności swojej retoryki w *Pochwale Heleny* mówi: „Słowo to władca potężny, który najmniejszym i niewidocznym ciałem dokonuje boskich zgoła dzieł; jest bowiem władne strach powściągnąć, i troskę oddalić, i radością napełnić, i litość wzbudzić”⁵³. W utworze tym daje również wyraz sceptycyzmu co do możliwości dyskursywnego uchwycenia stanu rzeczy. Wskazuje, że filozofowie przyrody dążą nie tyle do uchwycenia rzeczywistości, ile do stworzenia możliwie sugestywnego jej obrazu. Ludziom – zdaniem retora z Leontinoi – nie chodzi o prawdę, lecz o wiarygodność mniemań: „Dla wykazania, że

⁵¹ Por. Platon: *Protagoras*, 320d–322d.

⁵² J. Gajda: *Sofiści*. Wiedza Powszechna, Warszawa 1989, s. 110–111, przypis 49. Formalne aspekty poezji wykorzystywał w swoich mowach popisowych Isokrates (znaczną część tych „chwytów” formalnych omawia Arystoteles w *Retoryce*, zwłaszcza w jej *Księdze III*).

⁵³ Cyt. za: J. Gajda: *Sofiści...*, s. 119.

siła przekonywania właściwa słowu i duszę kształtuje tak, jak chce, trzeba przede wszystkim poznać wykłady badaczy przyrody (*metereologoi*), którzy zastępując jedno mniemania drugimi, sprawiają, że to, co niewiarygodne i niejawne, jawi się oczom mniemania”⁵⁴.

Zbliżone cechy poezji i retoryki w helleńskiej kulturze pozwalały Platonowi traktować je łącznie. W wielu miejscach przeciwstawia on określoność wiedzy nieokreśloności sztuki. W *Sofiście* iluzje sztuki stanowią analogię do manipulacji dyskursywnych. Gość z Elei zwrócił uwagę, że sugestywne narracje mogą formować ludzkie przekonania, są zdolne do wywoływania złudzeń, bardzo odległych od rzeczywistego stanu rzeczy. Postulat banicji poezji w *Państwie* jest jedynie figurą retoryczną, Platonowi obce były bowiem siłowe rozwiązania satrapów. Wykluczenie poetów z państwa to rodzaj gry z czytelnikiem. To w istocie motyw spreczny z realnymi działaniami w rodzaju tych, jakie podjął wiele wieków później Leon III Izauryjczyk, czym zapoczątkował w Bizancjum niesławny okres ikonoklazmu. Założyciel Akademii wybrał zgoła odmienną możliwość: dążył do podniesienia poziomu krytycznego myślenia wśród obywateli. Prowokacyjne postulaty, przeciwstawiające się powszechnym upodobaniom, miały rozbudzić potrzebę namysłu, który warunkuje możliwość samodzielnego myślenia. Postulat wykluczenia poetów z państwa należy do szerszego repertuaru „pedagogiki bazanistycznej” wraz z mitami układanymi na potrzeby dialogów oraz paradoksami wplatanymi w racjonalny wywód. Wszystkie te niejasności domagają się hermeneutycznego wysiłku czytelników. Szereg spośród nich odpowiedziało pozytywnie na tę prowokację. Obraz poety w *Fajdrosie*, bohatera, który zostaje owładnięty przez natchnienie, zainspirował Marsilia Ficino, a za jego pośrednictwem oddziałał na kolejnych autorów zajmujących się charakterystyką geniuszu.

Platon rozpatruje sztukę z różnych perspektyw, pozostawiając decyzję jej wyboru czytelnikowi. W *Polityku* sztuka umieszczona została na piątym miejscu w hierarchii ważności dla państwa. Zdobnictwo, malarstwo i poezja są tu scharakteryzowane zbiorczo jako igraszka, czy też rozrywka (*Polityk*, 288c). Z kolei w *Hippiaszu większym* rozważane jest pojęcie piękna oraz jego szczegółowe egzemplifikacje. Najważniejsze uwagi dotyczą rozumienia piękna jako stosowności. Zdaniem Sokratesa piękne może być to, co funkcjonalne, a zarazem ekonomiczne w swojej formie, na przykład pospolity gliniany garnek może być piękny (*Hippiasz większy*, 288d). Z kolei piękno w rzeźbach Fidiasza nie jest rezultatem użycia drogich materiałów, lecz wynika z odpowiedniego zestroju form i zmysłowych jakości użytych materiałów (*Hippiasz większy*, 290b–c). Ujęcie to antycypuje krytyczne uwagi o tym,

⁵⁴ Cyt. za: ibidem, s. 118.

że Neronowi brak gustu plastycznego, cesarz miał bowiem pozłocić posąg Lizjasza, żeby podnieść wartość rzeźby. Po śmierci satrapy zdjęto pozłotę, dzięki czemu przywrócono pełną wartość artystyczną dzieła. Na kanwie legendy przytoczonej przez Pliniusza w średniowieczu ukuto sentencję *ars auro prior*, która w polskiej wersji spopularyzowana została w tytule znanej rozprawy Jana Białostockiego z zakresu historii sztuki – *Sztuka cenniejsza niż złoto*⁵⁵.

W wielu fragmentach Platon wypowiada się z uznaniem o malarstwie i rzeźbie. Niemniej negatywnie zdaje się oceniać skiografię, to znaczy malarstwo światłocieniowe (*Państwo*, 523b), oraz anaforezę (*Sofista*, 235e–236c), wykorzystywaną w malarstwie i rzeźbie w celu wyeliminowania niekształtów optycznych w monumentalnych dziełach widzianych pod ostrym kątem. Z kolei charakterystyka skiografii w siódmej hipotezie *Parmenidesa* (165c–d) jest neutralna, sprowadza się do porównania tego rodzaju obrazów z sugestywnością snów. W *Państwie* odwołanie do iluzji w malarstwie ma wzmocnić tezę o kontrolnej funkcji rozumu, a w *Sofiście* jest tłem argumentacji dotyczącej wiarygodności poznania⁵⁶.

Podsumowanie

Interpretacja refleksji o sztuce w utworach Platona w świetle dialektyki może dać daleko bardziej płodne rezultaty niż refutacja założeń jednostronnie odczytanego tekstu. Jak zauważył Nickolas Pappas: „Warto cierpliwie przejrzeć główne tematy estetyki Platona – nie tyle w poszukiwaniu teorii, która różniłaby się od wszystkiego, co dotąd powiedziano, ile po to, aby mogły się wyłonić odcienie tła i szczegóły, które mogą kontrastować z banaliami na temat jego myśli, tak jak ludzka twarz kontrastuje z jej karykaturalną redukcją”⁵⁷. „Metoda dialektyczna” w odniesieniu do sztuki nie ma porządku formalnego, zalecanego w „instrukcji” *Parmenidesa* (136a–d). Uwagi o sztuce przybierają często charakter swobodnej argumentacji wplecionej

⁵⁵ J. Białostocki: *Sztuka cenniejsza niż złoto – opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1991, s. 5.

⁵⁶ Zob. Z. Petraki: *Plato's Metaphor of „Shadow Painting”*...

⁵⁷ N. Pappas: *Plato's Aesthetics*. Stanford Encyclopedia of Philosophy, 27.06.2008. <https://plato.stanford.edu/entries/plato-aesthetics/> [dostęp: 19.06.2024].

w szerszy kontekst rozważań. Są raczej zapowiedzią krytyki sztuki niż rozprawy o charakterze naukowym.

Można tu podtrzymać ocenę Pappasa, że przenoszenie polemiki sprzed dwudziestu czterech wieków bezpośrednio do aktualnego sporu o sztukę ma często charakter instrumentalny, służy retorycznemu wsparciu z góry przyjętych tez, co utrudnia podjęcie dialogu z odmienną tradycją teoriopoznawczą. W ten sposób ograniczane są możliwości twórczego przekształcenia aktualnych modeli kultury. Dopiero sztuka uchwytywana w innej niż nasza perspektywie wyposaża nas w dodatkowe punkty odniesienia, ułatwiając również zdystansowany ogląd nas samych.

Ujęcie Platona można traktować jako apologię ludzkiego geniuszu ujawniającego się w wybitnej twórczości artystycznej. Nieprzypadkowo Marsilio Ficino wybrał Platona na swojego patrona, a późniejsze akademie sztuki w swoich nazwach podtrzymywały przekonanie o znaczącym wkładzie autora dialogów w rozumienie roli twórczości artystycznej. Można zatem odwrócić ocenę Nietzschego i argumentować, że Platon bronił najlepszych przejawów sztuki, a przeciwstawiał się jej banalizacji.

Bibliografia

- Adorno T.W.: *Teoria estetyczna*. Przeł. K. Krzemieniowa. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Altman W.H.F.: *The Guardians in Action: Plato the Teacher and the Post-„Republic” dialogues from „Timaeus” to „Theaetetus”*. Lexington Books, Lanham–Boulder–New York–London 2016.
- Altman W.H.F.: *Plato the Teacher: the Crisis of the Republic*. Lexington Books, Lanham 2012.
- Arendt H.: *Między czasem minionym a przyszłym. Osiem ćwiczeń z myśli politycznej*. Przeł. M. Godyń, W. Madej. Fundacja Aletheia, Warszawa 1994.
- Badiou A.: *Pour aujourd’hui: Platon! Séminaire (2007–2008)*. <http://www.entretemps.asso.fr/Badiou/07-08.htm> [dostęp: 16.06.2024].
- Badiou A.: *Le Séminaire – Pour aujourd’hui: Platon! (2007–2010)*. Fayard, Paris 2019.
- Bell C.: *Art*. Frederick A. Stokes, New York 1914. <https://www.gutenberg.org/files/16917/16917-h/16917-h.htm> [dostęp: 13.06.2024].
- Białostocki J.: *Sztuka cenniejsza niż złoto – opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1991.

- Bloom A.: *Umysł zamknięty. O tym, jak amerykańskie szkolnictwo wyższe zawiodło demokrację i zubożyło dusze dzisiejszych studentów*. Przeł. T. Bieroń. Zysk i S-ka, Poznań 1997.
- Clark Ph.: *I Have Nothing to Say and I Am Saying It*. „London Review of Books” 2016, vol. 38, no. 24 (December 15). <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v38/n24/philip-clark/i-have-nothing-to-say-and-i-am-saying-it> [dostęp: 16.06.2024].
- Cornford F.M.: *Plato and Parmenides*. Routledge and Kegan Paul, London 1939.
- Danto A.: *The Artworld*. „The Journal of Philosophy” 1964, vol. 61, no. 19 (October 15), s. 571–584.
- Danto A.: *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*. Przeł. L. Sosnowski. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.
- Diderot D.: *Salon 1865*. Przeł. J. Stadnicki. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.
- Gajda J.: *Sofiści*. Wiedza Powszechna, Warszawa 1989.
- Granieri R.: *Plato on the Power of Dialectic and the Necessity of Forms*. Pobrano z: <https://lirias.kuleuven.be/retrieve/730544> [16.06.2024].
- Guyer P.: *18th Century German Aesthetics*. Stanford Encyclopedia of Philosophy, 16.01.2007. <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-german/> [dostęp: 19.06.2024].
- Halliwell S.: *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton University Press, Princeton 2002.
- Halliwell S.: *Antidotes and Incantations: Is There a Cure For Poetry in Plato's Republic?*. W: *Plato and the Poets*. Hrsg. P. Destrée, F.G. Herrmann. Brill, Leiden 2011, s. 241–266.
- Havelock E.A.: *Przedmowa do Platona*. Przeł. P. Majewski. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.
- Heidegger M.: *Drogi lasu*. Przeł. J. Gierasimiuk. Biblioteka Aletheia, Warszawa 1997.
- Heidegger M.: *Nietzsche*. Przeł. A. Gniazdowski et al. T. 1–2. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.
- Kaiser M.: *The Death of Criticism or Everyone Is a Critic*. Huffpost, 14.11.2011. http://www.huffingtonpost.com/michael-kaiser/the-death-of-criticism-or_b_1092125.html [dostęp: 13.06.2024].
- Nehamas A.: *Plato and Mass Media*. „The Monist” 1988, vol. 71, no. 2: *Aesthetics and the Histories of the Arts* (April), s. 214–234.
- Nietzsche F.: *Poza dobrem i złem*. Przeł. S. Wyrzykowski. Wyd. 3, przejrz. i ponownie porównane z oryg. Nakład Jakóba Mortkowicza, Warszawa–Kraków 1912.
- Nietzsche F.: *Poza dobrem i złem. Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*. Przeł. P. Pieniążek. Oficyna, Łódź 2018.
- Ortega y Gasset J.: *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*. Przeł. P. Niklewicz, H. Woźniakowski. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.
- Ortega y Gasset J.: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*. Przeł. P. Niklewicz. Czytelnik, Warszawa 1980.
- Pageau-St-Hilaire A.: *Play and Moral Education in the Choruses of Plato's „Laws”*. „Apeiron” 2023, vol. 56(1), s. 43–73. <https://doi.org/10.1515/apeiron-2021-0053>.

- Pappas N.: *Plato's Aesthetics*. Stanford Encyclopedia of Philosophy, 27.06.2008. <https://plato.stanford.edu/entries/plato-aesthetics/> [dostęp: 19.06.2024].
- Petraki Z.: *Plato's Metaphor of „Shadow Painting”: Antithesis and „Participation” in the „Phaedo” and the „Republic”*. „Classical Journal” 2018, vol. 114(1), s. 1–33. <https://doi.org/10.5184/classicalj.114.1.0001>.
- Petraki Z.: *The Poetics of Philosophical Language*. Walter de Gruyter, Berlin–Boston 2011.
- Platon: *Państwo*. Przeł. W. Witwicki. Wydawnictwo Antyk, Kęty 2001.
- Platon: *Prawa*. Przeł. M. Maykowska. Wydawnictwo Alfa, Warszawa 1997.
- Rancière J.: *Aisthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. Transl. P. Zakir. Verso, London–New York 2013.
- Rancière J.: *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*. Przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa. Korporacja Ha!art, Kraków 2007.
- Read H.: *O pochodzeniu formy w sztuce*. Przeł. E. Życieńska. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.
- Römer S.: *Künstlerische Strategien des Fake: Kritik von Original und Fälschung*. DuMont, Köln 2001.
- Rymar D.: *Estetyka jako badanie aporetycznych interpretacji sztuki*. W: *Kształty i myśli. Dyskurs a doświadczenie sztuki*. Red. R. Solik. Oficyna, Katowice 2013, s. 59–96.
- Rymar D.: *Plato's Dialectics as a Method of Critical Reflection on Art*. W: *Thinking Critically: What Does It Mean? The Tradition of Philosophical Criticism and Its Forms in the European History of Ideas*. Ed. D. Kubok. De Gruyter, Berlin–Boston 2018, s. 281–298.
- Schuhl P.M.: *Platon et l'art de son temps (arts plastiques)*. Alcan, Paris 1933.
- Steven R.G.: *Plato and the Art of His Time*. „The Classical Quarterly” 1933, vol. 27, no. 3/4 (July–October), s. 149–155.
- Vargas Llosa M.: *Cywilizacja spektaklu*. Przeł. M. Szafrńska-Brandt. Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków 2015.
- Welsch W.: *Das Zeichen des Spiegels – Platons philosophische Kritik der Kunst und Leonardo da Vincis kunstlerische Überholung der Philosophie*. „Philosophisches Jahrbuch” 1983, Bd. 90, H. 2, s. 230–245.
- Welsch W.: *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*. Przekł. K. Gućzalska. Red. nauk. K. Wilkoszewska. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2005.
- Winckelmann J.J.: *Dzieje sztuki starożytnej*. Przeł. T. Zatorski. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2012.

Dariusz Rymar – autor kilkudziesięciu artykułów z zakresu estetyki, teorii kultury i filozofii politycznej. W swojej pracy naukowej rozwija głównie metodę aporetyczną, ujawniając sprzeczności w dyskursie o sztuce, a także arbitralne założenia we wpływowych koncepcjach filozoficznych.

