

MAGDALENA KUNIŃSKA  
Uniwersytet Jagielloński

## „No, macie teraz, wy moje oczy przekłete, napaście się tym pięknym widokiem” (Platon) — wstyd Leontiosa a przyjemność estetyczna\*

Historia sztuki od czasu powstania ściśle związana jest ze wzrokiem i spojrzeniem. W pierwszym swoim sformułowaniu pragnęła przedstawić dzieje ludzkiego ducha, uchwycone w łańcuchach zmiennych, uchwytywalnych form. Ba, podjęła próbę ukazania ich również w sposób wizualny. Heinrich Wölfflin definiował zadanie historii sztuki jako spisywanie historii sposobów widzenia niezależnych od: cech indywidualnych (temperament), narodowościowych czy łączących artystów jednej szkoły, nazywając ją wprost *Lehre von der Sehformen* (nauką o formach widzenia). Oczywiście, za zgrabnymi definicjami celów i metod historii sztuki stały rozmaite przesłanki filozoficzne, a analizy dzieł determinowane są także badaniami spojrzenia i związków z widzem, jednak — co nie budzi wątpliwości — historyk sztuki analizuje świat „na oko”. Taki tytuł nosi też seria felietonów Marii Poprzęckiej, ukazujących się regularnie w „Dwutygodniku.com”, ostatnio wydanych w formie książkowej. W jednym z tekstów Poprzęcka pisze: „Któż ma pilniej patrzeć niż historyk sztuki? Patrzeć to jego zawód. Jego spojrzenie profesjonalisty powinno być zarazem uczone i nieuprzedzone. Powinno rejestrować i kontemplować”, na okładkę wybierając towarzyszący temu esejowi obraz Pawła Jarodzkiego przedstawiający na charakterystycznym, żółtym tle, typowym dla tablic BHP, wielkie oko i szablonowo wykonany napis: „Pacz!”<sup>1</sup>

Skoro zajmujemy się patrzeniem zawodowo, warto postawić sobie pytanie: dlaczego ten, jak pisał św. Tomasz, najdoskonalszy ze zmysłów i najbliższy rozumowi, najbliższy rozumowi tak często używany jest w powiązaniu z metaforami nieprzyzwoitości, obżarstwa, rozpasania oraz w dominującej metaforze wstydu. Oko jest pazerne, ciekawe, prowadzi do obżarstwa, jak u Victora Hugo. W niniej-

---

\* Tekst powstał w ramach realizacji subsydium *From the Material to the Immaterial Medium. Changes in Art in the Second Half of the 20th century and the Discourse of Art History* ze środków Fundacji na rzecz Nauki Polskiej przez prof. dra hab. Wojciecha Bałusa.

<sup>1</sup> <http://www.dwutygodnik.com/artykul/671-uwaznosc-pacz.html> (dostęp: 19 kwietnia 2017).

szym tekście zawrzeć chciałam uwagi dotyczące ścieżek występowania wstydu w kontekście „profesji” i dyscypliny historii sztuki, ale również przeanalizować traktowanie świata „na oko”, nawet profesjonalne, w kategoriach zaczerpniętych z *Państwa* Platona — dialog, który na zawsze wykonał przepaść między sztuką a poznaniem i „byciem przyzwoitym”, jednocześnie nie będąc współcześnie przywoływany w najbardziej popularnych dyskusjach dotyczących reakcji na obrazy, operujących repertuarem pojęciowym zaczerpniętym z psychoanalizy<sup>2</sup>, jak sublimacja czy fetysz, lub z teorii towaru Marksa<sup>3</sup>. Przyjdzie nam ponadto wrócić do owej „profesjonalizacji” i zastanowić się, kto może patrzeć bez wstydu.

## Wstyd wstydu i wstyd budujący tożsamość

Tytułem wprowadzenia należy stwierdzić, że specyficzny rodzaj wstydu przez niektórych traktowany jest jako wyznacznik historyka sztuki. David Freedberg w swoim żarliwym ataku na tę dyscyplinę humanistyczną wydaje się wręcz tworzyć specyficzny jego rodzaj — „wstyd wstydu”. W wyposażonym w liczne przykłady dzieła bada reakcje na wizerunki (jak w tym wypadku przetłumaczone zostało pojęcie *image*) i podkreśla historyczną trwałość „potęgi wizerunków”. Freedberg podkreśla, że historia sztuki budowała swoje wywody dzięki sztuczemu zawieszeniu naturalnych reakcji wobec wizerunku. W kontekście niniejszego tekstu najlepszymi przykładami będą wizerunki najlepiej nadające się do „pożerania wzrokiem”, czy — jak je nazywa Freedberg — „wizerunki, które podniecają”.

Właściwie jako *pars pro toto* tego typu wizerunków traktuje Tycjanowską *Wenus z Urbino* i dwa skrajne podejścia do „sycenia oka”:

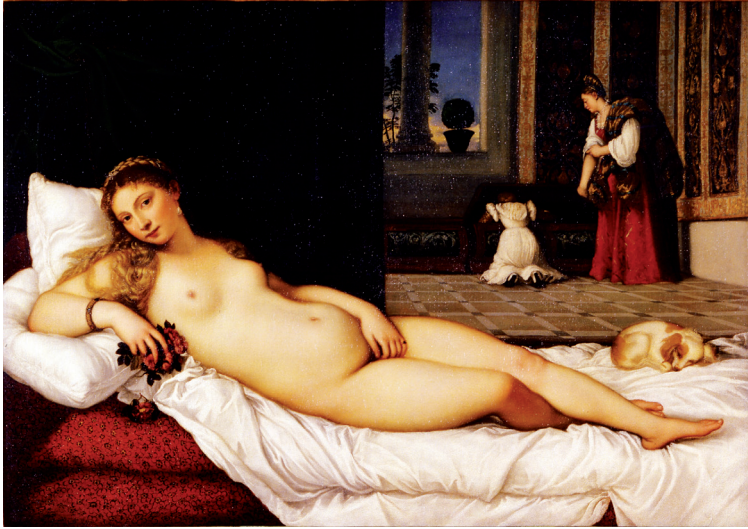
1) opis Marka Twaina: [il. 1]

Wchodzisz [do Uffizi] i kierujesz się w stronę niewielkiej, lecz najczęściej zwiedzanej galerii malarstwa na świecie — Trybuny — gdzie do woli możesz sycić wzrok najbardziej plugawym, ohydny i obscenicznym obrazem świata: na ścianie przed tobą, pozbawiona rąbka tkaniny czy choć listka — *Wenus Tycjana*. Nie chodzi o jej nagość ani o to, że leży w łóżku — nie, to jej ręka i gest jednej z dłoni. Jeśli odważyłbym się opisać ten gest, zrobiłby się niezły szum — a jednak *Wenus* leży tam pożerana oczami przez wszystkich, którzy mają na to ochotę. Ma prawo leżeć tak, ponieważ jest dziełem sztuki, a sztuka ma swoje przywileje. Widziałem rzucającą ukradkowe spojrzenia dziewczynkę, widziałem młodzieńców, którzy długo się jej przypatrywali, zatopieni w tym, co widzą; widziałem mężczyzn w podeszłym wieku z żalonym zainteresowaniem chłonącym jej uroki. Ach, chciałbym ją opisać — po to tylko, by zobaczyć święte oburzenie, którym zawrze cały

<sup>2</sup> Postawę tę najlepiej reprezentuje D. Freedberg w słynnej analizie „oddziaływania wizerunków”. Por. D. Freedberg, *Potęga Wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Kraków 2005.

<sup>3</sup> Postawę tę najlepiej formułuje W.J.T. Mitchell, definiując obraz w kategoriach fetyszyzmu Freuda i towarowego fetysza zaczerpniętego z opowieści o „tańczącym stoliku” K. Marksa. Por. W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy*, przeł. Ł. Zaręba, Warszawa 2015.

świat. Świat jednak chce, by jego synowie i córki patrzyli na tycjanowską bestię — sam chce na nią patrzeć; a jednak nie zniósłby opisu jej w słowach. [...] Bez wątpienia została namalowana dla jakiegoś *bagno* i najprawdopodobniej odrzucona, gdyż okazała się troszkę za ostra. Prawdę mówiąc, jest ona troszkę za ostra do każdego miejsca z wyjątkiem publicznej galerii sztuki<sup>4</sup>.



Il. 1. Tycjan, *Wenus z Urbino* [kanwa, farba olejna na płótnie], 1438, Florencja, Galleria degli Uffizi

2) oraz postawę historyka sztuki, dostrzegającego głównie jej walory formalne, lub, jak badacze wywodzący się z tradycji Panofskiego (który — *notabene* — opisany został po śmierci formułą: „He hated babies, gardening and birds, But loved a few adults, all dogs and words” i wykazywał zadziwiającą cechę zanurzenia w słowach). Wystarczy przeczytać analizę obrazu Józefa Grabskiego, by zrozumieć tego typu podejście — z przedstawienia aktu z dość dwuznacznym gestem dłoni czyni alegorię małżeńskiej miłości (co zapewne jest uzasadnione, ale pomija aspekt zmysłowości i seksualnego nasycenia samego wizerunku)<sup>5</sup>.

Innym rodzajem wstydu lub — może lepiej — obciachu jest problem zidentyfikowany przez Hansa Beltinga, początkowo w *Obrazie i kulcie*<sup>6</sup>, później w kilkuletnim projekcie antropologii obrazów, które znacznie poszerzyły merytoryczny zakres badań historii sztuki (choć trudno tu mówić o typowym podej-

<sup>4</sup> M. Twain, *A Trump Abroad*, Londyn 1880, tłum. za: D. Freedberg, *op. cit.*, s. 351.

<sup>5</sup> Por. J. Grabski, „Victoria Amoris”: Titian’s „Venus of Urbino”. *A Commemorative Allegory of Marital Love*, „Artibus et Historiae” 20, 1999, nr 40, s. 9–33. W poprawionym i uzupełnionym o stan badań wydaniu: *idem, The Significance Of Shape And Colour. Essays On Art, Mostly Of The Italian Renaissance*, Kraków 2016.

<sup>6</sup> Por. H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2012.

ściu historycznym). Wstyd taki nazwałabym „wstydem” profesjonalnym: historyk sztuki w tym ujęciu zajmować miałyby się wyłącznie „sztuką”, zamkniętą, jak pisze Belting, w „malowidle”, poddającym się pełni kontroli artysty oraz badacza. Odróżnienie *imago* od malowidła traktuje Belting jako początek „sztuki”, mogącej być ujętą w terminologii dyscypliny historycznej, co w sposób oczywisty wykluczało badanie symbolicznego funkcjonowania obrazu, a nawet niepokój powstający w momencie pojawiania się obiektów trudno klasyfikowalnych, jak figury woskowe<sup>7</sup> [il. 2]. Wyglądające „jak żywe”, wywoływały reakcje plasujące się od skrzepowania i wstydu, po podniecenie, szczególnie w przypadku woskowych przedstawień kobiecych aktów; nawet służąc za obiekty naukowe, nie wyzbyły się mocy sprawczości czysto zmysłowej.



Il. 2. C. Susini (prawd.), *Model anatomiczny (tzw. Wenus)* [figura woskowa], ok. 1781, Florencja, La Specola

Obie pozycje skupiają się na określonych obiektach. Szczególnie propozycja Freedberga, która bada głównie reakcje związane z wizerunkami kultowymi, obdarzonymi życiem, wielbionymi lub niszczoneymi, jednocześnie „sytość” wzroku badając na przykładach przedstawienia ponętnych ciał. Tu, wykorzystując ca-

<sup>7</sup> Por. problemy z klasyfikacją przytaczane przez Baltinga na przykładzie książki J. Schlosersera, *Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildneri in Wachs. Ein Versuch*, Berlin 1995. Analiza oddziaływania figur woskowych opiera się na próbie wskazania elementu zbytniego podobieństwa i dosłowności tego typu obiektów oraz wykorzystania naturalnych materiałów — jak prawdziwe włosy. Obecnie wizerunki woskowe stały się przedmiotem rozległego studium J. Ebstein, *The Anatomical Venus Wax, God, Death & the Ecstatic*, New York 2016. Osobnym, acz ciekawym zagadnieniem atropologii obrazu współcześnie pozostaje analiza silikonowych modelei niemowląt, tzw. *Reborn*.

sus dyscyplinowania spojrzenia przez wstyd, chciałam się zastanowić nad potęgą tego, co jest przyjemnością oka w ogóle, oraz nad wynikającymi z tego konsekwencjami dla „duszy” historyka sztuki.

## „Napasiono spojrzenie” — casus Leontiosa a przyjemność estetyczna historyka sztuki. Wstydz się, historyku sztuki!

Największą karierę ujęcia wstydu w kategoriach wzrokowych zrobił fragment *Bytu i nicości* Sartre’a, opisujący *voyera* podglądającego przez dziurkę od klucza, który nagle uświadamia sobie, że sam jest widziany. W ujęciu Sartre’a „widzenie siebie będącego widzianym” buduje tożsamość, odrębność nieustannie stosunkującego się wobec Innego podmiotu<sup>8</sup>. Swoją popularność takie ujęcie wstydu zawdzięcza głównie wykorzystaniu przez Jacquesa’a Lacana w słynnej analizie spojrzenia<sup>9</sup>. Lacan nie mówi już o obecności Innego po drugiej stronie drzwi, ale o specyficznej autodyscyplinie oka, poczuciu jego kulturowego uwarunkowania. Jak pisała G. Rose:

Podmiotowość jest więc konstruowana zarówno psychicznie, jak i kulturowo, a proces ten trwa całe życie. Stajemy się podmiotami dzięki poddaniu się dyscyplinie, tabu i zakazom. W wariacie psychoanalizy pozostającej pod wpływem Lacana, wizualność jest jednym z takich rodzajów dyscypliny. Uczymy się widzieć w określony sposób i powtarzamy ten proces za każdym razem, gdy na coś patrzymy<sup>10</sup>.

N. Mirzoeff ten sam fragment, przedestylowany przez Lacana, uważa za najlepszą charakterystykę podmiotu ponowoczesnej kultury wizualnej:

We fragmencie cytowanym przez Lacana, Sartre opisuje widzenie w kategoriach voyerystycznej przyjemności spoglądania przez dziurkę od klucza, która jest następnie przerwana przez wrażenie bycia oglądanym przez kogoś innego, powodujące uczucie wstydu. Ten wstyd dyscyplinuje spojrzenie. Lacan obrócił nadzór w autonadzór, czyniąc każdy podmiot wizualny miejscem [*locus*] panoptycznego dramatu tożsamości<sup>11</sup>.

Jednak ujęcie siebie jako zawstydzonego spojrzeniem, przyjemnością wzrokową, jest znacznie starsze. Pochodzi od Platona, który w IV księdze *Państwa* opisuje przygody pewnego nieszczęśnika o imieniu Leontios<sup>12</sup>:

<sup>8</sup> J.P. Sartre, *Byt i nicość*, przeł. J. Kiełbasa, Kraków 2007, s. 287.

<sup>9</sup> J. Lacan, *Anamorfoza i spojrzenie*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Wybór tekstów i zagadnień*, red. Ł. Zaremba, P. Kwiatkowska, I. Kurz, Warszawa 2012, s. 371–383.

<sup>10</sup> G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2010, s. 139.

<sup>11</sup> N. Mirzoeff, *Podmiot kultury wizualnej*, „Artium Quaestiones” 2006, nr XVII, s. 259–260.

<sup>12</sup> Wszystkie cytaty z *Państwa* na podstawie wydania: Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Kęty 2003; lokalizacja cytatów według numeracji bocznej.

Jednakże — odpowiedziałem — ja raz słyszałem coś i ja w to wierzę. Że mianowicie Leontios, syn Aglajona, szedł raz z Pireusu na górę pod zewnętrzną stroną muru północnego i zobaczył trupy leżące koło domu kata. Więc równocześnie i zobaczyć je chciał, i brzydził się, i odwracał, i tak długo walczył z sobą i zasłaniał się, aż go żądza przemogła i wytrzeszczywszy oczy, przybiegł do tych trupów i powiada: „No, macie teraz, wy moje oczy przeklęte, napaście się tym pięknym widokiem”. — „Ja to też słyszałem” — powiada. — „To opowiadanie świadczy jednak” — dodałem — „że gniew [*thymos*] czasem walczy z żądzami; widać, że jedno jest czymś innym i drugie”<sup>13</sup>.

Nieszczęsny Leontios ponosi klęskę, nie jest w stanie pokonać swojej perwersyjnej skłonności. Doskonale wie, że patrzenie na trupy jest czymś obrzydliwym, szpetnym, przynoszącym hańbę, ale jego oczy „ciągną go” w stronę martwych ciał.

Analogiczną sytuację przyciągania przez wzrok opisuje cytowana wcześniej Maria Poprzęcka, której oko również błądzi, gapiąc się na ulice „najstraszniejszego miasta świata”:

Nad brzegami Gangesu ciągną tu codziennie tysiące pielgrzymów, by zażyć rytualnej, oczyszczającej kąpieli w świętej rzece. Ciągną też ludzie umierający, ponieważ śmierć w tym miejscu zapewnia mokszą — zbawcze unicestwienie. Wyrwanie z zakłętą kręgów narodzin i śmierci [...]. Przejsie o świcie brzegiem rzeki, w ciężkiej mgłę utrzymującej swąd spalenizny, odór odchodów i gnijących odpadków, wśród dymiących stosów, ślaniających się ludzi, żebrzących trędowatych i szukających pożywienia psów, kóz i krów, po czarnym mule rzeczonym przemacerowanym łąnem i śmieciami jest bardzo trudnym doświadczeniem. Ale przecież doznany na własne życzenie. Co pcha człowieka w dolinę Gehenny? I pytanie, i odpowiedzi okazują się bardzo stare. Platon w *Państwie*, mówiąc o potrójnej naturze duszy ludzkiej, a w szczególności o konflikcie między racjonalizującym intelektem a *thymos*, pojmovanym jako nierozumna pożądlivość, bezwiedny odruch, poryw, popęd daje do zrozumienia, że horror jest właśnie tym, czego pożądamy, brzydząc się jednocześnie. „No macie, wy moje oczy przeklęte, napaście się tym pięknym widokiem”<sup>14</sup>.

Tak więc nie nasza współczesna kondycja — o co bylibyśmy skłonni się oskarżać — skłania nas do nieprzewycięzonej ciekawości tego, co odrażające. „Oczy przeklęte” zawsze chciały napaść się widokiem, który skądinąd kazałby oczy odwracać lub zamykać.

Poprzęcka zwraca tu uwagę na specyficzny rodzaj przedmiotów, które są pociągające dla części „pożądlivej, nierozumnej” (którą jednak błędnie utożsamia z platońskim *thymos*). Są to rzeczy uznawane powszechnie za wstrętne. Autor *Historii oka*, G. Bataille, ten specyficzny typ łączenia pożądania ze wstrętem przyrównuje do fascynacji ostrzem (dorzucając kolejny aspekt do wielu analiz *Psa andaluzyjskiego* P. Buñuela)<sup>15</sup>. Brzydzi nas, a jednocześnie fascynuje. Paradoksalnie, takim obiektem jest również samo oko:

Przysmak kanibala. Wiemy, że jedną z cech człowieka cywilizowanego jest często z trudem wytłumaczalny, lecz silny wstręt. Obrzydzenie do owadów należy niewątpliwie do najbardziej

<sup>13</sup> Platon, *op. cit.*, fr. 439e–440.

<sup>14</sup> M. Poprzęcka, *Na oko*, Gdańsk 2016, s. 14.

<sup>15</sup> G. Bataille, *Historia oka*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2010.

osobliwych i najsilniej rozwiniętych rodzajów wstrętu, wśród których znajdziemy też nieoczekiwane odrazę, jaką budzi oko. Wydawałoby się przecież, że temat oka nie przywodzi na myśl innego słowa niż „urok”. Badanie mechanizmów rządzących wstrętem i pożądaniem jest jednak jedynie częściowym wytłumaczeniem sytuacji Leontiosa, a właściwie jej miejsca w konstrukcji *Państwa*.

Opowieść o Leontiosie potwierdza platońskie założenie:

Uczymy się innym, gniewamy się czymś innym, co mamy w sobie, a pożądamy znowu czymś trzecim, co jest tłem przyjemności związanych z jedzeniem i z rozmnażaniem się, i z takimi rzeczami koło tego, czy też całą duszą robimy każdą z tych rzeczy, jak zaczniemy. To będzie ta sprawa trudna do rozgraniczenia, tak że warto by było o tym mówić<sup>16</sup>.

Korelatem części pożądliwej okaże się również przyjemność estetyczna, wynikająca z obcowania z pięknem znienawidzonej przez Platona sztuki.

Leontios nie ma problemu z częścią intelektualną, to *logistikon* „jest funkcją intelektu — pierwiastka mej duszy, którym ona właśnie rozumuje, kalkuluje, rachuje, co też będzie dla mnie z największym pożytkiem”<sup>17</sup> (sic!). *Logistikon* w opowieści o Leontiosie przeciwstawia się i zwycięża walkę część pożądliwa (*epithemetikon*), wiodąc wzrok nieszczęsnika ku ciałom.

W przeciwieństwie do Sokratesa, wyznającego ścisły intelektualizm etyczny, Platon wykazuje się szerszym repertuarem w zakresie ludzkich motywacji i wprowadza element dodatkowy<sup>18</sup>. Co więcej, Leontios „widzi siebie” dokonującego owego szpetnego czynu, stąd pojawia się u niego „gniew na samego siebie”. Jako gniew przetłumaczone zostało pojęcie *thymos*, które jednak bliższe jest pojęciu wstydu, jak udowodnił np. Włodzimierz Galewicz<sup>19</sup>. Wstyd ma w takim ujęciu chronić godność człowieka (rozumianą inaczej niż jego dobro); chronić integralność etyczną jednostki. Podobnie wstyd interpretował św. Tomasz — jako instynktowne „chronienie się przed brzydotą”.

Poczucie wstydu zawarte jest w spojrzeniu, w tym wypadku „widzeniu samego siebie”, „wstyd mieszka w oczach”, jak mówiło przysłowie przytoczone w *Retoryce* przez Arystotelesa; co znamienne, Arystoteles posługuje się, jak często Platon, ludowym ujęciem, kulturowym uwarunkowaniem wstydu i wstydzania się, a *thymos* w swojej naturze jest częścią duszy podlegającą *nomos* — prawu lub zwyczajowi, co odpowiada pewnego rodzaju dyscyplinowaniu opisywanemu wiele wieków później przez Lacana. *Thymos*, wstyd, gniew na samego siebie z powodu naruszenia własnej integralności w innym przykładzie jest częścią duszy wspierającą rozum:

<sup>16</sup> Platon, *op. cit.*, fr. 436–441.

<sup>17</sup> W. Galewicz, *Leontios i trupcy. O platońskiej etyce godności*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1998, nr 26, s. 48.

<sup>18</sup> Co więcej, według M. Morgana X księga *Państwa* jest traktatem na temat dwóch ogłódów świata: filozoficznego i niefilozoficznego. Dalej będę podtrzymywać tę tezę, wzmocnioną dodatkowo argumentami, iż owe dwie odmienne percepcje rzeczywistości mają odmienny wpływ na duszę: jedna — zbawienny, druga — wręcz przeciwnie. Por. M. Morgan, *Plato and the Painters*, „Apeiron” 1990, nr 23, s. 121–145).

<sup>19</sup> W. Galewicz, *op. cit.*

jeden z nich jest narowisty i mocny, lecz nie poddaje się kierowaniu (zasadom rozumu). Drugi jest posłuszny i zdyscyplinowany: za niego możemy uznać wykształcony przez *nomos* gniew/ambicję. Uzdę stanowią ramy dobrego obyczaju i przyzwoitości, w księdze X ujęte prostolinijnie jako motywacja pochodząca ze wstydu.

Kondycję Leontiosa nazywa Platon „nieopanowaniem” — *akrasia*. *Thymos*, wstyd, nie jest wystarczająco „wychowany”, nie panuje nad częścią pożądliwą. Wydaje się w dodatku, że nie tylko „gapienia się” na trupy i inne obrzydliwości owa będzie dotyczyć. Znamienne jednak, że za przykład braku przyzwoitości przywołana została sytuacja „pożądania wzrokowego”, a nie np. nieopanowana chęć seksualna. Łączy się to doskonale z krytyką przyjemności estetycznej i mocy malarstwa w księdze X.

Porzuciwszy bowiem Leontiosa w IV księdze, w księdze X Platon przypuszcza najślynniejszy w historii atak na sztuki naśladowcze (zapewne dowodząc słuszności tez Freedberga). Najbardziej znana jest ontologiczna część argumentacji filozofa, oparta na jakości wytwarzanych przedmiotów i ich oddaleniu od prawdy. Bóg wytwarza idee, rzemieślnik — przedmioty, malarz — *eidolon* (zupełne przeciwieństwo *eidos*), pozbawiony statusu istnienia i prawdziwości, oparty jedynie na zjawiskach (*phainomena*). Jednak argument ten ma również drugą stronę — pytanie o części duszy, z jakimi obcuja wytwory sztuki: malarstwo obcuje z „dalekim od rozumu pierwiastkiem”, „naśladowcza sztuka — sama licha — z lichym pierwiastkiem obcuje i lichotę rodzi (603b6–7)”. Wzrok także podlega zjadliwej krytyce, jako niewładający zdolnością orzekania o świecie (*casus pomyłki z patykiem*). Wydaje się zatem, że przyjemność estetyczna jest swoistą *akrasia*, przejściem władzy przez część pożądliwą, której nie jest w stanie powstrzymać rozum, ponieważ jego *thymos* nie został wystarczająco zdyscyplinowany.

A więc: „historyku sztuki, wstydz się”, zawodowo zajmujący się patrzyeniem nie jesteś człowiekiem przyzwoitym, w Twojej duszy dominuje pożądlliwość. Gapienie się na trupy, ścieki oraz inne obrzydliwości w ujęciu platońskim tożsame będzie z „gapieniem się” na obrazy, szerszej — dzieła (które w przypadku sztuki współczesnej często wykazują cechy „pociągającego ostrza” Batailla). I nie jest to kwestia przenoszenia na wizerunek własności przedstawionych postaci (obraz kultowy, pornografia), ale samej istoty wzrokowego ujęcia świata, które w innym miejscu Platon przeciwstawia ujęciu filozoficznemu.

Co znamienne, Platon usiłuje deprecjonować sztukę naśladowczą w podobnych kategoriach, jak dystansowane podejście „naukowe” do „działających” wizerunków — wskazuje, że mogą działać jedynie na dzieci lub ludzi o zniedołężniałym intelekcie.

Moc obrazu i jego przyciągające wzrok oddziaływanie jest obecnie tematem dość popularnym. W ramach kategorii platońskich należałoby zbadać, co powoduje przegraną *thymos* z pożądlliwością wzroku. W.J.T. Mitchell, wychodząc od zupełnie niezrozumiałej i zdegenerowanej interpretacji arystotelejskiej *poiesis* (u Arystotelesa rozumianej jako specyficzny rodzaj nauki, wytwarzania według re-



guł; przez Mitchella zaś „poetyka” interpretowana jest jako traktat o sprawczości i życiu obrazów), słusznie akurat porównuje tę moc do mocy Meduzy [il. 3]. Obraz unieruchamia, działa na nas jak trupy na Leontiosa; gapimy się na obrazy, by nasycić się ich pięknym widokiem (np. kontemplując przejrzystość i delikatność baniek mydlanych w obrazach Chardina [il. 4] czy patetyczną scenę trawy wypełnionej ciałami, która przygważdża nasze stopy do podłogi w Luwrze [il. 5]). Wedle modelu wskazywanego przez Mitchella, a jeszcze mocniej przez M. Frieda<sup>20</sup>, moc ta tkwi w teatralizacji, pozornym zupełnym oderwaniu od sytuacji codziennej poprzez stylizację, zaburzeniu percepcji, która dla Platona pozostawała właściwą dla człowieka.

Tak, jesteśmy akratykami.



Il. 3. Caravaggio, *Głowa Meduzy* [olej na płótnie], 1595–1598, Florencja, Galleria degli Uffizi

<sup>20</sup> W książce: M. Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago 1988.



Il. 4. J.S. Chardin, *Bańki mydlane* [farba olejna na płótnie], ok. 1733–1734, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art



Il. 5. T. Gericault, *Tratwa „Meduzy”* [farba olejna na płótnie], 1818–1819, Paryż, Luwr