

Ks. ANDRZEJ POGORZALEK

POGLĄDY STAROŻYTNYCH NA ODDZIAŁYWANIE SZTUKI NA LUDZI

1. Teoria apatetyczna. — 2. Teoria katartyczna. — 3. Teoria mimetyczna

Niewielu zapewne jest ludzi, którzy nie reagują na piękno, na świat doznań estetycznych, przeżyć dostarczanych przez bezpośredni kontakt z dziełami sztuki.

Szczególnie zaś w starożytności, gdzie ideałem człowieka był „kalos kai agathos” (piękny i dobry) piękno samo, jak i sztuki były szczególnie kultywowane. I aczkolwiek piękno dla starożytnych było czymś obiektywnym, mającym swoją samoistną egzystencję, to jednak siła jego oddziaływania na człowieka wyływała przede wszystkim z jego „boskiego pochodzenia”. W pięknie, harmonii a zwłaszcza w ładzie wszechświata objawia się potęga i mądrość boża. Ten Bóg, który stworzył tak wspaniały wszechświat, on to sam „wstępuje” też przez natchnienie w tworzącego artystę. Stąd oddziaływanie sztuki jest nie tylko natury estetycznej, ale także religijnej, prawie że mistycznej. I tak jak dramat grecki w swej genezie jest tworem przede wszystkim religijnym (wywodzi się bowiem z przedstawień rytualnych ku czci Dionizeza) tak i pozostałe dziedziny sztuki starożytnej Hellady ściśle były związane w swej treści i formie z kultem i religią. Grecja bowiem starożytna prawie że nie znała sztuki w dzisiejszym znaczeniu „świeckiej”. Sztuka zawsze była związana z religią i skierowana ku bóstwu.

Starożytni już dość dawno zauważyli (zdaniem Tatarkiewicz¹), że w przeżyciach wywołanych przez sztukę, poza zwykłymi spostrzeżeniami występują jeszcze inne czynniki swoistego rodzaju i wypracowali na ten temat trzy teorie, które odrębność tych przeżyć upatrywały:

- a) bądź to w iluzji (apáte)
- b) bądź to w naśladownictwie (mimesis)
- c) bądź to we wstrząsie uczuciowym (kátharsis)

I stąd trzy teorie; apatetyczna, mimetyczna katartyczna. Z teorą apatetyczną spotykamy się u sofistów, a zwłaszcza u Gorgiasza, mimetyczną u Sokratesa i Platona, a katartycznej początków doszukujemy się przede wszystkim u pitagorejczyków. Wedle pierwszej te przeżycia estetyczne polegają na wytworzeniu w umyśle iluzji, wedle drugiej, na odnajdywa-

¹ W. Tatarkiewicz, *Sztuka a poezja*, Przegląd Współczesny 1938, s. 29.

niu podobieństwa między wytworami artysty a ich wzorami w przyrodzie, wedle trzeciej, na oczyszczeniu duchowym widza czy słuchacza.

1. Teoria apatetyczna

Teoria ta głosi, że poezja, zwłaszcza dramatyczna, przede wszystkim w ten sposób oddziałuje na widza, że tworzy złudzenie (apáte), tworzy pozory i umie przy tym wmówić, wytworzyć sugestię, że to rzeczywistość. Jest to działanie prawie magiczne, oparte na uwodzicielskiej sile słowa. będące jakby oczarowaniem widza czy słuchacza. Iluzja (apáte) i oczarowanie (goeteja) to dwa wyrazy, które stale występują przy formowaniu tego poglądu.

Przedstawicielem i głosicielem tego poglądu, tej teorii, byli przede wszystkim sofisci, a zwłaszcza Gorgiasz. On to w *Obronie Heleny* pisze, że słowami można wiele zdziałać, gdyż nimi można o wszystkim przekonać, wszystko wmówić słuchaczom, nawet to, czego naprawdę wcale nie ma. Słowo to wielki mocarz, o sile prawie magicznej, demonicznej.

Słowo jest wielkim mocarzem, który choć najmniejszy i najniepozorniejszy dokonywa rzeczy najbardziej boskich. Może bowiem uwolnić od strachu, odjąć smutek, wywołać radość i spotęgować litość².

Dzięki słowom ogarnia widzów w teatrze na przemian groza, litość, podziw, smutek; one to powodują, że widz przeżywa sprawy cudze jak swoje. „Ludzi, którzy jej (tj. poezji dramatycznej) słuchają, nawiedza straszny lęk, pełna łez litość i lubiąca się w smutku tęsknota, a dusza dzięki słowom doznaje osobistego uczucia z powodu powodzeń i niepowodzeń cudzych działań i ciał”³.

I dzięki temu tragedia jest dla Gorgiasza tworem, który wywołuje złudę; w której ten, kto wprowadza w błąd jest sprawiedliwszy od tego, kto nie wprowadza, a ten, kto daje się wprowadzić w błąd jest mądrzejszy od tego, kto się nie daje⁴. Podobnie oddziałuje muzyka. Oto natchniona inkantacja, słowami swymi sprowadza rozkosz, a oddala smutek. Gdyż siła śpiewu łącząc się z wyobraźnią duszy urzeka ją, nakłania i przemienia swoim czarem⁵. Podobnie mówią anonimowe utwory z kręgów sofistów, jak „*Disej lógoj*” i „*Peri diajtes*”.

„W tragedii i malarstwie ten jest najlepszy, który w błąd wprowadza najlepiej, wytwarzając rzeczy podobne do prawdziwych”⁶.

„Sztuka aktorska ludzi świadomych. Co innego mówią aktorzy, a co innego myślą i ci sami i nie ci sami wchodzą i wychodzą ze sceny”⁷.

Teoria ta bazuje więc przede wszystkim na sile oddziaływania, umiejętności przekonywania słuchacza przez żywe słowo. Słowo bowiem wprowadza słuchacza w nowy świat, świat sztuki, świat iluzji, świat, który tak bardzo różni się od świata realnego i tak różnymi rządzi się prawami.

² Przekład: W. Tatarkiewicz, *Historia Estetyki*, Wrocław — Kraków 1960, t. I, s. 127; w oryginale: Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin 1922, t. II, s. 251.

³ Przekład: Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 127; w oryginale: Diels, j. w. t. II, s. 252.

⁴ Przekład: Tatarkiewicz, j. w. s. 127; w oryginale: Diels, j. w. t. II, s. 265.

⁵ Diels, j. w. t. II, s. 252.

⁶ Przekład: Tatarkiewicz, j. w. s. 128; w oryginale: Diels j. w. t. II, s. 399.

⁷ Przekład: Tatarkiewicz, j. w. s. 128; w oryginale: Diels, j. w. t. I, s. III.

I dlatego poeta jest tym doskonalszy, im bardziej sugestywnie umie przekazać za pomocą słów swoją wiedzę poetycką, swoją wizję, świat swojego poetyckiego widzenia i jednocześnie wciągnąć weń widza czy słuchacza. Widz natomiast im bardziej podda się czarowi słów, im bardziej da się „wprowadzić w błąd”, jak to określa Gorgiasz, tym mądrzejszym jest widzem. Taki bowiem widz, przejęty tym, co się dzieje na scenie, wciągnięty w akcję dramatyczną, w nieszczęścia czy radości osób dramatu, ten sprawy te, zasadniczo mu przecież obce, będzie przeżywał jak swoje.

Ale to nie tylko poezja dramatyczna, lecz i muzyka i malarstwo wprowadza ludzi w świat iluzji.

Bo przecież i malarstwo, przedstawiając jedynie „podobizny” rzeczy konkretnych, każe nam wierzyć, że są to rzeczy realne, a zatem i ono posługuje się swego rodzaju iluzją i ono wprowadza nas w umowny, nierealny świat sztuki, gdzie złuda reprezentuje rzeczywistość.

A także i muzyka, ubogacana słowami, oddziaływując na wyobraźnię słuchacza, przenosi go w nowy świat, dzięki czemu słuchacz zapominając o konkretnie otaczającej go rzeczywistości, zapomina o swych smutkach, kłopotach a poddaje się jedynie przyjemności jaka płynie z przeżywania samej muzyki.

Ogólnie zatem rzecz biorąc, teoria ta, aczkolwiek dostrzega nierealność świata sztuki, to jednak nie odrzuca go, ze względu na przeżycia, jakich dostarczają takie sztuki, jak poezja tragiczna, malarstwo czy muzyka.

2. Teoria katartyczna

Wypracowali ją pitagorejczycy. Zapisali się oni w myśli estetycznej dwiema teoriami. Obie z nich odnoszą się do muzyki. Pierwsza mówiła, na czym muzyka polega, druga natomiast jak oddziałuje na słuchacza. Według pierwszej, muzyka polega na proporcji, wedle drugiej, jest potęgą, przy pomocy której można kształtować duszę.

Grecy już bardzo wcześnie zauważyli — twierdzi W. Tatarkiewicz⁹ — oddziaływanie muzyki czy tańca na ludzi. Jednak oddziaływanie to ograniczali początkowo tylko do wpływu na uczucia tych, którzy sami tańczyli czy śpiewali, jak to zresztą obserwowali w oszalałymi tańcami i śpiewach kultowych. Pitagorejczycy poszli jednak dalej. Twierdzili bowiem, że sztuka taneczna i muzyczna działa w podobny sposób także na widza czy słuchacza; działa ona nie tylko przez ruchy ale i przez oglądanie ruchów. Kulturalnemu bowiem człowiekowi nie trzeba orgiastycznych tańców; jemu wystarcza już tylko samo przyglądanie się im. Tego rodzaju oddziaływanie tańca czy muzyki tłumaczyli pokrewieństwem ruchów i dźwięków z uczuciami. Tak jak pewne uczucia wywołują odpowiednie ruchy i śpiewy, tak i odwrotnie, pewne ruchy i dźwięki wywołują odpowiednie uczucia, działają na duszę. Przykładem tego — według nich — niech będzie oddziaływanie dwu lir na siebie; gdy trącimy struny jednej, odpowie druga, stojąca obok.

Z tego wyciągali logiczny wniosek: skoro muzyka ma tak potężny wpływ na duszę, to można ją wykorzystać do jej kształtowania. Dobra muzyka będzie ją ulepszać, zła natomiast będzie ją psuć. W tym wypadku

⁹ Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 99.

Grecy mówili o „psychagogii”⁹ — tj. kierowaniu dusz. Muzyką w ich przekonaniu można wprowadzać duszę w zły lub dobry „ethos”.

Przeto jednym z przykazań Pitagorasa, według Diogenesa Laertiosa, jakie dał on swym uczniom jest „śpiewać hymny do wtóru liry na cześć bogów”¹⁰ I uczniowie jego rzeczywiście w organizowaniu swego sposobu życia rezerwowali sobie czas na śpiewanie hymnów i swego rodzaju lekturę poetów, zwłaszcza Homera i Hezjoda. Takie są zgodne o tym świadectwa Jamblich’a i Porfiriusza; obaj przy tym sięgają w czerpaniu wiarydomości o tym aż do *Pithagorikaj apofasejs* Arystoksenosa, współczesnego pitagorejczykom IV w. przed naszą erą.

Jamblich mówi, że Pitagoras posługiwał się wybranymi tekstami z Homera i Hezjoda służącymi ku poprawie¹¹, podczas gdy Porfiriusz mówi, że on sam „śpiewał te wiersze Homera i Hezjoda, które według niego mogły uspokoić duszę”¹².

Jak wielką rolę odgrywała muzyka w systemie wychowawczym pitagorejczyków, o tym mówi także Jamblich¹³. Według niego Pitagoras sądził, że muzyka, o ile ktoś umie z niej w odpowiedni sposób korzystać, może bardzo przysłużyć się zdrowiu człowieka. I sam nierzadko korzystał z tego rodzaju oczyszczenia¹⁴ — taką bowiem nazwę nadał skutkowi oddziaływania muzyki. Miał zwyczaj — jak mówi Jamblich — wczesną wiosną gromadzić swoich uczniów, a następnie jeden z nich, umiejący grać na lirze siadał w środku, reszta zaś otaczała go kołem; wtedy to śpiewali hymny, „które radowały ducha a oni sami wydawali się jakoby uspokojeni i ułagodzeni”¹⁵.

Ponadto znali pitagorejczycy odpowiednie śpiewy na usunięcie z duszy smutku jak i zmartwienia, znali też inne na uśmierzenie gniewu czy innych namiętności; znali też tańce odpowiednie, a jako instrumentu używali liry nie fletu, jako że ten wydawał się im bardziej odpowiedni do procesji i niegodny ludzi wolnych¹⁶.

Ponadto opowiada Jamblich¹⁷ o tym, jak to sam Pitagoras uśmierzył muzyką gniew pijanego młodzieńca, który to nocą, po włamaniu się do swej dziewczyny zastał u niej swego rywala; postanowił wtedy ogniem zniszczyć jej dom. Pitagoras, który, ponieważ noc była bezgwiezdna, nie zajmował się astronomią a obserwował jedynie swoje miasto, gdy to spostrzegł, śpiewem i muzyką go uspokoił i młodzieniec spokojnie już poszedł do domu.

Podobnie i Empedokles — jak mówi dalej Jamblich — też uspokoił pewnego młodzieńca, który z obnażonym mieczem rzucił się na Anchizesa, swego znajomego, ponieważ ten, wybrany przez obywateli miasta sędzią, skazał jego ojca na śmierć. Wtedy Empedokles wyrecytował mu

⁹ Tamże.

¹⁰ Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, tłum. zbiorowe, Kraków 1968, s. 481.

¹¹ Jamblich, *Vita Pythagorica*, Petersburg 1884, s. 80.

¹² Porfiriusz, *Vita Pythagorica*, par. 32.

¹³ Jamblich, dz. cyt., s. 80-84.

¹⁴ Tamże, s. 80.

¹⁵ Tamże, s. 80.

¹⁶ Tamże, s. 82.

¹⁷ Tamże, s. 84.

¹⁸ Odyś. IV, 22 I.

wiersz z Odysei (IV, 221) i tym uspokoił wzburzonego młodzieńca. I młodzieniec ten — według Jamblicha — stał się jednym z najznakomitszych uczniów Empedoklesa¹⁹.

Szkoła pitagorejczyków to oddziaływanie muzyki określała różnymi terminami jak: „wyładowania” (eksártisin) bądź to „zestrojenie” (synarmogán) bądź to „dotknięcie” (epafán) a i sama często uciekała się do tych sposobów. I tak przed snem „odami i innymi odpowiednimi śpiewami oczyszczali swe umysły”²⁰ z trosk dnia przeżytego oraz z hałasu dnia, który im jeszcze w uszach rozbrzmiewał i w ten sposób przygotowywali sobie spokojny sen. Natomiast zaś rano „innymi śpiewami uwalniali się od gnuśności łózka i ocieężałości snu”²¹.

Według M. Detienne²² u podłoża takiego pojmowania muzyki, jako środka oczyszczającego i wychowawczego u pitagorejczyków leżą bardzo dawne tradycje społeczne. Wskazują nam na to pewne urywki Plutarcha i Strabona. Ekskurs Strabona o Kuretach²³ mówi nam o ludziach, którzy w pewne dni wychodzili na ulice i przy dźwiękach bębnów i cymbałek przechodzili przez nie potrząsając bronią: a ludzi tych nazywa się — według Strabona — Kuretami, Korybantami, Daktylami z Idy czy Telchinami.

Związek pitagorejczyków, jak podaje tradycja, był w swych założeniach jak najbardziej pacyfistyczny; stąd zestawianie go z tymi wojowniczymi tradycjami może się wydawać czymś paradoksalnym. Trzeba jednak przyjąć, że są to pozostałości dawnej tradycji, która gloryfikowała wojnę i rany poniesione w bitwie. Pitagoreizm zdaje się tu — zdaniem autora — przenosić tradycję kreteńską i spartańską, które z muzyki czyniły część ogólnego wychowania, na teren filozofii²⁴.

Muzyka powinna, jak mówi autor *De Musica* — „przysposabiać dusze młodych ludzi do przyzwoitości, urabiając je oraz ucząc rytmu” oraz „wzmocnić dusze i uczynić je mężnymi i mądrymi”²⁵.

Ponadto przekonania te miały też swe źródła w religii pitagorejczyków, tj. w wierzeniach orfickich. Według tych wierzeń dusza za życia człowieka więziona jest w ciele; uwolni się od niego dopiero gdy się oczyści. Oczyszczenie i wyzwolenie duszy z kajdan ciała jest najważniejszym celem życia człowieka. I temu celowi służyły ich misteria, w których dużą rolę odgrywały tańce i śpiewy o mocy — zgodnie z ich przekonaniem — oczyszczającej. Arystoksenes wyraźnie mówi, że pitagorejczycy „stosowali medycynę do oczyszczania ciał a muzykę do oczyszczania dusz”²⁶.

Z oszołomienia, jakie obserwowali przy takiej muzyce, wnioskowali, że dusza pod jej wpływem wyzwala się z niewoli ciała i na chwilę ją opuszcza. Toteż muzykę uważali za sztukę wyjątkową, za szczególnie dar bogów²⁷.

¹⁹ Jamblich, dz. cyt., s. 84.

²⁰ Tamże, s. 84.

²¹ Tamże, s. 84.

²² M. Detienne, *Homere, Hesiode et Pythagore*, Bruxelles 1962, s. 28.

²³ *The Geography of Strabo*, London 1944, t. V, s. 154.

²⁴ Plutarchus, *De Musica*, Wrocław 1865, s. 19.

²⁵ Tamże, s. 13.

²⁶ Diels, dz. cyt., t. 1, s. 362.

²⁷ *The Geography of Strabo*, s. 94.

Całą zatem pitagorejską teorię oczyszczenia duszy przez muzykę można ująć w następujące punkty:

1. muzyka jest wyrazem duszy, jej charakteru, ethosu i dlatego
2. muzyka może być dobra lub zła, zależnie od tego, jakiego charakteru jest wyrazem
3. dzięki związkowi duszy i muzyki można przez muzykę działać na duszę, można zarówno ulepszać jak i deprawować, przeto
4. celem muzyki nie jest tylko sama przyjemność przez nią dostarczana, lecz przede wszystkim kształtowanie charakteru duszy; ponadto
5. przez dobrą muzykę osiąga się oczyszczenie duszy i wyzwolenie jej z więzów ciała; wobec tego
6. muzyka jest czymś wyjątkowym, jedynym, szczególnym darem bogów.

3. Teoria mimetyczna

Platon wysoko oceniał sztukę poetycką. O jej boskim pochodzeniu mówi w *Ienie* (533 E) tymi słowami: „bo wszyscy poeci, którzy dobre wiersze piszą, nie przez umiejętność to robią, nie przez sztukę; tylko bóg w nich wstępuje i oni w zachwyceniu wszystkie te piękne poematy mówią a pieśniarze dobrzy tak samo”²⁸.

Jednakże w *Rzeczpospolitej* mówi, że gdyby do jego idealnego państwa przybył mąż natchniony, by popisać się swoimi umiejętnościami, to aczkolwiek należałoby go przyjmując z pełnymi honorami, pokłonić się jemu, namiętnie głowę i przyozdobić wieńcem, powiedzieć mu, że drugiego tak godnego podziwu jak on miasto nie zna, to jednak z drugiej strony pod żadnym warunkiem nie wolno mu pozwolić na osiedlenie się w idealnym państwie; należy odesłać go do innego państwa²⁹.

A zatem Platon usuwa, choć w sposób grzeczny i uprzejmy, ale zarazem stanowczy, poetę ze swojego państwa.

Powstaje więc pytanie — dlaczego? Otóż czyni to Platon z dwu zasadniczych powodów: mianowicie uważa, że:

1. poezja, jako sztuka naśladowcza, niejednokrotnie wprowadza ludzi w błąd, stwarzając fałszywy obraz rzeczywistości,
2. poezja deprawuje ludzi, bo działa przede wszystkim na uczucia, a człowiek, zgodnie z koncepcją Platona, winien kierować się przede wszystkim rozumem.

By zrozumieć te zarzuty stawiane przez Platona poezji, należy bliżej zapoznać się z platońską koncepcją sztuk w ogóle i ich oddziaływania na ludzi.

Platon w *Rzeczpospolitej* (60 I D) mówi, że są trzy sztuki: ta, która coś użytkuje, ta, która coś wytwarza, oraz ta, która naśladuje.

Platon jest pierwszym, który wyraźnie wyodrębnił pomiędzy różnymi sztukami, sztuki, polegające na naśladownictwie, tzw. sztuki naśladowcze, mimetyczne od greckiego słowa *mimesis* — naśladowanie. Termin ten, jak podaje w pierwszym tomie *Historii estetyki* W. Tatarkiewicz, w po-

²⁸ Platon, *Ion*, tł. Witwicki W., W-wa 1958, s. 161; w oryginale: *Ion* 533 D-E; podobnie w *Fajdosie* 245 A oraz w *Obronie Sokratesa* 22 C.

²⁹ Plato, *Respublica* 397 E.

czątkach kultury greckiej stosowany był do tańca i oznaczał wyrażanie uczuć, wypowiedzianie się, uzewnętrznianie swych przeżyć w ruchach, dźwiękach czy słowach. Oznaczał naśladowanie w sensie aktorstwa, nie kopiowania. Z terminem tym jego zdaniem, nie spotykamy się u Homera czy Hezjoda, pojawił się on dopiero w kulcie dionizyjskim, gdzie oznaczał mimikę, rytualne tańce kapłanów w czasie obrzędów religijnych. Jeszcze u Pindara nazwą tą oznacza się taniec, a nawet Platon i Strabon określali nią jeszcze misteria³⁰.

A zatem pojęcie to pierwotnie oznaczało wyrażanie swego charakteru, przedstawianie swego stanu uczuciowego, swych przeżyć, czy nawet odgrywanie roli: nie oznaczało naśladownictwa w sensie kopiowania, naśladowania rzeczywistości w sztuce.

Tak rozumiane naśladownictwo spotykamy dopiero u Sokratesa, który w zachowanej przez Ksenofonta rozmowie Sokratesa z malarzem Parrazjosem³¹ malarstwo określa jako odtwarzanie rzeczy widzialnych³². Użyte tam terminy, takie jak „ejkasia”, „apejkasia”, „afemojosis”, „ekmimesis”, „apomimesis” oznaczają naśladowanie rzeczywistości, jakie ma miejsce w malarstwie; samego jednak terminu „mimesis” jako już wypracowanego terminu estetycznego, o sprecyzowanym znaczeniu, jeszcze nie spotykamy.

Uczeń Sokratesa, Platon, idzie jeszcze dalej; poszerza zakres semantyczny wyrazu „mimesis”. I tak, jak z jednej strony używa tego terminu na oznaczenie naśladownictwa ludzkich postaw, czynności czy charakterów w tańcu (*Prawa* 655 D)³³, to z drugiej strony do sztuk naśladowczych zalicza też sztuki plastyczne, jak malarstwo i rzeźbę³⁴ oraz muzykę³⁵ i poezję, zwłaszcza tragiczną³⁶.

Zauważamy ponadto stopniową ewolucję tego pojęcia w pismach Platona. I tak początkowo za sztuki mimetyczne uważał on te, w których sam artysta jest narzędziem naśladownictwa, jak to jest np. w wypadku aktora czy tancerza (*Sofista* 267 A). Następnie zaliczył do nich też sztuki posługujące się specjalnymi narzędziami, a więc malarstwo czy rzeźbę (*Sofista* 235 D — 236 D) a w *Rzeczpospolitej* tę poezję, w której bohaterowie przemawiają sami (jak to jest w tragedii) też nazywa naśladowającą, by wreszcie w *Prawach* wszelką sztukę muzyczną tj. służącą Muzom, nazwać naśladowającą. Platon sztuki te, tzn. naśladowcze, oceniał negatywnie. Dlaczego? Dlatego, że w pojęciu Platona, artysta naśladowający rzeczywistość stwarza nie tylko obraz podobny do rzeczywistości, ale stwarza przede wszystkim obraz nierealny. Mówi o tym wyraźnie w *Sofiście*: „naśladowanie jest tworzeniem, ale jedynie obrazów nierealnych”³⁷.

Z takim rozumieniem naśladownictwa spotykamy się już we wspomnianej rozmowie Sokratesa z malarzem Parrazjosem. Sokrates twierdzi tam, że malarz nie kopiuje wiernie jakiegoś modelu, ponieważ trudno znaleźć człowieka zbudowanego bez zarzutu. Malarz raczej łączy z wielu

³⁰ Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 27.

³¹ Xenophonti, *Commentarii*, Liepzig 1834, III, IO, s. 162-164.

³² Tamże, s. 162.

³³ Plato, *Leges* 655 D.

³⁴ Plato, *Soph.* 235 D — 236 D.

³⁵ Plato, *Leges* 798 D.

³⁶ Plato, *Respublica* 597 D.

³⁷ Plato, *Soph.* 265 B.

ludzi to, co wydaje mu się w nich najpiękniejsze i w ten sposób osiąga swój cel, stwarzając obraz człowieka idealnego. A zatem malarz nie stwarza podobizny, ale obraz wyidealizowany, nierealny człowieka.

Podobnie rzecz tę ujmuje Platon w *Rzeczpospolitej*, gdzie pisze: „Do czego zaś zmierza malarstwo. Czy do rzeczywistości, żeby naśladować ją samą, jaką ona jest, czy też do wyglądu, jak się ona przedstawia? Malarstwo jest naśladowaniem widoku czy naśladowaniem prawdy? Widoku! Więc sztuka naśladowująca jest daleka od prawdy”³⁸. A zatem Platon chce podkreślić tutaj nierealność dzieł sztuki malarskiej, która nie naśladuje samej rzeczywistości a tylko jej ogląd zewnętrzny.

Ponadto w *Sofiście* zarzuca Platon malarzom i rzeźbiarzom, że niejednokrotnie ograniczają się jedynie do tworzenia podobizn, lecz pragnąc, by ich dzieła wydawały się jak najpiękniejsze, umyślnie deformują rzeczywistość, tworząc już nie podobizny, ale fałszywe, złudne wyglądy (*fantásamata*)³⁹. Poetom natomiast, zwłaszcza Homerowi, Hezjodowi, tragicom zarzuca, że stworzyli fałszywy obraz życia pośmiertnego, że w fałszywy sposób przedstawili samych bogów, skłonnych do niekarność, chęci używania, chciwości czy przekupstwa, że dali fałszywy obraz ogólnie czczonych herosów. Achilles przyjmujący okup za ciało Hektora, Fojnik, jego nauczyciel radzący mu za pieniądze pojednać się z Agamemnonem, Achilles miotający obelgi na Apolina, pohańbienie ciała Hektora, mordowanie jeńców przy stosie Patroklosa, wszystko to nie tylko razi i oburza poczucie moralne Platona, ale wydaje mu się nierealnym obrazem, wymagowanym, obrazem fałszywym, stworzonym przez poetę.

Zatem istotną cechą sztuk naśladowczych, malarstwa, rzeźby, poezji czy muzyki, była nie tylko naśladowczość, lecz także i nierealność; sztuki te, naśladowając w sposób nierealny rzeczywistość, stwarzały jej fałszywy obraz. I stąd negatywna ocena sztuk naśladowczych u Platona.

Ale i z innego powodu Platon ocenia negatywnie sztuki naśladowcze. Otóż sztuki te oddziałując przede wszystkim na uczucia, deprawują ludzi; deprawują dlatego, że rozbudzają namiętności a człowiek powinien, zgodnie z jego przekonaniem, kierować się przede wszystkim rozumem. Zarzut ten stawia w *Rzeczpospolitej* zarówno sztukom plastycznym jak i poezji. „Malarstwo i w ogóle naśladownictwo jak z jednej strony wykonywa swoją robotę stojąc z daleka od prawdy, tak z drugiej strony zwraca się i obcuje z tym naszym pierwiastkiem, który jest daleki od rozumu, spoufala się z nim i zaprzyjaźnia a z tego nie wychodzi nic zdrowego ani prawdziwego”⁴⁰. „To samo, powiemy, robi i poeta-naśladowca. On w duszy każdego poszczególnego człowieka zaszczepia ustrój wewnętrzny, folguje temu i schlebia, co jest poza rozumem w duszy i nie potrafi rozróżnić tego, co większe, ani tego, co mniejsze, tylko jedno i to samo, raz uważa za wielkie, a raz za małe; widziadła tylko wywołuje a od prawdy stoi daleko”⁴¹.

I wyciąga z tego ogólny wniosek: „Więc naśladowcza sztuka, sama licha, z lichym pierwiastkiem obcuje i lichotę rodzi”⁴². Szczególnie ostro

³⁸ Platon, *Rzeczpospolita*, tł. W. Witwicki, W-wa 1958, t. II. s. 56.

³⁹ Plato, *Soph.* 235 D — 236 D.

⁴⁰ Platon, *Rzeczpospolita*, s. 66.

⁴¹ Tamże, s. 70; w oryginale: *Resp.* 605 B.

⁴² Tamże, s. 66; w oryginale: *Resp.* 603 A.

atakuje pod tym względem poezję tragiczną: „A owa uroczyista i przedziwna twórczość w zakresie tragedii, o co jej idzie? Czy cała robota jej i usiłowanie zmierza jak ty uważasz jedynie tylko do przyjemności widzów, czy też do walki o coś? Jeżeli coś widzom było miłe i przyjemne, a złe, tego nie powiedzieć, a jeżeli coś nie jest miłe ale pożyteczne, ona to powie i śpiewać będzie: wszystko jedno, czy to się widzom podoba czy nie! Jakże ci się pod tym względem przedstawia twórczość w zakresie tragedii?” — pyta Sokrates w *Gorgiaszu* (502 B). A Kallikles odpowiada jednoznacznie: „Jasna rzecz, Sokratesie, że ona więcej wychodzi na przypodobanie się widzom”⁴³.

Poezja tragiczna, przedstawiając na scenie bądź to ból, bądź wielką radość, oddziałyduje w podobny sposób na uczucie samego widza; pobudza jego namiętności. Dlatego oburza się Platon, że „zamiast uschnąć im (tj. namiętnościom) kazać, wręcz im wilgoci przysparza i do wzrostu pomaga i panowanie im daje nad nami, podczas gdy one powinny nam podlegać, abyśmy zamiast gorszymi i nędzniejszymi, stawali się lepszymi i szczęśliwymi”⁴⁴. A zatem oddziaływanie poezji tragicznej jest wprost demoralizujące. Winić jednak za to nie można poszczególnych autorów tragedii, ale przede wszystkim samą tragedię, która bazuje zwłaszcza na wielkich namiętnościach, zbrodniach, uczuciach. Autorem bowiem tragicznym łatwiej oddać w naśladownictwie jednostki gwałtowne, namiętne, nieopanowane, trudniej natomiast pokazać na scenie usposobienia rozumne, umiarkowane, które prawie zawsze pozostają jednakowe i niezmiennie. A nawet gdyby to się udało autorowi tragicznemu, to czyż będzie zrozumiany przez publiczność teatralną, przez te „sprzeczne charakterystyki ludzi zapewniających teatry; gdyż dla nich byłoby to naśladowaniem obcego im uczucia”⁴⁵.

Ogólnie oceniając poglądy estetyczne Platona, stwierdzamy — że mimo bardzo wysokiego mniemania o sztuce, a zwłaszcza muzyce i poezji, Platon bardzo ostro i surowo ją potępia. A czyni to z dwu zasadniczych powodów. Po pierwsze, sztuka jako naśladowca wprowadza w błąd, daje fałszywy obraz rzeczywistości, a po wtóre deprawuje ludzi, gdyż rozbudzając uczucia i namiętności, osłabia ich charakter.

Było to konsekwencją jego założeń teorio-poznawczych i kosmologicznych. Świat, zbudowany wedle wiecznych idei, rządzony niezmiennymi prawami, sam w sobie, w swym ładzie i swej harmonii jest całkowicie doskonały. I w tym leży jego piękno. Stąd artysta ma tylko jedno do zrobienia, tj. odkrycie i odtworzenie tego piękna. Każde zaś odchylenie od tego jest błędem, fałszem, winą artysty. A tymczasem artyści dają mniej lub więcej daleki obraz, złudę, odbicie a ponadto łatwo przy tym ulegają uczuciom i zmysłom, które prowadzą ich na bezdroża. Taka koncepcja estetyki u Platona jest wynikiem połączenia pitagorejskiego motywu o ładzie świata i jego harmonii z myślą etyczną Sokratesa, dla którego najważniejszą była wartość moralna, etyczna.

Jest to więc w najwyższym stopniu idealistyczna koncepcja piękna i zarazem naśladowczo-moralistyczna koncepcja sztuki, jaką spotykamy w dziejach myśli estetycznej starożytności.

⁴³ Platon, *Gorgiasz*, tł. Witwicki W, Lwów — W-wa 1922, s. 115-116.

⁴⁴ Platon, *Rzeczpospolita*, s. 73; w oryginale: *Resp.* 606 D.

⁴⁵ Tamże, s. 70; w oryginale: *Resp.* 604 E.