

ELŻBIETA WOLICKA

SYMBOLIKA I HERMENEUTYKA

KILKA UWAG O SZTUCE OBRAZOWANIA I JEJ WYKŁADNI U PLATONA

„Podobnie jak analiza poezji wymaga znajomości języka prozy, tak i badania nad sztuką w coraz większym, jak sądzę, stopniu uzupełniane będą poznawaniem języka wyobrażeń wizualnych. Oto rysuje się już przed nami ikonologia, wynajdująca alegoryczne i symboliczne funkcje obrazów oraz ich odniesienia do „niewidzialnego świata idei”. Do świata widzialnego język sztuki odnosi się w sposób tak oczywisty i tak zarazem tajemniczy, że dla większości ludzi pozostaje całkowicie nieznaną: znają go tylko artyści i używają go tak, jak my używamy języka ojczystego, zanim nauczymy się składni i semantyki”.

(E. H. Gombrich. *Sztuka i złudzenie*)

Badania ikonologów „wynajdujących alegoryczne i symboliczne funkcje obrazów”, zwłaszcza jeśli zmiernają do osadzenia owych funkcji w szerszym kontekście historyczno-kulturowym, z reguły odwołują się do myślowego dziedzictwa platonizmu, jako jednego z głównych nurtów tradycji. Platon jest tym, który „raz na zawsze utrwalił metafizyczne znaczenie i wartość piękna oraz doktryny o ideach, bardziej jeszcze doniosłej z punktu widzenia estetyki sztuk przedstawiających”¹. Jest on również tym, który „dostarczył istotnego argumentu dla uwierzytelnienia symbolizmu poprzez, najkrócej mówiąc, doktrynę dwóch światów [...] i korelatywną do niej doktrynę dwojakiego typu wiedzy”².

Historycy doktryn artystycznych zgodni są na ogół co do tego, że zasługą Platona było wytyczenie perspektyw dla sztuki (oraz jej teorii) o walorach metafizycznych — ta idea doczekała się kontynuacji w doktrynach neoplatonickich, przeszczepionych już w późnej starożytności na grunt kultury chrześcijańskiej. Przyznają również jednomyślnie, że stosunek Platona do współczesnej mu sztuki greckiej był co najmniej ambiwalentny, a właściwie negatywny. Niechętnie odniósł się bowiem do „rewolucji”, jaką pod wpływem odkrycia skiografii, czyli modelunku światłocieniowego, wykorzystywanej

¹ E. Panofsky. *Idea. A Concept in Art Theory*. Transl. J. J. S. Peake. New York 1968 s. 3.

² E.H. Gombrich. *Icones Symbolicae. Philosophies of Symbolism and their Bearing on Art*. W: *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*. New York 1978 s. 146, 147.

w malowidłach scenograficznych na użytek widowisk teatralnych, spowodował iluzjonizm optyczny „nowej sztuki” opartej na wrażeniach wzrokowych i „naśladowaniu natury”³. Pomimo ustalonej w taki sposób i na ogół bezspornej opinii na temat wkładu Platona do dziejów wiedzy o sztuce i jej teorii, kwestia jego zasług dla symbolicznej doktryny o sztuce wciąż jeszcze zawiera „miejsca niedookreślenia” i może być uzupełniana. Poniższe uwagi mogą aspirować jedynie do szkicowego i przyczynkarskiego poruszenia niektórych związków z tym problemem kwestii.

*

Mimo że imię Platona związane zostało z tradycją teorii sztuki symbolicznej, to samo słowo „symbol”, w znaczeniu dziś temu pojęciu nadawanym i występującym na tym terenie niemal jako termin techniczny, w dialogach Platona nie występuje. Słowo to w języku greckim ma postać dwojakiego rodzaju rzeczownika: żeńskiego — „symbolé” oraz nijakiego — „sýmbolon”. Obydwu nazw Platon używa w znaczeniu potocznym, obarczonym charakterystyczną dla mowy codziennej wieloznacznością, którą częściowo tylko ogranicza każdorazowy kontekst wypowiedzi, w której słowo to występuje. Stosunkowo proste jest znaczenie rzeczownika „symbolé” — występuje on np. w *Timajosie* (74E) oraz w *Fedonie* (98D), gdzie jest mowa o „spojeniach” ciała ludzkiego. Rzeczownik „sýmbolon” używany jest natomiast w kilku różnych znaczeniach. W *Uczcie* np. (191D) jest mowa o „połączeniu” dwóch opozycyjnych pierwiastków: męskiego i żeńskiego w pierwotnym osobniku androgynicznym, który miał według legendy być pierwotną postacią istoty ludzkiej. W *Politei* (371B) słowo „sýmbolon” użyte jest w znaczeniu symbolu konwencjonalnego: mowa tu jest o pieniądzach jako zastępczym znaku wartości wyprodukowanych i wymienianych. W XIII *Liście do Diona* (360A, 363B) natomiast (którego autentyczność jest n.b. podważana) wyraz „symbolon” występuje jako umowny, co więcej — przez samego Platona ustanowiony znak wyrażający: ma nim być charakterystyczny zwrot powitalny, jakiego Platon-nadawca używa w owym liście i który poleca adresatowi interpretować jako znak rozpoznawczy — oznakę autentyczności — listu, a zarazem jako wyraz serdecznych uczuć dla adresata oraz tego, że list pisany jest „z poważnym zamiarem”. Z kolei w innym miejscu tego samego listu wyraz „sýmbolon” występuje w innym jeszcze znaczeniu, jako nazwa naturalnego znaku wyrażającego: tak Platon zaleca interpretować ludzkie gesty, mimikę

³ Por. E. Gombrich. *Refleksje o greckiej rewolucji*. W: *Sztuka i złudzenie*. Tłum. J. Zarański. Warszawa 1981 s. 119 n., a także: W.J. Verdenius. *Mimesis. Plato's Doctrine of Artistic Imitation and Its Meaning to Us*. Leiden 1949; R.G. Collingwood. *Plato's Philosophy of Art*. „Mind” 34: 1925 nr 134; W. Tatarkiewicz. *Estetyka Platona*. W: *Estetyka starożytna*. Wrocław 1962.

i sposób zachowania, na podstawie których można sobie wyrobić pogląd na temat usposobienia i charakteru rozmówców. Podobne znaczenie oznaki-wskazówki wyrażającej, śladu lub symptomu ma zazwyczaj stosunkowo często przez Platona używane słowo „semeion” (które uważa się za „protoplastę” współczesnego pojęcia znaku) oraz słowo „epiklen” — znamię, piętno, wskaźnik (por. np.: *Fileb* 49C). Rzeczownik „semeion” jest jednak używany przez Platona również w sensie zbliżonym do dzisiejszego „symbolu” — pojęcia występującego w religioznawstwie oraz teologii — tj. jako znak zsyłany przez bogów i wymagający hermeneutycznego objaśnienia, którego może udzielić tylko osoba odpowiednio kompetentna (por. np.: *Fajdros* 242B, 244C; *Timajos* 72B). To misteryjne znaczenie słowa „symbolon” (a nie „semeion”) utrwali się ostatecznie w okresie hellenistycznym u pisarzy nawiązujących do tradycji pitagorejskiej oraz w tzw. neopletonizmie (np. u Porfiriusza i Jamblicha).

Sposób użycia przez Platona owych terminów „protosemiotycznych” — jak można by je nazwać — zwłaszcza zaś słowa „symbolon”, a także form czasownikowych: „symbaino” i „symbállo”, obrazuje pierwotne intuicyjne stadium kształtowania się znaczeń semiotycznych i załączkową dopiero świadomość tych aspektów znaczeniowych, które z nich wydobędzie i uczyni pierwszoplanowymi potoczność filozoficzna, od późnego antyku poczynając (zwłaszcza pamiętać tu należy o zasługach na tym polu szkoły stoickiej⁴) aż do naszych czasów, kiedy to słowo „symbol” znajdzie się w „czołówce” kluczowych terminów nauk o kulturze.

Nie w terminologii zatem — chwiejnej i nieprecyzyjnej — trzeba szukać oparcia dla implikowanego „symbolizmu” platońskiej myśli o sztuce, lecz w szerszym kontekście jego poglądów na świat, naturę poznania oraz funkcje sztuki. Zatrzymajmy się przy tej ostatniej, pozostawiając na boku słynną i powszechnie znaną krytykę „naśladowania”, jaką Platon przeprowadza zwłaszcza w *Politei*, gdzie rozważa kwestię miejsca wytwórców-mimetyków w idealnym państwie, oraz w *Prawach*, gdzie zajmuje go przede wszystkim zagadnienie stanowienia sprawiedliwych zasad współżycia obywatelskiego.

Pierwiastków — bo niegotowej doktryny — koncepcji sztuki symbolicznej należy, moim zdaniem, szukać w programie idealnym, jaki Platon zarysowuje dla sztuki godnej tego miana, tj. realizującej prawdziwe, a nie pozorne czy nawet kłamliwe wartości. Niewzruszonym aksjomatem tego programu jest przeświadczenie o naczelnej poznawczej funkcji sztuki. Przeświadczenie to nie jest bynajmniej osobliwością platońskiej doktryny — na dobrą sprawę dominowało ono, a przynajmniej nie było frontalnie atakowane, w teorii sztuki aż do XVIII wieku, czyli aż do pojawienia się skrajnie sensualistycznych teorii

⁴ Por. I. Dąbskiej trzy studia o semiotyce stoickiej zamieszczone w zbiorze: *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*. Wrocław—Poznań—Toruń 1975.

estetycznych, skupionych wokół zagadnienia „reguł smaku” (*standard of taste*). Skoro sztuka ma spełniać rolę poznawczą, jak sądzi Platon, to znaczy, że winna być prawdziwa. Wartość prawdy decyduje o wszystkich innych, pozostałych walorach sztuki, których zresztą filozof nie neguje, lecz zdecydowanie podporządkowuje owej naczelnej, określającej sens sztuki, wartości. Wszystkie bowiem pozostałe zalety: warsztatowe, mimetyczne czy wychowawcze, z tej jednej, podstawowej wynikają i ją podbudowują. Pogląd ten należy do „topików”, czyli „oklepanek”, tzn. truizmów dla wielu wieków refleksji nad istotą i celami sztuki. Nie podlega wątpliwości dla Platona. Należałoby się zastanowić, czy nie nabiera on dziś na nowo aktualności.

Sedno problemu polega zatem nie na nie istniejącej dla Platona dychotomii funkcji i wartości: poznawczych i estetycznych sztuki — dychotomię tę wprowadzi dopiero wiek XVIII — ale na tym, w jaki sposób sztuka realizuje, czy też powinna realizować wartości poznawcze, innymi słowy: w jaki sposób ma służyć prawdzie? Platon uznawał nieodłączny związek prawdziwościowych i estetycznych — jak je dziś nazywamy — wartości sztuki: „w każdej rzeczy, której towarzyszy jakiś urok, czyż nie musi czymś najważniejszym być albo ten jej urok sam w sobie, albo jej pewna doskonałość, albo, po trzecie, pożytek jaki przynosi?” (*Prawa* 667B). „Nie na podstawie przyjemności i niezgodnego z prawdą mniemania przystoi oceniać wszelkie naśladownictwo [...] ale na podstawie prawdy” (tamże 668A). O ten właśnie sposób realizowania prawdziwości w sztuce toczył się spór między „awangardą artystyczną”, by tak rzec, okresu klasycznego a „konserwatystą” — Platonem⁵, który preferował plastykę archaiczną albo egipską, podając je jako przykłady sztuki kierującej się ustalonymi, nie dopuszczającymi żadnych istotnych zmian wzorami. Platon nie jest tu zresztą wyłącznie rzecznikiem estetyki przestarzałej — jego pogląd na „wieczyste” walory sztuki odżyje przecież w stosunkowo niedalekiej przyszłości: — w doktrynie neoplatońskiej, która zyska poparcie we wschodnim chrześcijaństwie i zainspiruje teologiczną hermeneutykę ikony.

*

Załączków tej późniejszej ewolucji teorii sztuki, zmierzającej w kierunku jej skanonizowania, należy szukać — moim zdaniem — przede wszystkim w platońskim programie „nowej mitologii”, którą Platon nazywa także „piękną mitologią”, w odróżnieniu od tradycyjnej, często kłamliwej i niemożliwej mitologii poetów i wieszczków religijnych. „Nowa mitologia” to sztuka obrazowania — *eidolopojiké* — która ucieka się do środków językowych.

⁵ P.-M. Schuhl. *Platon et l'art de son temps*. Paris 1952. Zwraca on uwagę na związek tych sporów dotyczących sztuki ze ścieraniem się poglądów sofistów oraz zwolenników tradycji na terenie filozofii prawa i w dziedzinie myśli politycznej w owym czasie w Grecji.

Chodzi tu więc o reguły dla sztuki symbolicznej realizowanej w języku — mit platoński da się bowiem zdefiniować według wskazówek hermeneutyki P. Ricoeura⁶ jako „symbol rozwinięty”, o strukturze narracyjnej, quasi-czaso-przestrzennej⁷. Szukając więc u Platona odpowiedzi na pytanie o sposób realizowania wartości poznawczych przez sztukę, dochodzimy do wniosku, że sztuką w jego pojęciu idealną — w sposób wzorcowy spełniającą stawiane jej wymogi prawdziwości — jest symboliczna sztuka wymowy, czyli zaprojektowana przez filozofa mitologia. Platon nie tylko ustala reguły dla owej sztuki mitycznego obrazowania, lecz daje przykład mistrzowskiej realizacji ideału we własnych dialogach, zwłaszcza w późnym okresie twórczości, w wielkich mitach traktujących przede wszystkim o duszy (*Fajdros*, *Fedon*, *Uczta*, *Timajos*, *Politeia* — zwłaszcza jej VII księga ze słynnym mitem jaskini).

Idealem jest dla Platona taka sztuka obrazowania, która najskuteczniej i w stopniu najpełniejszym doprowadza do umysłowego „widzenia” prawdy. Istotą poznania w ogóle jest bowiem — według niego — widzenie, ogląd. Nie chodzi tylko o powierzchowne odbieranie wrażeń wzrokowych za pomocą cielesnego organu, ale przede wszystkim o rozumiejący wgląd w istotę rzeczy — *episkopé* — o umysłową kontemplację — *theoria* — docierającą aż do sfery idei. Samo słowo *idea* lub synonimiczne *eidos* pochodzi od czasownika *idein* (lub *eidenai*) — „widzieć” i zarazem „wiedzieć”. Prawdziwa, tzn. „idealna” wiedza to nic innego, jak umysłowe „widzenie” prawdy.

Do takiego „widzenia” prawdy w szczególny sposób doprowadza sztuka obrazotwórcza, lecz nie wywodząca się z dowolnego fantazjowania ani tym bardziej z odtwórczego naśladowania zjawisk świata fizycznego, ale taka, która jest realizowana według racjonalnie ustalonych wzorów poprawności, czyli idealnego kanonu. Jeżeli korzysta z narzędzi językowych, to jest po prostu „piękną mitologią”. Jej reguły dadzą się jednak przenieść i zastosować na terenie innych sztuk, także plastycznych. Otrzymujemy wówczas kanon uogólniony, pozwalający na językopodobne traktowanie plastyki, pozwalające na „wynajdywanie alegorycznych i symbolicznych funkcji obrazów”. Z powodzeniem da się wówczas interpretować taką sztukę pod kątem wartości narratywno-symbolicznych, czyli w kategoriach ikonologicznych. Takiego właśnie „przeniesienia”, otwierającego szerokie pole dla hermeneutyki

⁶ *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*. Warszawa 1975.

⁷ Mam tu na myśli „narrację” w sensie fabuły literackiej, która z tej racji jest w dużej mierze „abstrakcyjna”, a nie w znaczeniu odpowiedzi na pytanie: „jak?”, na które starała się — według Gombricha — odpowiedzieć grecka plastyka iluzjonistyczna. W rozumieniu Gombricha „z chwilą, gdy klasyczni malarze odkryli charakter greckiej narracji, wywołali reakcję łańcuchową, która zmieniła gruntownie metody przedstawiania” — ale chodzi tu oczywiście o „realistyczną” narrację (i sposób przedstawienia), a nie „symboliczną”, o jakiej jest mowa w niniejszym szkicu; por. *Sztuka i złudzenie* s. 130 n.

zniczeń obrazowych, dokonano w późnej starożytności, w klimacie spekulacji filozoficznych i teologicznych rozwijanych z jednej strony przez epigonów kultury zmierzającego pogaństwa czerpiącego z dziedzictwa archaicznej mitologii i legendarnej historiografii, z drugiej strony przez apologetów kształtującej się dopiero elity intelektualnej chrześcijaństwa, a także przez egzegetów żydowskich rozwijających alegoryczną hermeneutykę Biblii⁸. Tym dysputom, które wykroczyły daleko poza epokę starożytną i z niesłabnącą mocą, choć już w innym „układzie sił”, trwały przez całe średniowiecze i początki ery nowożytnej, sekundowała, by się tak wyrazić, sztuka plastyczna, która zarówno na Wschodzie, jak na Zachodzie wypracowywała własne kanony obrazowej narracji i własną hermeneutykę. Zarówno karolińska doktryna sztuki jako „biblii dla nieuczonych”, jak grecka hermeneutyka ikony rozwijały się równolegle i w głębokim ideowym związku z historią doktryn filozoficznych i teologicznych, a także z rozwojem „świeckiej” literatury.

*

Paralelizm obrazowania w sztuce słowa i w sztukach plastycznych — równoległość symboliki i mitologii obydwu — polega nie tylko na równoległości wątków tematycznych i wzajemnej inspiracji w zakresie wykorzystywania podobnych motywów czy wzorów przedstawieniowych i narratywnych⁹. Dotyczy on także reguł, których nową eksplikację zawdzięczamy współczesnej szkole ikonologicznej. Tę równoległość miał również — jak sądzę — w świadomości Platon, choć koncentrował się przede wszystkim na regułach „nowej mitologii” ukonstytuowanej przezeń na użytek filozofii bytu, zwłaszcza bytu natury duchowej. Wiele razy jednak w jego dialogach występują przykłady analogicznych wymagań, jakie stawia sztukom plastycznym, które zresztą znał także z autopsji — sam w młodości, jak notują jego biografowie,¹⁰ parał się bowiem i rysunkiem, i malarstwem. Plastyka także musi się podporządkować zasadom kanonu: „musi bowiem prawo i sztukę wesprzeć swą mocą” — powiada w *Prawach* (890D). Obraz symboliczny „obciążony” narracją domaga się — podobnie jak mit — interpretacji, bez której może pozostać nie rozwiązana „zagadką”, *einigma*, czyli nie spełnić

⁸ Por. J. Pépin. *Mythe et allegorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*. Paris 1976.

⁹ Por. np. E. Panofsky. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York 1939, także: J. Seznec. *Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. New York 1972. Od strony ogólnoteoretycznej problem paralelizmu sztuki słowa i sztuk plastycznych porusza M. Praz (*Mnemozyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Tłum. W. Jekiel. Warszawa 1981).

¹⁰ Wzmiankuje o tym Diogenes Laertios III, 5, a także Apulejusz i Olimpodoros w swojej *Vita Platonis* II; por. także: Schuhl, jw. s. 88 n.

ostatecznie swej najważniejszej, poznawczej funkcji. Sztuka obrazowania — przedstawiania bezpośredniego, i sztuka słowa — przedstawiania przez medium sygnifikacji językowej są współzależne na gruncie każdej teorii i estetyki, która w wartościach poznawczych, prawdziwościowych, upatruje pierwszorzędny cel sztuki w ogóle. Mit, symbol, jest dla Platona „odmalowaniem według słowa” — *katá tón lógon zografía* — i wymaga w związku z tym dopełnienia przez „słowo eksplikacji” po to, by był należycie rozumiany. W dialogach Platona można wyróżnić trzy zasadnicze rodzaje interpretacji wymaganej dla właściwego objaśnienia znaczenia mitu. Rekonstruując liczne funkcje, jakie mity platońskie spełniają w całości jego doktryny wyłożonej w dialogach¹¹, da się je ostatecznie sprowadzić do trzech podstawowych: 1) ilustracyjnej, 2) alegorycznej i 3) symbolicznej. Tym trzem funkcjom odpowiadają trzy typy wykładni: 1) demitologizująca, w całości „przekładająca” mit na kategorie dyskursywne i czyniąca go zbędnym; 2) alegoryczna, ukazująca pojęciową „równoległość” mitycznego przedstawienia i idei wyrażonej dyskursywnie; 3) przybliżająca, ujaśniająca, ale nie wyczerpująca symbolicznego sensu i zachowująca pewien walor tajemniczości symbolicznego znaczenia. W tym ostatnim wypadku symbol pozostaje niezastąpioną przez żaden inny rodzaj wypowiedzi lub przedstawienia formą wyrazu, formą „dającą do myślenia”, inicjującą „myślenie wychodzące od symboli”¹².

O potrzebie, a nawet konieczności obrazowego, symbolicznego, przedstawienia prawdy Platon wypowiadał się wielokrotnie. Ta forma wyrazu okazuje się niezastąpiona szczególnie wówczas, gdy trzeba przekazać prawdę „zawiłą i trudną”, lub stosunek umysłu do idei szczególnie wzniosłej i na wysokim stopniu abstrakcji: „trzeba rysy tego stosunku zbierać z wielu jednostek, budując porównanie i obmyślając obronę, podobnie jak malarze łączą rysy kozłów i jeleni, i innych zwierząt, kiedy swoje wytwory malują” (*Politeia* 488A). Nawet filozof i prawodawca idealnego państwa „powinien wziąć się do państwa i obyczajów ludzkich jak do obrazu i naprzód oczyścić podłoże, co wcale nie jest rzeczą łatwą [...], potem [...] podszkicowałby zarys ustroju państwowego [...], a potem [...] podczas wykonywania roboty często by spoglądał na obydwie strony, na to, co sprawiedliwe i piękne [czyli na idealny wzór — przyp. — E.W.] i rozważne z natury i na wszystkie takie rzeczy, a z drugiej strony na to, co w ludziach tkwi; wpuszczałby to mieszając i stapiając spotykany w różnych ludziach pierwiastek arcyłudzki, pamiętając, że i Homer mówił o tym, co w ludziach mieszka, że to jest boskie i do bogów

¹¹ Por. I. Dąmbska. *Mity Platońskie*. „Meander” 3: 1947; R. Frutiger. *Les mythes de Platon. Etudes philosophiques et litteraires*. Genève-Paris 1930; W. Hirsch. *Platons Weg zum Mythos*. Berlin 1971.

¹² Terminy Ricoeura zob.: *Egzystencja* s. 7, 20.

podobne [...]. I jedno by musiał wymazywać, a drugie na nowo wykreślać, ażeby piękny wypadł obraz” (*Politeia* 501A-D).

Jak do właściwego obrazowania potrzebna jest znajomość zasad, czyli „prawa”, bo „dobre odtwarzanie polega na tym, ażeby wzór w jego proporcjach i cechach odtworzony był jak najwierniej”, tak ten, kto obraz kontempluje, musi dysponować znajomością analogicznych reguł hermeneutyki obrazu, by go należycie zrozumieć i ocenić: „trzeba wiedzieć, czym jest każde poszczególne dzieło sztuki. Bo gdy się nie wie, jaka jest istotna jego treść, jakie jest jego założenie i czego jest naprawdę obrazem, to trudno poznać, czy odpowiada on swemu założeniu oraz jakie zawiera niedociągnięcia” (*Prawa* 668C) [podkr. — E.W.].

Hermeneutyka znaczeń obrazowych, czyli ikonologia symboliczna, ma charakter ciągły — rozwija się w czasie i doskonali w ciągu dziejów, jak każde prawo i reguły stanowione przez człowieka, które muszą być uzupełniane i poprawiane przez potomnych. Ta wyjątkowo „nowoczesna”, by zaryzykować tę formułę, idea Platona wyrażona w *Prawach* w postaci metafory — porównania z pracą malarzy i rysowników, niech posłuży zamiast konkluzji niniejszych wywodów: „Wiesz, jak to jest z pracą malarzy na przykład? Wygląda tak, że gdy tworzą swoje postacie, nie kończy się ona właściwie, i że nakładając farby i podcieniowując, czy jak to tam nazywa brać malarska, nie mogą nigdy przestać upiększać swego malowidła tak, żeby nie pozostała jeszcze możliwość przydania mu jeszcze większego piękna i wyrazistości [...]. Powiedzmy, że ktoś postanowił namalować obraz najpiękniejszy jak można, i że zależałoby mu na tym, ażeby z biegiem czasu nie stracił on, ale przeciwnie, zyskiwał na wartości. Rozumiesz, że jeśli jako śmiertelny człowiek nie pozostawi po sobie następcy, który by naprawił to, co w dziele uszkodzi czas, oraz wyrównywał niedociągnięcia, jakie sam mógł w nim pozostawić na skutek zbyt słabego może opanowania rzemiosła artystycznego, i zdolny by był w ten sposób podnosić je na wciąż wyższy poziom, to nie przetrwa długo owoc tyłu jego wysiłków i trudów” (769B-C). „Prawodawca będzie więc jak gdyby owym kreślącym, który szkicuje tylko w ogólnych zarysach sposoby postępowania w ramach prawa spisane” (934C).