

# FIDIJEV ZEVS: O UMETNIŠKEM USTVARJANJU PRI PLOTINU

Plotina umetnost ni posebno zanimala. Posvetil ji ni nobene razprave v celoti in ko govori o umetnosti, so njegove besede namenjene predvsem ponazoritvi misli o drugih temah. Kljub temu mu zgodovina pripisuje pomembno mesto v toku evropske estetike. Ne le zato ker je v dveh od njegovih štiriinpetdesetih *Enead* v središču vprašanje lepega in lepote;<sup>1</sup> Plotinov prispevek naj bi bil tudi ta, da popravi krivico, ki jo je proti umetnosti in njenim ustvarjalcem zagrešil njegov veliki predhodnik, »božanski« Platon, ko je umetnike izgnal iz svoje idealne države. V nasprotju s tem Plotin v umetnikih ne vidi več nevarnih nevednežev, ki proizvajajo le ničvredne »posnetke posnetkov«, ampak jih obravnava z vsem spoštovanjem, ki si ga umetniki zaslužijo, ker lahko sežejo preko čutnega sveta do božanskega uma, do sveta idej.<sup>2</sup>

Sloves, ki naj bi ga užival Plotin kot rešitelj ugleda umetnikov, in gornji opis sta seveda pretirana, saj v veliki meri izhajata iz poenostavljene branja Platonovih besedil, zlasti znamenitega odlomka o analogiji z zrcalom iz desete knjige *Države*

---

1 *Enn.* 1.6: *O lepem* in *Enn.* 5.8: *O umni lepoti*. V drugi razpravi kljub naslovu lepota pravzaprav ni najpomembnejša tema, ampak gre bolj za razmišljanje o umnem svetu in njegovi dosegljivosti, k temu pa lahko lepota veliko pripomore. Podobno tudi v prvi razpravi lepota služi predvsem kot pot k Enemu.

2 Prim. npr. Panofsky (1924) 12; de Keyser (1955) 88–89; Rich (1960) 235–236; Armstrong (1967) 233; Rist (1967) 183–184, 263 op. 44; Wallis (1972) 86–87.

---

(596d–e). Sokratov očitek slikarjem, da so njihove stvaritve za dve stopnji oddaljene od resničnosti, pogosto obvelja za brezkompromisno obsodbo mimetičnih umetnosti, čeprav ga je možno brati tudi drugače.<sup>3</sup> A najprej si oglejmo prvo poglavje razprave *O umni lepoti* (5.8.1), ki ga de Keyser označi za »une formule définitive et, en fait, complète«<sup>4</sup> Plotinove teorije umetnosti:

Ker pravimo, da bo tisti, ki je segel do zrenja umnega sveta in doumel lepoto resničnega uma, zmožgal doseči tudi predstavo o njegovem očetu, ki je onstran uma, poskusimo uvideti in sami sebi povedati – kolikor je mogoče povedati takšne stvari –, kako bi kdo mogel zreti lepoto uma in onega sveta.

Vzemimo, da ležita ena ob drugi dve stvari – naj bosta, če hočeš, dva kamnita bloka, prvi neobdelan in nedeležan veščine (τέχνης ἀμοίρου), drugi pa tak, ki ga je večšina že obvladala in pretvorila v kip boga ali tudi kakega človeka; če boga, potem Harite ali kake Muze, če človeka, pa ne kateregakoli, ampak tistega, ki ga je večšina ustvarila na osnovi vseh lepih ljudi –: Kamen, ki ga je večšina pripeljala do lepote oblike (εις εἶδους κάλλος), bi se zdel lep, ne zato, ker je kamen – potemtakem bi bil tudi drugi enako lep –, temveč zaradi oblike, ki jo je vanj vtisnila večšina. Te oblike pa ni imela snov, ampak je bila v človeku, ki si jo je zamislil (ἐν τῷ ἐννοήσαντι), še preden je vstopila v kamen; bila je v ustvarjalcu (ἐν τῷ δημιουργῷ), ne kolikor je imel oči in roke, ampak ker je bil deležen veščine (ὅτι μετείχε τῆς τέχνης). V večšini je bila lepota torej mnogo višja. V kamen namreč ni vstopila lepota, ki je v večšini, ampak ta lepota ostane v njej, preko veščine pa pride druga lepota, manjša od te. Lepota v kamnu ni ostala čista in tudi ne kakršna je hotela biti, pač pa kolikor se je kamen uklonil večšini.

14

Če večšina ustvari tak izdelek, ki izraža, kaj je sama in kaj ima – ustvari pa lep izdelek v skladu z njegovim oblikovnim počelom (κατὰ λόγον) –, je sama v večji meri in resničnejše lepa, ker ima lepoto (veščine), ki je večja in lepša od tiste v zunanjem predmetu. Kolikor se je namreč lepota razpela, ko je vstopila v snov, toliko je šibkejša od tiste lepote, ki ostane v Enem. Vse, kar se razdeli, namreč odide proč od sebe: če je to telesna moč, oslabi v telesni moči, če toplota, v toploti, če moč nasploh, v moči, če lepota, v lepoti. Drži tudi, da mora biti vsako prvo ustvarjajoče samo po sebi boljše od ustvarjenega. Ne naredi namreč odsotnost glasbe (ἀμουσία) nekoga za glasbenika, temveč glasba, glasbo v čutnem svetu pa ustvari glasba, ki je pred tem svetom.

Če kdo prezira veščine, ker ustvarjajo s posnemanjem narave (μιμούμεναι<sup>5</sup> τὴν φύσιν), mu je treba najprej povedati, da tudi naravne stvaritve posnemajo druge stvari. Na-

3 Prim. npr. Annas (1981) 336; Halliwell (1988), (2002) zlasti četrto poglavje; Janaway (1995) peto in šesto poglavje.

4 De Keyser (1955) 51.

5 μιμησις in besed iz istega korena ni lahko ustrezno prevesti. Morda bi bilo bolje kot 'posnemanje' reči 'predstavljanje'. V slovenščini se je izraz 'posnemanje' že tako ustalil, da sem se odločila, da ga obdržim tudi

dalje je treba vedeti, da večšine ne posnemajo preprosto tega, kar vidijo, ampak se vzpenjajo k oblikovnim počelom, iz katerih izhaja narava. Nato pa tudi, da večšine mnogo stvari naredijo iz samih sebe (*παρ' αὐτῶν*) in da če čemu kaj manjka, tistemu to dodajo, ker imajo lepoto. Tako tudi Fidijs Zevsa ni ustvaril po čutno zaznavnem zgledu (*πρὸς οὐδὲν αἰσθητὸν*), temveč je dojel (*λαβὼν*), kakšen bi Zevs bil, če bi se hotel pokazati našim očem.

Plotin že v prvem stavku svoje razprave pove, v kakšnem smislu ga zanima lepota umnega sveta in zakaj je njeno zrenje pomembno. Dostop do lepote uma je namreč stopnica na poti do tistega, k čemur si vse prizadeva priti, do Enega, ki je onstran uma. Plotinovo razmišljanje o lepoti je vedno neločljivo vpeto v njegovo metafiziko. Čeprav v prvem poglavju obravnava večšine oz. umetnosti, je iz uvoda, v enaki meri pa tudi iz nadaljevanja razprave, ki se že na začetku drugega poglavja obrne k drugim vprašanjem, očitno, da je ustvarjanje tu v ospredju le zaradi analogije in večje jasnosti.

Še preden si ogledamo prvi Plotinov primer, se je potrebno vprašati, kaj sploh označuje pojem *τέχνη*. Kot vemo, antika ni poznala posebne besede, ki bi povsem ustrezala današnjemu pojmu 'umetnost'. Po Tatarkiewiczovi definiciji *τέχνη* zajame »all works produced according to rules«<sup>6</sup> in tako poleg današnjih umetnosti (pogosto z izjemo pesništva) vključuje tudi obrti, zato pojem praviloma prevajamo z izrazom 'veščina'.<sup>6</sup> V *Eneadah* najdemo dve klasifikaciji veščin:

15

V 4.4.31 Plotin razdeli veščine na tri skupine glede na njihov objekt oz. instrument: tiste, ki nekaj izdelujejo, npr. hišo, tiste, ki uporabljajo naravne moči, kot npr. zdravilstvo in kmetijstvo, in tiste, ki izboljšujejo dušo, kot npr. govornišstvo in glasba. V 5.9.11 je seznam obsežnejši: Plotin navaja mimetične veščine (slikarstvo, kiparstvo, ples, pantomimo), glasbo in podobne veščine, ki se začnejo z opazovanjem simetrije živih bitij, veščine, ki izdelujejo materialne predmete (stavbarstvo, mizarstvo), tiste, ki pomagajo naravi (kmetijstvo, zdravilstvo), veščine, ki lepšajo in boljšajo človeško dejavnost (govornišstvo, vojskovanje, gospodarstvo, politika), in naposled intelektualne veščine (geometrija, modrost).

Čeprav je v 3. stoletju našega štetja besedo *τέχναι* že mogoče uporabiti kot okrajšavo za mimetične veščine,<sup>7</sup> ki bi jih danes šteli med umetnosti, Plotin le-teh od drugih veščin ne loči tako jasno, da bi jih lahko v slovenščini poimenovali kar »umetnosti«. Zlasti za kiparstvo, o katerem je govora v izbranem poglavju, je tudi

sama, čeprav to ni najboljša rešitev. Prim. Halliwell (2002) pass.; Kardaun (1993) 10–18 prinaša pregled različnih prevodov v modernih jezikih.

<sup>6</sup> Tatarkiewicz (1963) 231.

<sup>7</sup> Halliwell (2002) 7, op. 18.

v Plotinovem času veljalo, da je po rangju zaradi fizične zahtevnosti dosti bližje rokodelstvu kot pa npr. glasbi ali pesništvu in zato neprimerno za človeka, ki da kaj na svoj ugled.<sup>8</sup>

Vrnimo se k odlomku. Plotin po uvodnih besedah med seboj primerja neobdelan kamen in kamnit kip boga ali človeka, ki združuje poteze vseh lepih ljudi. Gre za znano metodo, ko umetnik uporabi več različnih modelov; že slikar Zevksis naj bi svojo Heleno upodobil s kombiniranjem potez petih najlepših deklic.<sup>9</sup> Plotin ugotavlja, da je kip lepši od brezobličnega kamna, saj je vanj vtisnila lepoto veččina. Kip namreč ni lep zaradi snovi, iz katere je narejen, ampak zaradi oblike, ki jo je dobil od veččine oz. od kiparja, kolikor je bil ta deležen veččine. Lepota kipa mora biti tako manjša od lepote, ki je v veččini, saj je izvor vedno močnejši od ustvarjenega in izhajanje lepote iz veččine v snov nujno pomeni, da se lepota oddaljuje od same sebe in da se njena intenzivnost manjša. Snov se mora v čim večji meri ukloniti veččini, da bi od nje prejela kar največ lepote, vendar vse lepote, ki jo ima veččina, snov ne bi prenesla. V 1.6.2.15 Plotin pravi, da je grdo tisto, »nad čimer nista povsem prevladali oblika in oblikovno počelo, ker snov ni dopustila, da bi bila v celoti oblikovana v skladu z obliko.«<sup>10</sup>

16

Proti koncu Plotin zavrne očitek veččinam, da posnemajo naravo. Kar nekaj interpretov meni, da gre za nasprotovanje Platonu,<sup>11</sup> vendar je bila teorija o mimitičnem značaju veččin v antiki zelo razširjena. Odlomek iz Aristotelove *Fizike* (194a21–22), ki se ga pogosto omenja v zvezi s stališčem, da umetnost posnema naravo, pravzaprav ni dober dokaz, saj μιμησις v *Fiziki* ni mišljena kot zavesten proces, ki si za predmet vzame naravo, ampak gre za splošno ugotovitev, da človeške veččine temeljijo na posnemanju narave v vsej njeni celovitosti. Povezava z umetnostjo v ožjem smislu se najbrž vzpostavi že kmalu po Aristotelu, saj je preko peripatetskega zgodovinarja Durisa s Samosa do Plinija Starejšega (*NH* 34.61) prišla izjava, ki naj bi jo izrekel slikar Evpomp, da je »treba posnemati naravo samo, ne (drugega) umetnika.«

Da veččine posnemajo naravo, Plotin upraviči s tremi argumenti. Prvi je, da je tudi naravi sami lastno posnemanje. Mimitičnost je povezana s hierarhičnim pojmovanjem realnosti. Tisto, kar je na lestvici nižje, je odsev oz. posnetek višjega in prestopano teži kvišku, da bi se vrnilo nazaj k njemu. Emanacijo, izlivanje iz

8 Prim. Plutarh, *Per.* 2.1., o odnosu do Fidiijevega poklica v obdobju na prelomu iz prvega v drugo stoletje.

9 Cicero, *Inu.* 2.1.1; Plinij, *Nat. hist.* 35.64; Dionizij Halikarnaški, *Imit.* 6. Prim. tudi Sokratov pogovor s slikarjem Parazijem pri Ksenofontu, *Mem.* 3.10.2.

10 Prim. tudi op. 37 k prevodu odlomka 1.6.1–3.

11 Prim. npr. Bosanquet (1892<sup>1</sup>/2005) 113–114; Panofsky (1924) 11–12; Rich (1960) 238; Rist (1967) 183–184; Armstrong (1974) 179; Vassallo (2008) 126.

najvišjega in prvega vzroka, ki je Eno, Plotin lahko opiše kot μίμησις. Še pogosteje kot na relaciji med Enim in vsem ostalim (prim. 5.4.1.33) se mimetičnost navezuje na odnos med različnimi entitetami: μίμησις je med človeškim in božanskim λόγος-om (1.2.3.28), med človeško in božansko dušo (2.1.5.8), med človeško naravo in tisto, ki je pred njo (2.1.8.26), med dušo in umom (νοῦς; 5.3.7.33), med umom in Enim (2.9.2.3), med časom in večnostjo (3.7.11.56; 3.7.13.37; 5.1.4.18), med čutnim in umnim svetom (2.4.4.8; 4.8.6.28; 6.2.22.38; 6.7.7.21). Metafizično pojmovanje μίμησις lahko zasledimo tudi pri Platonu in Plotin ima pri opisu mimetičnega odnosa med časom in večnostjo najbrž v mislih tudi odlomek iz *Timaja* 38a. Na μίμησις tako ne moremo gledati kot na nekaj negativnega, saj se vse ravna v skladu z njo.

Drugi Plotinov odgovor je, da »veščine ne posnemajo preprosto tega, kar vidijo, ampak se vzpenjajo k oblikovnim počelom, iz katerih izhaja narava.« Veščine torej ne posnemajo čutnih stvari, ampak sežejo do njihovih principov (λόγοι), na katerih temelji narava sama. Λόγοι so tu notranja, univerzalna počela, lastna naravi, in jih ne smemo zamenjati z idejami, ki so v umu. V primerjavi s pojmom ὀρισμός je λόγος tisti, ki naredi stvari (2.7.3.7–10), ki da snovi obliko in strukturo. V 6.3.16.3 Plotin pravi, da so veščine λόγοι. Izvajalec veščine, τεχνίτης, gre do modrosti narave, doseže σοφίαν φυσικὴν (5.8.5.4–5). Plotin na tem mestu očitno zavrne razširjeno interpretacijo že omenjenega odlomka iz desete knjige Platonove *Države* o *mimesis* kot posnemanju čutnih objektov. Stališče, da veščine ne ostanejo pri zaznavnih stvareh, ampak da lahko nekaj povedo o naravnih principih, je imelo velik vpliv v kasnejšem času, zlasti na platonistične teorije umetnosti v renesansi.

Zadnja trditev je, da veščine lahko delujejo tudi same iz sebe in da dodajo lepoto tistemu, ki je ima premalo. Veščine torej lahko polepšajo naravo in njihova *mimesis* je v nekem smislu boljša kot *mimesis*, ki je značilna za naravo. Veščine ustvarjajo zavestno, narava pa spontano in nezavedno, ne da bi si ustvarila predstavo o tem, kaj počne,<sup>12</sup> saj ji manjkata φαντασία in φρόνησις (4.4.13). Kip je lepši od neobdelanega kamna, ker ima obliko (5.8.1). Tudi kamen sam, podobno kot druge stvari iz čutnega sveta, v določeni meri mora vsebovati obliko, sicer se ne bi ločil od povsem brezoblične gmote snovi. Veščina ga naredi lepšega, ker mu podeli jasnejšo obliko, saj se skozi ustvarjalni postopek na višjem, zavestnem nivoju ponovi *mimesis*, ki je bila snov nekoč že deležna. V antični literaturi je veliko primerov, kjer je umetniško delo opisano kot lepše od naravne stvaritve. Omenimo le Kvintilijanov (*Inst. orat.* 12.10.7) opis Poliklejta, ki naj bi s svojo upodobitvijo prekosil človeški model. Vendar pri Plotinu (6.7.22.31–32) srečamo tudi

12 Prim. Anton (1967) 94–98.

nasprotujočo misel: Tudi če je živo bitje grdo, je še vedno lepše od lepega kipa, ker ima dušo.

Z zadnjim stavkom poglavja Plotin podkrepi svoje razmišljanje: »Tako tudi Fidi-ja Zevs ni ustvaril po čutno zaznavnem zgledu, temveč je dojel, kakšen bi Zevs bil, če bi se hotel pokazati našim očem.« Če ga iztrgamo iz konteksta in beremo vzporedno s poenostavljeno interpretacijo Platonovega odlomka o analogiji z zrcalom, stavek zares izpade kot popolno nasprotje.<sup>13</sup> A situacija ni tako zelo preprosta. Plotinov primer je le prisposoda za prej navedene trditve in ne odgovor na Platonov »napad« na umetnike. Ne gre za počastitev slavnega umetnika, ampak za čim bolj jasno ponazoritev lastnih idej. Izbira avtorja in njegovega dela tako ne vzbuja presenečenja.

18

Fidijev kip Zevs je v antiki slovel kot eno izmed sedmih čudes. V Olimpiji je stal od sredine 5. stol. pr. n. št. do začetka 5. stol. n. št., potem pa naj bi ga prenesli v Konstantinopol, kjer je do konca 5. stol. krasil znamenito Lavzovo palačo.<sup>14</sup> Visok je bil približno štirinajst metrov, krasila pa sta ga zlato in slonovina. Sodeč po reprodukcijah na kovancih iz Hadrijanove dobe je sedel na prestolu, ovenčan z vencem iz oljčnih vej, v desni roki je nosil boginjo Nike, v levi pa žezlo z orlom. S svojim impozantnim videzom je navduševal obiskovalce in vzbudil občudovanje pri številnih piscih. Pavzanija (5.II.1–II) svojemu podrobnemu opisu kipa doda, da je sam Zevs z bliskom izrazil odobravanje nad upodobitvijo. Pri Lukijanju je Fidijska umetnina deležna precej pozornosti,<sup>15</sup> najbolj zgovoren pa je odlomek v delu *O Peregrinovi smrti* (6.I–4), kjer kinik Teagen v fiktivnem govoru pove, da sta največji mojstrovin, ki ju je videl ta svet, olimpijski Zevs in Protej; prvega je ustvaril Fidijski, drugega pa narava. Na tem mestu nas zanima predvsem, kaj pisci povedo o Fidijevem ustvarjalnem postopku.

Strabon (*Geogr.* 8.3.30.29 ss.) poročilu o Zevsovem kipu doda anekdoto, ki je bila v antiki zelo razširjena:<sup>16</sup> Ko so Fidijski vprašali, kakšen je bil njegov zgled (*παράδειγμα*) za upodobitev Zevs, je ta odgovoril, da so bili to Homerjevi verzi iz *Iliade* (1.528–530):

13 Prim. kritiko takšnega branja pri Trimpiju (1983) 192.

14 Prim. Price (1988) 76–77; Mango (1992) 89–92. Menda so kasneje iz njega izdelali tudi obraz Kristusa Pantokratorja; prim. Romer (1995) 22–24.

15 Prim. *Somn.* 8; *Hist. conscr.* 27; *J. tr.* 25; *Gall.* 24; *Par.* 2; *Tim.* 4; *Pr. im.* 14.

16 Poleg tu omenjenih mest prim. npr. še Polibij, 30.10.6; Plutarh, *Aem.* 28. Prim. tudi Overbeck (1868) pod geslom »Phidias«.

Reče in nagne do nje temačne obrvi Kronion,  
v slapu uspo se na lica ambrozijski kodri vladalca  
z glave nesmrtno in glej: zaziblje se silni Olimpos.<sup>17</sup>

Na poznejša stoletja in zagovornike idealizma v umetnosti je imel velik vpliv predvsem odlomek pri Proklu (*In Ti.* 1.265.18–24), ki pravi, da Fidija Zeusa ni naredil na podlagi videnega, pač pa po navdihu Homerjevih verzov.<sup>18</sup> Zanimivo je nadaljevanje: »Če bi lahko (Fidija) segel do 'noeričnega' (νοερόν) boga, bi zagotovo ustvaril lepše delo.« Proklos torej dopušča, da umetnik ustvarja na podlagi modelov na različnem ontološkem nivoju. Fidijev izdelek bi bil lepši, če bi mu uspelo doseči boljši zgled.<sup>19</sup> Proklos o Fidijevem Zevsu spregovori, da bi ponazoril misel o božanskem ustvarjanju. Simbolnega pomena kipa Proklos ne omeni, čeprav so homerski bogovi zanj v prvi vrsti simbolne podobe. Simboli so orodje navdihnjene poezije in zato v nasprotju z *mimesis* (prim. *In R.* 1.198.13–19), ki je omejena na svet pojavov in nima dostopa do resnice (prim. *In R.* 1.162.23–24). Fidijev Zevs očitno ni bil izdelan na podlagi čutno zaznavnega, vidnega zgleada in ker Homerjev Zevs spada med simbolne podobe, bi lahko enako veljalo tudi za Fidijevo upodobitev.<sup>20</sup> A pri Proklu so tudi odlomki, kjer je *mimesis* opredeljena drugače in ni nujno v nasprotju s Homerjevo poezijo (prim. npr. *In R.* 1.77.13–24; *In Cra.* 14). Napetost nastaja predvsem zato, ker hoče Proklos povzdigniti Homerjevo poezijo na nivo filozofije, hkrati pa sledi različnim konceptom o *mimesis* v Platonovih delih.<sup>21</sup>

Proklos seveda ni mogel vplivati na Plotinovo razmišljanje, a o Fidijevem ustvarjanju je v očitni zvezi s simbolizmom govoril že Dion iz Pruze, kasneje znan kot *Chrisostomus*, »Zlatousti«. V svojem dvanajstem ali **Olimpijskem govoru**, ki ga je imel v času iger leta 97 n. št. pred Zevsovim templjem v Olimpiji, Dion znamenitemu kiparju nameni pomembno vlogo. Tudi tu se ponovi ugotovitev, da je Fidija svojega Zeusa upodobil pod vplivom Homerjevih verzov (25–26). Na tem mestu si Dion zastavi vprašanje, kaj bi bilo tisto, »kar tako rekoč ustvarja in oblikuje človeško predstavo o božanskem« (26).<sup>22</sup> Razprava pokaže, da so izviri predstave o božanskem štirje: prirojena predstava, pesništvo, zakonodaja in kiparstvo oz. izdelovanje božjih podob (27–46), dodati pa je potrebno tudi filozofijo (47). Fidija je kot predstavnik kiparjev in avtor kipa, ki navdušuje vse Grke in barbore

17 Prevedel Anton Sovre.

18 Prim. npr. Reynoldsovo tretjo razpravo (Reynolds (1997) 42) in Winckelmannove *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* (Winckelmann (1982) 3).

19 Prim. Kuisma (2003) 128–131.

20 Kuisma (2003) 130.

21 Prim. Halliwell (2002) 323–334. Prim. *In R.* 1.163.19–164.7 o vplivu *mimesis* na *phantasio*.

22 Vse odlomke iz Dionovega govora navajam v prevodu Žive Borak.

ter »bi pretresel celo brezumno naravo živali« (51), prvi poklican na zagovor, da bi dokazal, da je »odkril primerno in ustrezno obliko in podobo za prvega in najpomembnejšega boga« (52). Fidija v fiktivnem govoru med drugim pove:

Noben kipar in noben slikar namreč ne bo mogel nikdar upodobiti razuma (νοῦν) in umskih sposobnosti (φρόνησιν) samih po sebi, kajti ljudje takšnih lastnosti ne morejo videti (ἀθέατοι) in so te povsem neraziskane. Ker pa ljudje nimamo predstave (ὑπονοοῦντες) tistega, v čemer se to dogaja, ampak le znanje, se zatekamo k le-temu, tako da nadenemo bogu človeško telo kot nekakšno shrambo razuma in mišljenja, ob pomanjkanju in potrebi po drugačnem zgledu (παραδείγματος), in si prizadevamo prikazati tisto, kar je nevidno (ἀφανές) in neupodobljivo (ἀνείκαστον), s pomočjo tistega, kar je vidno in upodobljivo, in ob tem uporabljamo moč simbola (συμβόλου), in to celo bolje kot nekateri izmed barbarov, za katere pravijo, da upodablajo božansko z živalmi, in to z malenkostnimi, čudnimi opažanji. Tisti človek, ki po lepoti, svečanosti in veličastnosti svoje podobe najbolj prekaša ostale, je tako rekoč daleč najboljši model za božansko podobo. (59–60)

20

Kasneje Fidija doda, da glede na lepoto in veličino boga njegovega Zevsa niti norec ne bi primerjal s kakim smrtnikom (62–63), in s primeri ponazori, kako je njegova umetnost omejena precej bolj od pesništva, ki lahko izrazi, kar si zaželi (64–82). Pri Dionu se lepo vidi, kakšne probleme povzroča upodabljanje bogov,<sup>23</sup> ki ga je težko razložiti s posnemanjem modelov iz čutnega sveta, saj božanska podoba močno prekaša vsak dosegljiv zgled. Dion podobe bogov razume kot simbole; pri tem se mu za izhodišče zdi še najbolj primerno človeško obličje, vsekakor bolj od živali. Nekateri menijo, da gre za simbolizem tudi v Plotinovem primeru,<sup>24</sup> vendar iz njegovega odlomka o Fidijevem Zevsu na kaj takega težko sklepamo.

Stališče, da živali niso primeren motiv za upodabljanje bogov, srečamo tudi pri Filostratu,<sup>25</sup> v njegovem delu **Življenje Apolonija iz Tiane**, ki je bilo napisano v začetku tretjega stoletja za Karakalovo mater, Julijo Domno. Filostrat to mnenje položi v usta naslovnemu junaku, čudodelniku in novopitagorejskemu filozofu Apoloniju, v 6.19. Na Apolonijevo posmehovanje iz podob bogov v lokalnih sveetiških egipčansko-etiofski gimnosofist Tespezijon odgovori z vprašanjem, kako

23 O tem, da božanskega ni mogoče upodabljati, prim. npr. Filon Aleksandrijski, *Leg.* 290; Jožef Flavij, *Ap.* 2.191; Lukijan, *Pro imag.* 23; Klement Aleksandrijski, *Strom.* 6.18.163.1.

24 Prim. npr. Bosanquet (1904) 113–114: umetnost ni mimetična, ampak simbolična; Hofstadter & Kuhn (1964) 139–141: pri Plotinu simbolizem v umetnosti prvič dobi »comprehensive formulation«; Kuisma (2003) 122–131 in pass. Anton (1967) 101, op. 19, nasprotuje stališču, da gre pri Plotinu za simbolizem.

25 Podobno kot pri Dionu je tudi pri Filostratu (4.7) Homerjevo pesništvo vredno več občudovanja kot Fidijev kip Zevsa, saj stoji ta vedno na enem mestu, Homerjev Zevs pa ima mnogo oblik in je lahko kjerkoli na nebu.



torej kipe bogov izdelujejo pri Grkih. Po Apolonijevem pojasnilu, da to počnejo na najlepši in bogovom najbolj všečen način, Tespezijon vpraša, ali ima v mislih Zeusa v Olimpiji, kipe Atene, knidoške Afrodite, Junone iz Argosa in podobne umetnine. Apolonij pritrди in doda, da govori na splošno, da gre za najprimernejši način upodabljanja, medtem ko se mu kipi, kot jih pozna Tespezijonova dežela, zdijo do bogov posmehljivi. Tespezijon sarkastično odvrne, če so se torej umetniki, kot sta Fidija in Praksitel, povzpeli v nebo in od tam prinesli svojo večino in podobe bogov ali je šlo za nekaj drugega. Ko Apolonij izbere drugo možnost, češ da je to neka druga stvar, polna modrosti, Tespezijon nejeverno vpraša, kaj razen posnemanja (*παρὰ τὴν μίμησιν*) bi to še lahko bilo. Apolonij razloži, da je to *phantasia* (*φαντασία*), ki je modrejša ustvarjalka kot posnemanje (*μίμησις*), saj »bo posnemanje ustvarilo samo to, kar je videlo, *phantasia* pa bo svetu predstavila tudi tisto, česar ni videla« (25–27). Posnemanju pogosto spodleti zaradi strahu, *phantasia* pa je neustrašna in je nič ne ustavi. Če bi kdo hotel upodobiti Zeusa, bi ga moral videti, kot ga je videl Fidija, če bi se lotil Atenine podobe, pa bi moral imeti v umu (*ἐννοεῖν*) orožje, modrost, veččine in kako je prišla iz Zevsove glave. Tespezijonov zagovor, da so živalske podobe le simboli (*ζυμβολικὰ*), Apolonija ne prepriča; svoj govor sklene z ugotovitvijo, da bi bilo najbolje, če bogov sploh ne bi upodabljali, kajti razum (*γνώμη*) ustvarja podobe (*ἀνατυπούται*) bolje od veččine.

Filostratov odlomek pogosto navajajo kot dokaz za prepričanje, da se koncepta *mimesis* in *phantasia* med seboj izključujeta in da druga v antiki počasi izpodrine prvo.<sup>26</sup> A kot je pokazal Halliwell, obstaja poleg opisanega odlomka v antični literaturi samo še eno mesto, ki bi lahko potrdilo takšen sklep.<sup>27</sup> Poleg tega pri Filostratu najdemo tudi povsem drugačno opredelitev posnemanja, ki morda razkriva, da nasprotje v 6.19 ni tako enoznačno.

V 2.22 se Apolonij strinja s sogovornikom Damisom, da je vse slikarstvo posnemanje (*μίμησις*). Vsi ljudje so po naravi nagnjeni k posnemanju in ustvarjajo podobe v umu (*νῶ*), slikarji in kiparji pa to počno tudi »z roko«, saj so se priučili veččine. Tisti, ki gledajo slike, ravno tako potrebujejo mimetično sposobnost (*μιμητικῆς*), da bi lahko ocenjevali, kar vidijo. O Timomahovi upodobitvi poblaznelega Ajanta ne more govoriti človek, ki ni imel prej v umu Ajantove podobe (*εἰδῶλον*) in situacije, ko se mu je zmešalo.

Posnemanje je torej lastno vsemu slikarstvu in že samo vključuje sposobnost ustvarjanja predstav, torej ravno tisto zmožnost, ki jo označuje beseda *phantasia*.

26 Prim. npr. Schweitzer (1934) 297; Verdenius (1983) 55; Zagdoun (2000) 147–170.

27 Halliwell (2002) 302–308. Gre za sholije k Homerjevi *Iliadi* 14.342–351.

Pri branju odlomka 6.19 je treba upoštevati, da se pogovor vrti okrog upodabljajna bogov, ki je vedno problematično. Pri nasprotju *mimesis* – *phantasia* gre bolj za razliko med upodabljanjem vidnih objektov in nezaznavnih stvari kot za vprašanje o ustvarjanju mentalnih podob.

Pojem *phantasia*, kot ga uporablja Filostrat, je precej drugačen od filozofskega termina, vezanega na epistemologijo, in dosti bližje današnjemu pomenu besede »fantazija«. Medtem ko je pri filozofih poudarek predvsem na povezavi z zaznavanjem, gre pri Filostratu za ustvarjanje predstav, ki so povsem ločene od čutnega sveta in izhajajo iz domišljije. Prvo podlago za izoblikovanje takšnega pojmovanja lahko morda zasledimo že pri Aristotelu (prim. zlasti *de An.* 3.30), pri katerem je *phantasia* sicer v prvi vrsti duševna sposobnost, ki razum oskrbuje s predstavami o čutnih vtisih in je tako posrednik med zaznavanjem (*αἴσθησις*) in razumom, hkrati pa so njena domena tudi teoremi, diskurzivne misli, ki se jih naučimo in torej podobno kot čutni vtisi v razum pridejo »od zunaj«. Pri Filostratu lahko razberemo predvsem sledi platonistične in stoiške tradicije.<sup>28</sup>

Demiurg, ki ustvari svet v *Timaju*, postane zgled za umetniško ustvarjalnost. Pojem *phantasia*, ki se pojavi v 28a in 52a, bi lahko dobil pomen kreativne imaginacije preko komentarjev in interpretacij k tema dvema odlomkoma.<sup>29</sup> V stoicizmu beseda *phantasia* označuje »predstavo«, ki lahko nastane na podlagi zaznavanja, možna pa je tudi redkejša *φαντασία οὐκ αἰσθητική*, ki je ločena od zaznavanja z različnimi postopki, npr. po analogiji, preko nasprotja ipd. Odmik od predstav, ki so povezane z zaznavanjem, in prehod k nezaznavnim predstavam olajša pot k domišljjskim podobam kot rezultatu umetnikove ustvarjalnosti.<sup>30</sup>

Kako so o ustvarjanju razmišljali stoiki, najlažje vidimo v delih rimskih piscev, ki so se opirali na grške zgledde. Seneka v 65. pismu prijatelju Luciliju pravi, da je »vsametnost posnemanje narave« (3.1–2).<sup>31</sup> Štirim vzrokom za kip (materija, stvaritelj, oblika (*eidos*), smoter) Platon doda še petega, »idejo (*idean*)«, ki je »tisto, kar ima umetnik pred očmi, ko ustvarja nameravano delo. Vseeno pa je, ali ima ta zgled (*exemplar*), na katerega obrača pogled, zunaj ali znotraj sebe, kakor si ga je sam zamislil in predočil (7.1–5).« Kakšno je stoiško pojmovanje »ideje« v povezavi z umetnostjo, je lepo vidno tudi v 58. pismu (19.3–22.1), ko Seneka razlaga o Platonovih idejah ponazori s primerom slikarja in pozneje še kiparja.

28 Prim. Watson (1988a) 59–95; isti (1988b); Halliwell (2002) 276, op. 36 (pri Filostratu gre morda tudi za odmev Plat. *R.* 6.484c9); 310. Nekateri mislijo, da gre za povsem stoiški vpliv; prim. npr. Kennedy (1989) 211.

29 Watson (1988a) 94.

30 Prim. Watson (1988a) 44–58.

31 Vse odlomke iz Senekovih *Pisem* navajam v prevodu Frana Bradača.

Obraz, ki ga želi nekdo naslikati, je ideja, »pralik nastajajočega dela.« *Eidos* pa je »forma, posneta po praliku in prenesena na umetnino.« *Eidos* je »še v delu samem, ideja pa je zunaj dela in ne le zunaj dela, ampak celo že pred njim.« Ideja je »pralik sam, ki ga je imel umetnik pred očmi.« Senekova »ideja« je zelo daleč od platonistične transcendentne bitnosti. Povezana je s stoiško predstavo o bogu, ki v skladu z idejami v svojem umu ustvarja svet. Podobno si lahko tudi umetnik sam zamisli, kaj bo upodobil. V prvem odlomku lahko vidimo, da za Seneko razlika med čutno zaznavnim in zgolj v umu zamišljenim umetnikovim zgledom oz. idejo ni bistvena. Upodabljanje bogov zanj ne bi bilo prav nič bolj težavno kot posnemanje stvari iz materialnega sveta.

Za nas je še bolj zanimiv odlomek iz Ciceronovega *Govornika* 8–10, kjer znova srečamo Fidijevega Zeusa. Cicero popolnega govornika primerja z »idejo«, ki je ne moremo spoznati izkustveno, ampak si jo lahko samo zamislimo v umu, saj biva na podoben način kot slika v umetniku, ki si jo je zamislil. Zgled je vedno lepši od tistega, kar je ustvarjeno po njem, zato si lahko predstavljamo tudi lepše kipe od Fidijevih mojstrov, čeprav gre za najpopolnejše stvari te vrste (*species*). Fidija pri ustvarjanju svojega Zeusa in Atene ni gledal (*contemplabatur*) nobenega modela, ampak je bila (*insidebat*) v njegovem duhu neka izjemna oblika (*species*) lepote; to je motril in po njej usmerjal svojo veččino in roko, da bi ustvaril izdelek, ki bi ji bil podoben.<sup>32</sup> Umetniki posnemajo zamišljeno obliko (*cogitatum species*) nečesa popolnega in odličnega, česar z očmi ne moremo videti. Tako tudi obliko (*speciem*) popolnega govorništva vidimo v duhu (*animus*), z ušesi pa poslušamo njegovo podobo (*effigiem*). Cicero doda, da Platon tovrstne oblike (*formas*) imenuje ideje (*ιδέαι*).

Ciceronov odlomek ima s Plotinovem poglavjem 5.8.1 več skupnih točk. Tudi tu je umetniško ustvarjanje le prisposodba, s katero poskuša avtor razložiti, kako bi lahko dosegli tisto, kar je čutom nedosegljivo. Končni izdelek ne more biti tako lep kot zgled zanj, saj izjemna lepota ne sodi v čutno zaznavni svet, ampak je dosegljiva le v duhu. Ta misel je podobna Plotinovi trditvi, da je lepota v veččini večja od tiste v zunanjem predmetu, ki ga naredi ta veččina. Opis Fidijevega ustvarjanja je pri obeh piscih osredotočen na nasprotje med zgledovanjem po čutno zaznavnem objektu na eni strani in mentalno zmožnostjo, ki takega zгледа ne potrebuje, na drugi. Toda Cicero o Fidijevem pravem zgledu pove dosti več in Platin se z njim zelo verjetno ne bi povsem strinjal. Ciceronova *cogitata species* bržkone nima enakega statusa kot tisto, kar je bilo v Fidijevem umu pri Plotinu.

32 Ciceronov odlomek odmeva tudi pri Seneki Starejšem, ki v *Controv.* 10.5.8.5–7 pravi, da Fidija ni videl Jupitra in da ni imel pred očmi Minerve, vendar si je v duhu (*animus*), vrednem veččine, zamislil (*concepit*) ta dva boga in ju upodobil.

Kaj natanko je mišljeno v Plotinovem odlomku, ne moremo vedeti. Njegov opis je preveč pičel in premalo nazoren. Razumevanje otežuje tudi dejstvo, da gre le za prisposodbo in da je umetniška večšina samo vzporednica k *mimesis* kot emanacij-skemu procesu. Izbira znamenitega kiparja in njegove mojstrovine morda nima posebnega pomena. Vprašanje je tudi, če je v Plotinovem primeru sploh smiselno govoriti o problemih, ki jih prinaša upodabljanje bogov. Prisposodba v 1.6.3.6–7 kaže, da bi Plotin verjetno lahko uporabil drug motiv: »Kako lahko stavbenik prilagodi hišo zunaj obliki (εἶδει) hiše, ki jo ima v sebi (ἐνδόν), in potem reče, da je prva lepa?« Zdi se, da bi Zevsov kip lahko nadomestila hiša, Fidijevo umetnost pa stavbenikova večšina. Do podobnega zaključka vodi tudi odlomek 5.9.3.11–14: »Izdelki večšin vsebujejo bron, les ali kamen, a jih te snovi nikakor ne dovršijo, dokler ustrežna večšina (iz njih) ne izdelata bodisi kipa bodisi postelje bodisi hiše, tako da vtisne vanje obliko (εἶδους), ki jo ima.« Na tem mestu Plotin izenači izdelovanje kipa, postelje in hiše ter tako očitno izrazi misel, ki je nasprotna znamenitemu odlomku v deseti knjigi *Države* (596–598), kjer Platon slikarja in njegovo podobo postelje na hierarhični lestvici postavi pod rokodelca, ki je posteljo izdelal.<sup>33</sup> Vprašanje je, če lahko poglavje 5.8.1 upravičeno beremo kot najbolj dovršen izraz Plotinove teorije umetnosti. Morda Plotin, če njegove besede primerjamo s Platonovimi, umetnike počasti le s tem, da jih poviša na nivo, ki pri Platonu pritiče rokodelcem. Misel, da si rokodelci prizadevajo, da bi to, kar izdelujejo, dobilo določeno obliko (εἶδος), srečamo v dialogu *Gorgija* 503e, v *Kratilu* 389b pa Sokrat sprašuje, ali bo strugar zlomljeni tkalski čolniček nadomestil tako, »da se bo oziral (βλέπων) na zlomljenega ali pa na tisto obliko (εἶδος), po kateri je naredil tudi (čolniček), ki ga je zlomil.«<sup>34</sup> Kaj pa o Plotinovem odnosu do mimetičnih umetnosti izvemo iz drugih dotičnih odlomkov?

24

Najbolj zgovorna je Plotinova primerjava večšine s kreativno močjo duše v 4.3.10.17–19: »Veščina (Τέχνη) je poznejša od nje, s posnemanjem ustvarja nejasne in šibke posnetke (μιμήματα), nekakšne igrače (παίγνια) brez velike vrednosti, in si, ko ustvarja privid (εἰδωλον) narave, pomaga z mnogimi sredstvi.« V odlomku 5.9.11.1–6, ki smo ga omenili že na začetku, saj prinaša najpopolnejši seznam večšin v *Eneadab*, Plotin mimetičnim večšinam (slikarstvu, kiparstvu,

33 Prim. Halliwell (2002) 317, op. 8. Mnogim se je zdelo, da je Platonov prikaz rokodelcev kot tistih, ki imajo dostop do idej, problematičen. Prim. npr. Reeve (1988) 223; Janaway (1995) 112; Halliwell (2002) 136–137.

34 Mnenje, da se umetnik oz. rokodelca opira na obliko, ki jo ima v duši, je v antiki pogosto. Prim. Aristotel, *Metaph.* 1032a32–b1: »od umetnosti (ἀπὸ τέχνης) postajajo tiste stvari, katerih oblika (εἶδος) je v duši (ἐν τῇ ψυχῇ)« in 988a2–4: »Platoniki namreč delajo mnoštvo iz snovi, medtem ko naj oblika (εἶδος) ustvarja enkrat samkrat, dasi je očitno (φαίνεται), da je iz ene stvari ena miza, a tisti, ki uporablja obliko, ki je ena, ustvarja mnogo (miz).« (Prevedel Valentin Kalan.) Prim. tudi Ksenofont, *Smp.* 4.21.4–6: »Ali ne veš, da je njegova slika (εἰδωλον), ki jo imam v duši (ἐν τῇ ψυχῇ), tako jasna, da mu njegova upodobitev, ki bi jo naredil, če bi bil kipar ali slikar, ne bi bila nič manj podobna, kot če bi gledal njega samega?«

plesu, pantomimi) pripiše, da se poslužujejo čutno zaznavnih zgledov (αἰσθητῶ παραδείγματι), da posnemajo vidne oblike (εἶδη), gibanja (κινήσεις) in simetrije in da se ne morejo povzpeti do umnega sveta (ἐκεῖ). Ta vzpon pa je dan tistim veččinam, ki najprej opazujejo simetrijo živih bitij, a jim to služi le kot izhodišče za opazovanje zakonitosti v umnem svetu. Takšna veččina je zaradi svoje matematične narave glasba. Kolikor izhajajo iz simetrije, si podobno mesto kot glasba zaslужijo tudi veččine, ki izdelujejo materialne stvari, npr. stavbarstvo in mizarstvo. Razmerje med mizarstvom in slikarstvom je tu torej zelo podobno Platonovi opredelitvi v deseti knjigi *Države*.<sup>35</sup> Zanimivo je tudi, kako Porfirij v Plotinovem življenjepisu (I.4–9) opiše učiteljev odnos do portretiranja. Plotin, ki se je silno sramoval svojega telesa, nikakor ni dovolil, da bi ga kdo naslikal ali upodobil kot kip, saj je menil, da bi šlo le za »posnetek posnetka« (εἰδῶλον εἰδῶλον). Zdi se, da lahko pri Plotinu in Platonu tudi takrat, ko gre za umetnost, najdemo precej več skupnega, kot bi pričakovali glede na njun sloves.

Še zadnjič si oglejmo Plotinov stavek o Fidijevem Zevsu. Nasproti čutno zaznavnemu zgledu Plotin postavi kiparjev uvid v to, »kakšen bi Zevs bil (οἷος ἂν γένοιτο), če bi se hotel pokazati našim očem.« Gre za podobo nečesa nerealnega, nečesa, kar se v resnici ni zgodilo, a bi se lahko. Ni presenetljivo, da so vzporednico k Plotinovi formulaciji prepoznali v znameniti primerjavi med poezijo in zgodovinarjem v Aristotelovi *Poetiki* 9.1451a36 ss., kjer Aristotel pravi, da »razlika med zgodovinarjem in pesnikom ni v tem, da eden piše v prozi, drugi v verzih ..., marveč v tem, da eden opisuje, kar se je v resnici zgodilo, drugi pa, kar bi se bilo lahko zgodilo (οἷα ἂν γένοιτο).« Pesnikova naloga namreč ni »pripovedovati, kaj se je v resnici zgodilo, temveč kaj bi se bilo lahko zgodilo (οἷα ἂν γένοιτο), se pravi, kaj bi se po zakonih verjetnosti in nujnosti utegnilo zgoditi.«<sup>36</sup> Aristotelovo pomensko ozadje in implikacije so očitno povsem drugačni in za nas je pomembnejše 25. poglavje (1460b8–11), kjer je določeno, kako mora pesnik, ki je »posnemovalec (μιμητής), podobno kot slikar ali katerikoli upodabljaljoči umetnik,« posnemati stvari. Poleg takšnih, »kot so bile oziroma kot so,« in takšnih, »kot se dozdevajo oziroma kot pripovedujejo, da so,« lahko pesniki posnemajo stvari tudi v taki obliki, »kot bi morale biti.« Umetniški idealizem je torej realna opcija,<sup>37</sup> in to ne le za Aristotela, temveč tudi za Platona.<sup>38</sup>

V *Kratilu* (430a–431d), kjer prvič srečamo mimetične veččine, poleg portretov, ki prikazujejo posameznike, Platon predpostavi tudi podobe, ki predstavljajo imaginarne člane razredov, npr. »moški« in »ženska«, morda celo razrede same. Naj-

35 Prim. Rich (1960) 234.

36 Odlomke iz *Poetike* navajam po prevodu Kajetana Gantarja.

37 Prim. Halliwell (2002) 310.

38 Prim. Halliwell (2002) 124–132.

več odlomkov, ki potrjujejo, da Platon ni *a priori* zahteval, da bi moral umetnikov model neodvisno obstajati v realnem svetu, je v *Državi*. V 5.472d4–7 Sokrat zgled za dobro polis primerja s slikarjevim zgledom in Glavkona vpraša: »Ali misliš, da je kaj manj dober slikar tisti, ki sicer naslika vzor(ec) (παράδειγμα), kakšen naj bi bil najlepši človek in na sliki poda vse na primeren način, ne more pa dokazati, da tak mož tudi lahko nastane?«<sup>39</sup> Odgovor je seveda negativen; slikanje nečesa neobstoječega ni – pod pogojem, da vse poda na primeren način – nič slabše od slikanja, ki se opira na čutno zaznaven model. V 484c6–d Sokrat med pogovorom o tem, kakšne lastnosti morajo imeti voditelji in varuhi države, s slepimi primerja tiste ljudi, ki nimajo spoznanja o bivajočem in ki »nimajo v duši nobenega jasnega vzorca (παράδειγμα) in se ne morejo kot slikarji ozirati (ἀποβλέποντες) Tja, na Najresničnejše, se tako stalno vračati nanj in To čim natančneje motriti (θεώμενοι).« Primerjava s slikarji je tu nekoliko dvoumna, saj bi se lahko navezovala samo na glagol, ne pa tudi na objekt. Kot se slikarji ozirajo na svoj model, tako se tisti, ki niso filozofi, ne morejo ozirati »Tja, na Najresničnejše«. Vendar za takšno interpretacijo ni razloga, saj so slikarji v *Državi* lahko tudi prisposoda za filozofe, ki stremijo za tem, da bi v tem svetu realizirali idealne podobe, ki jih imajo v mislih.<sup>40</sup> V 500e2–4 Sokrat v podobnem smislu trdi, da polis ne more biti srečna, če je ne naslikajo slikarji, ki se opirajo na božanski zgled (τῷ θεῷ παραδειγματι χρώμενοι).<sup>41</sup> Čeprav v zadnjih dveh odlomkih preneseni pomen prevlada in so s slikarji pravzaprav mišljeni filozofi, lahko vseeno sklepamo, da Platon vsaj hipotetično dopušča slikanje idealnih podob, ki v realnosti ni.

26

Razmišljanje lahko sklenemo z ugotovitvijo, da tako Platon kot Plotin poznata razpon od posnemanja čutno zaznavnih objektov do ustvarjanja, ki se ne opira na čutne zglede, in da razkorak med obema filozofoma ni tako nepremostljiv, kot bi pričakovali. Kljub temu je Plotinov pomen za zgodovino estetike upravičeno velikanski; ne le zato, ker so interpretacije njegovih besed umetnika povzdignile na privilegirano mesto in mu pripisale vpogled v svet idej ter zaradi izjemnega pomena, ki ga ima v njegovi filozofiji lepota. Z vidika teorije umetnosti je Plotinov prispevek nenadomestljiv tudi v tem, da s poglobljenim razumevanjem lepote človeških stvaritev in njene vloge na poti do Enega razpre možnosti za cel spekter razmišljanj o umetniškem izkustvu.

39 Vse odlomke iz Platona navajam v prevodu Gorazda Kocijančiča. Prim. Flasch (1965) 270, ki meni, da gre za *mimesis* »of the Idea itself«. Odlomek torej razume ravno v takem smislu, kot ga pogosto srečujemo v interpretacijah Plotinovega poglavja 5.8.1.

40 Prim. R. 7.540a.

41 Prim. npr. Zimbrich (1984) 293–300; Büttner (2000) 162–167.

## LITERATURA

- Annas, Julia (1981): *An Introduction to Plato's Republic*, Oxford: Clarendon Press.
- Anton, John P. (1967): »Plotinus' Conception of the Function of the Artist«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 26/1, 91–101.
- Armstrong, A. Hilary (1967): »Plotinus«, v: isti (ur.), *The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy*, 195–268.
- Bosanquet, Bernard (1892<sup>1</sup>/2005): *A History of Aesthetic*, London: Sonnenschein<sup>1</sup> / New York: Cosimo.
- Büttner, Stefan (2000): *Die Literaturtheorie bei Platon und ihre antropologische Begründung*, Tübingen: Francke Verlag.
- Flasch, Kurt (1965): »Ars imitatur naturam«, v: Kurt Flasch (ur.): *Parousia: Studien zur Philosophie Platons und zur Problemgeschichte des Platonismus*, Frankfurt am Main: Minerva, 265–306.
- Halliwell, Stephen (1988): *Plato Republic 10*, Warminster: Aris & Phillips.
- Halliwell, Stephen (2002): *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton: Princeton University Press.
- Hofstadter, Albert & Richard Kuhn (ur.) (1964): *Philosophies of Art and Beauty: Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger*, New York: Modern Library.
- Janaway, Christopher (1995): *Images of Excellence: Plato's Critique of the Arts*, Oxford: Clarendon Press.
- Kardaun, Maria (1993): *Der Mimesisbegriff in der griechischen Antike*, Amsterdam: Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen.
- Kennedy, George A. (ur.) (1989): *The Cambridge History of Literary Criticism 1: Classical Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- de Keyser, Eugénie (1955): *La Signification de l'Art dans les Ennéades de Plotin*, Louvain: Publications Universitaires de Louvain.
- Kuisma, Oiva (2003): *Art of Experience: A Study on Plotinus' Aesthetics*, Helsinki: Societas Scientiarum Fennica.
- Mango, Cyril & Michael Vickers & E. D. Francis (1992): »The Palace of Lausus at Constantinople and Its Collection of Ancient Statues: The Literary Evidence«, *Journal of the History of Collections* 4, 89–92.
- Overbeck, Johannes A. (1868): *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann.
- Panofsky, Erwin (1924): *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig / Berlin: Teubner.
- Price, Martin J. (1988): »The Statue of Zeus at Olympia«, v: Peter A. Clayton & Martin J. Price, *The Seven Wonders of the Ancient World*, London / New York: Routledge, 59–77.
- Reeve, C. D. C. (1988): *Philosopher-Kings: The Argument of Plato's Republic*. Princeton: Princeton University Press.
- Reynolds, Joshua (1997): *Discourses on Art*, ur. Robert R. Wark, New Haven: Yale University Press.

- Rich, Audrey N. M. (1960): »Plotinus and the Theory of Artistic Imitation«, *Mnemosyne* 13, 233–239.
- Rist, John M. (1967): *Plotinus: The Road to Reality*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Romer, John & Elizabeth (1995): *The Seven Wonders of the World: A History of the Modern Imagination*, London: Michael O'Mara Books.
- Schweitzer, Bernhard (1934): »Mimesis und Phantasia«, *Philologus* 89, 286–300.
- Tatarkiewicz, Władysław (1963): »Classification of Arts in Antiquity«, *Journal of the History of Ideas* 24, 231–240.
- Trimpi, Wesley (1983): *Muses of One Mind. The Literary Analysis of Experience and Its Continuity*, Princeton: Princeton University Press.
- Vassallo, Christian (2008): *La dimensione estetica nel pensiero di Plotino: Proposte per una nuova lettura dei trattati »Sul bello« e »Sul bello intelligibile«*, Napoli: Giannini Editore.
- Verdenius, Willem J. (1983): »The Principles of Greek Literary Criticism«, *Mnemosyne* 36, 14–59.
- Wallis, Richard T. (1972): *Neoplatonism*, London: Duckworth.
- Watson, Gerard (1988a): *Phantasia in Classical Thought*, Galway: Galway University Press.
- Watson, Gerard (1988b): »Discovering the Imagination: Platonists and Stoics on *Phantasia*«, v: John M. Dillon & Anthony A. Long (ur.), *The Question of 'Eclecticism': Studies in Later Greek Philosophy*, Berkeley: University of California Press, 208–233.
- Winckelmann, Johann J. (1982): *Werke*, ur. Helmut Holtzhauer, Berlin: Aufbau-Verlag.
- Zagdoun, Mary-Anne (2000): *La philosophie stoïcienne de l'art*, Paris: CNRS.
- Zimbrich, Ulrike (1984): *Mimesis bei Platon*, Frankfurt am Main: Peter Lang.