ANαliZA

časopis za kritično misel

Letnik 7, številka 3, september 2003 · ISSN 1408-2969

OB FILOZOFIJI UMETNOSTI B. KANTETA

Boris Vezjak

Kaj stoik vidi na sliki? (Umetnost kot reprezentacija in stoiška teorija predstave)

Pedagoška fakulteta Univerze v Mariboru

Citiranje: Boris Vezjak, »Kaj stoik vidi na sliki? (Umetnost kot reprezentacija in stoiška teorija predstave)«, *Analiza: časopis za kritično misel* 7, št. 3 (2003): 83–95.

To delo je objavljeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva 4.0 Mednarodna (CC BY 4.0), https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.sl.

Izdajatelj: Društvo za analitično filozofijo in filozofijo znanosti, Ljubljana.

Elektronska različica je bila leta 2026 rekonstruirana iz izvirnih stavnih datotek in preverjena s tiskano izdajo. Številke strani ustrezajo tiskani izdaji; prelomi strani znotraj prispevka se lahko nekoliko razlikujejo.

Boris Vezjak
Pedagoška fakulteta Univerze v Mariboru

KAJ STOIK VIDI NA SLIKI?
UMETNOST KOT REPREZENTACIJA IN STOIŠKA TEORIJA PREDSTAVE

Članek se ukvarja z vprašanjem določitve stoiških pogledov na vizualno umetnost in predpostavi, da stoiška teorija zaznavanja, še posebej z naukom o predstavah, lahko ne le služi kot model za naše razumevanje stoiške teorije umetnosti, temveč da je prav nasprotno mogoče na njeni podlagi izpeljati osnovni estetski model protipostavitve reprezentirane slike (umetniškega izdelka) realnosti zunanjega sveta.

Ključne besede: stoicizem, Zenon, Hrizip, Sekst Empirik, umetnost, slika, predstava.

> "Nekatere od naših predstav so strokovne (*technikai*), druge nestrokovne. Kajti zagotovo na umetniško podobo (*eikon*) gleda drugače izvežbani (*technites*) kot tisti, ki to ni."
>
> – DL 7.50-51

Ko razpravljamo o zgodnji stoiški spoznavni teoriji, vedno znova trčimo ob vprašanje meje in njene določitve, kar zadeva razliko med realnim, stvarnim in navideznim, pojavnim. Tako kot celotna helenistična filozofija je tudi stoiška posvečena iskanju kriterija resnice: namesto na splošni logični ravni se znotraj epistemologije ista dilema zastavlja kot vprašanje o tem, kako potegniti ločitveno mejo in razlikovati tisto, kar je resnično, od tega, kar ni. Prvi in za zgodovinska epistemološka razbiranja kar ključen in ponavljajoč krak dileme je potemtakem, čemu dati prednost: zaznavanju ali umu? Kako določiti njun spoj in sodelovanje?

Posebno mesto določitve meje med stvarnim in navideznim, kot tudi vloge zaznavanja in mentalne nadgradnje zaznanega, bomo našli v prostoru umetnosti. Zamislimo si Zenona iz Kitiona (ali, splošneje, katerega koli stoiškega misleca iz časa zgodnje stoe), ki se ustavi ob sliki oziroma freski Sokrata. Kako bi opisal to, kar vidi na njej, in kako bi to, kar vidi, razložil? Kakšen status bi podelil

naslikanemu Sokratu?[1] V članku se bom tako osredotočil na prav to izhodišče in poskušal s pomočjo stoiških spoznanj reproducirati tudi njihovo stališče o tem, kako misleci stoe zaznavajo in opišejo umetniške izdelke. Po eni strani me bo zanimalo, kakšen ontološki status imajo takšni predmeti v njihovem zornem kotu. V kakšnem smislu je tisto, kar upodablja slika, za stoika resnično in v kakšnem ne? Nakazana rešitev bo ta, da je vprašanje kriterija resničnosti zavezano ravno območju spoznavne teorije, ki pri stoikih zaradi senzualističnega izhodišča ni drugega kot estetska analiza (v izvornem pomenu besede *aisthesis*): ta se zdi prav takšna kombinacija naše zaznave umetniškega izdelka pred nami, slike denimo, in njenega "intelektualnega" vtisa ali predelave. Povedano drugače: če nam slika reproducira nekakšno pojavnost, kako do te pojavnosti sploh prihaja in kakšne razlage bodo zanje navedli stoki? Teza sestavka bo ta, da stoiška teorija zaznavanja, še posebej z naukom o predstavah, lahko ne le služi kot model za naše razumevanje stoiške teorije umetnosti, temveč da je prav nasprotno, ta teorija nekaj, kar bi lahko izpeljali iz osnovnega estetskega modela protipostavitve reprezentirane slike (umetniškega izdelka) realnosti zunanjega sveta.

I

Da se stoiška predstava (*phantasia*) obnaša do zunanjega predmeta, ki ga predstavlja ali reprezentira, podobno kot slika glede na zunanji predmet, ki je posnet in "vzrok" nastanka slike, bi nam potemtakem moralo omogočiti vpogled tudi v stoiške premisleke o umetniških izdelkih, saj se tako rekoč dogajata po analogiji. Še zlasti, ker je celotna šola stoicizma dobila svoje ime po pisani stoi (*stoa poikile*), torej pokritem strebrišču (*stoa*) na atenski agori (zgrajeni okoli leta 460 pred našim štetjem), kamor se je zatekel njen ustanovitelj Zenon (336-264) iz Kitiona (na Cipru) okoli leta 300 pred našim štetjem. Stoiki so se torej sprehajali in razpravljali v zgradbi, ki je bila po sebi umetniško svetišče in je nosila prav takšno ime, saj je kot poslikana na svojih zidovih gostila čudovite zidne poslikave znamenitih grških slikarjev, med drugimi tudi Polignota (475-447) z njegovo upodobitvijo uničenja Troje. To lahko vzamemo za dodatno zgodovinsko okoliščino, zaradi katere si velja zastaviti omenjeno vprašanje.

Toda ko pogledamo v fragmente razbito neotipljivo evidenco o tem, kaj nam znajo stoiki povedati o umetnosti, še zlasti tisti likovni, ostanemo razočarani. Zgodnja stoa od Zenona do Kleanta, ki je naseljevala pisani portik, nam o tem ne ponudi nobene omembe, še manj konceptualizacije. In kar je potem bolj ali manj pričakovano: iz pretresa zbirke vseh fragmentov zgodnje stoe bi težko izluščili kakšno koherentno teorijo stoikov o umetnosti. Še manj o statusu umetniških izdelkov in njih interpretaciji. Celo izraza *techne*, ne v ožjem smislu strokovne veščine ali spretnosti, temveč umetnosti, skorajda ne najdemo. Razen ene

[1] Ko se sprašujemo, kaj lahko stoik vidi na sliki, potem se postavi prva omejitev: za katere stvari stoik verjame, da jih vidi, zaznava? Za katere stoik verjame, da sploh lahko ve, da jih vidi, ali pove, da jih vidi? Prvo vprašanje zadeva stoiško teorijo zaznavanja, drugo epistemologijo. Vprašanje, kaj lahko vidi, je odvisno od njegove teorije zaznavanja, torej od tega, kako stoicizem razloži zaznavni proces. Vprašanje, kako lahko ve, je odvisno od njegove teorije znanja, torej od tega, kako razloži nastanek in vsebino naše vednosti. Seveda sta oba dela teorije povezana, saj senzualizem (empirizem) pri stoikih končno rezultira v vednosti.

pomembne izjeme: stoiška kozmološka imaginacija si je zamišljala, da je svet podoben živemu bitju s fiksiranim ciklusom življenja, ki se končuje v popolnem požaru (*ekpyrosis*). Motivacija je tukaj heraklitovska: kozmosu vlada kreativna sila, imenovana *pyr technikon*, ki je najčistejša, najbolj božanska oblika *pneume* – ta se ponavadi razume kot izvor svetlobe, toplote in rasti.[2] Ker je to v skladu s stoiškim "optimizmom" najboljši možni svet, ga bo potem nadomestil nek drugi, povsem identičen svet. Stoiki skratka zagovarjajo nenavadno koncepcijo neskončne serije identičnih svetov in doktrino njegovih cikličnih ponovitev, po kateri se zgodovina ponavlja v vsakem najmanjšem detajlu. *Pyr technikon* kot kreativna sila je sinonimen bogu – presenetljivo tako stoiki uvedejo območje tehničnega, umetnostnega, v sfero kozmološkega in ontološkega.[3]

Toda četudi je pojem *techne* zavezan kozmološkemu izročilu stoikov, bomo nekoliko težje našli njegovo povezavo z lepoto in *beaux-arts*, navzlic temu, da očitno "umetni ogenj" tukaj ne referira na ožji pomen *techne* kot veščine, spretnosti.[4] Nič bolje se ne godi drugim področjem. Mesta razprav o poeziji in glasbi so med stoiki maloštevilna, o arhitekturi, slikanju in kiparstvu pa še manj številna. Vsaka stoiška teorija umetnosti, če naj o njej govorimo, bi morala obravnavati pomen umetnosti in umetnega v odnosu do kozmologije (pneuma, bogovi, emanacija, problem *thermon*, odnos *poioun-paschon*). Drugi nivo problema se nanaša na pojem lepega, v kozmološkem smislu na vprašanje lepote kozmosa in božanske narave umetnosti. Tretji pomemben segment je vprašanje umetniških predstav in reprezentacij, denimo vloge zvoka in barve v teoriji zaznavanja. Četrti je razumevanje umetniških izdelkov kot posnetkov. Peti bi lahko govoril o estetskih ugodjih, emocijah in psiholoških stanjih. Šesti o vrednotenju umetnosti in njenih izdelkov.[5] Toda za vsakega med njimi bomo naleteli na srhljivo pomanjkanje kakršne koli podlage zanjo v pisnih virih.

Tudi vprašanje o tem, kaj stoik zazna ali vidi na sliki, bo zato precej spekulativno. Kot vemo, bo odgovor nanj odvisen od ontoloških in epistemoloških predpostavk. V svoji nesporni originalnosti stoiki trdijo, da so resniconosne prav zaznave, tako da lahko pogojno njihovo epistemologijo označimo za senzualistično. Kot bomo videli, takšno stališče ne predstavlja le odmika od aristotelske in še prej platonske gnoseološke matrice, nepričakovano epistemsko digresijo in zdrs v neintelektualistični okvir filozofskih prizadevanj, temveč novo in svežo kombinacijo tega, kako si razloge za nastanek našega znanja in vednosti delita tako zaznava kot intelekt. Z resnico nas torej oskrbijo čutila in predstave, ker je kriterij, po katerem se spoznavajo stvari, dan v predstavah (*phantasiai*). Zenon si je predstavljal, da je duša podobna vosku, v

[2] Primerjaj o tem med drugim Stobajeve besede v H. von Arnim, *Stoicorum veterum fragmenta*, štirje zvezki, Leipzig 1903–1924, I, 120 (odslej SVF).

[3] Četudi bi že našli kontekste problematizacije pojma *techne* pri stoikih in na tej podlagi trdili, da ima stoiška filozofija kakšen umetnostni nazor. Pomembno izjemo predstavlja knjiga Mary-Anne Zagdoun: *La philosophie stoïcienne de l'art*. CNRS Editions, Paris 2000.

[4] Prim. Ajtij 1.7.33 (SVF 2.1027). Umetni ogenj je kreativna božanska sila, ki se v nekem smislu obnaša kot božanski demiurg, rokodelec, vendar je pomen tehničnega tukaj zagotovo širši od spretnosti.

[5] Med vsemi naštetimi konteksti pa, žal, prav noben ni samorazviden, tako da bi zanj bila potrebna temeljita rekonstrukcija, ki bi se vpričo popolnega pomanjkanja virov verjetno trajno ubadala z dvomom v svojo prepričljivost.

katerega se beleži vtis (*typosis*) od zunaj.[6] Ti vtisi, ki prihajajo od zunaj, so torej nekakšne čutne predstave. Za stoike obstaja le posamično in konkretno, naše védenje pa se nanaša le na posamično stvar. Spoznavanje se vedno nanaša na te vtise in zanje Zenon postavi dve zahtevi. Prvi pogoj je jasen: vtis povzroči nekaj, kar resnično obstaja. Drugi pogoj je tale: vtis bo ustrezal temu, kar resnično obstaja, na ta način, da bo prikazal stvar natanko takšno, kakršna je. (DL 7.46) Stoiki torej ne zanikajo čutnega zaznavanja, kot to stori Platon, ampak – prav nasprotno – celotno zaznavanje vzamejo za osnovo svoje gnoseologije. Duša je za stoike "tabula rasa"[7], da bi kaj spoznala, vedno potrebuje zaznavanje.[8] Čutna predstava je tako kriterij resnice. Da bi nekaj bilo resnično, bomo to morali zaznati. Toda ta predstava mora biti tudi razumljiva, da bi jo prepoznali, kar pomeni, da je v nas neka moč, ki jo klasificira. Ko zaznavamo neko stvar v realnem svetu, se v nas ustvari nek pojem, ki ga s čutno zaznavo preveri poseben dušni "mehanizem", imenovan soglašanje ali ujemanje (*synkatathesis*).[9] Ta mehanizem prepoznavanja predstav je avtonomen in bo, kot bomo videli, odločilno relativiziral senzualistično izhodišče teorije.

Kaj so torej predstave? Zenonovi prispodobi duše, ki da je podobna vosku, v katerega se beležijo vtisi od zunaj, se zoperstavlja Hrizip (280-210), učenec Kleanta, Zenonovega naslednika, ko pravi, da duša že ne more biti podobna vosku: ko bi bila, bi vsak vtis, vsako znamenje izbrisalo prejšnje, vtisi bi se torej izničevali, v duši pa bi obležal le zadnji vtis. Hrizip se torej oddalji od Zenona in predstave razloži nekoliko drugače. Te naj bi bile zdaj nekakšna sprememba, predrugačitev (*heterioiosis*) v duši, s pomočjo katerih se začnemo zavedati dogodkov in stvari iz zunanjega sveta v njihovi partikularnosti.[10] Stoiki zavračajo tako platonistični nauk o neki transcendentalni občosti, pa tudi nauk o Aristotelovem konkretnem občem. Zanje obstaja le posamično, naše védenje pa se nanaša le na posamično stvar. Zato ne negirajo čutnega zaznavanja kot Platon, ampak nasprotno, celotno zaznavanje vzamejo za osnovo svoje gnoseologije. V njihovih besedah torej najdemo svojstveno kritiko platonizma, ki jo je izrekel že Antisten, ki je videl le "konja" in ne "konjstva" (Zenon je bil namreč učenec kinika Kratesa). Stoiki hkrati tudi ne zanikajo notranjih stanj duše. Tisto zaznano se, po tistem, ko ni več aktualnega objekta zaznavanja, ohranja v spominu (*mneme*), iz veliko skupnih spominov pa nastane izkustvo (*empeiria*).[11] Stoicizem

[6] Za to primerjavo (in podobno s pečatnim prstanom v vosku) glej citat iz Seksta Empirika (*Adversus mathematicos*: 7.5) v Long in Sedley, 1997. Če ni navedeno drugače, so vsi nadaljnji citati vzeti iz te kompilacije fragmentov stoiške in drugih helenističnih šol.

[7] Primerjaj citat iz Ajtija 4.11.1-4 (SVF 2.83).

[8] Zgodnja stoa sicer uvaja še t.i. skupne pojme (*koinai ennoiai*), ki naj bi bili vsem skupni. Primeri takih skupnih pojmov so Bog, vrline, pravičnost, ljubezen. Stoiki se radi sklicujejo na *consensus gentium*, soglasnost narodov, ki ga jemljejo v dokaz obstoja teh pojmov. Ti so torej neizkustveni, posredovani in vsem skupni.

[9] Beseda obstaja tudi v vsakdanjem jeziku in očitno želi evocirati kontekst medsebojnega sporazumevavnja. (o tem glej Gourinat, 1996: 63).

[10] O *heterioiosis* glej še Sekst Empirik, *Adversus mathematicos*: 7.239.

[11] Ko dražljaj izgine, ostane spomin nanj. Ko belo, ki ga zaznamo, izgine, se ohranja v spominu. Iz teh enopodobnih spominskih slik nastaja izkustvo, tj., ko se te združijo skupaj. Iz izkustva nastanejo pojmi, in sicer eni brez našega posredovanja, tehnike, drugi pa skozi znanstveni napor, znanje. Le ti drugi so pravi pojmi, pojmi v pravem pomenu besede. Tisti brez posredovanja se imenujejo skupne predstave (ali *prolepseis*, *praesumptiones* po Seneki). Te prve, tudi večkrat imenovane *prolepseis*, so manj zanimive, saj so enostavno na ravni izkustva. Te druge, bolj sofisticirane predstave so nekaj, kar nas oskrbi z občostjo, z

kot pozitivna in dogmatična šola predpostavlja, da je znanje (*episteme*) naučljivo, saj je naslednja stopnja, ki sledi izkustvu – te stopnje spominjajo na Aristotelovo spoznavno shemo v *Alpha knjigi Metafizike*. Ta empirična narava vednosti je pomembna iz platonskega vidika, ker vemo, da je Sokrat zasejal seme dvoma vanjo s svojo zgolj vednostjo o tem, da se nič ne ve. Z eno izjemo: podobno kot za Sokrata tudi stoiki verjamejo, da je vrlina nekako oblika znanja.

Toda po drugi strani je *episteme* v nekem smislu božanska in se razbira v svetu. Ni nasledek naših umskih prizadevanj, temveč prej razbiranj *logosa* v svetu in modrec se pač ravna po njem tako, da gre iz sebe, da se usklajuje z naravo. Znanje je nekaj, kar se dosega, preverja, je že obstoječe. Odtod potreba po gotovosti znanja, ki nastopi v praktičnih situacijah življenja. Znanstveno ali strokovno znanje je tudi neke vrste razumevanje (*katalepsis*), oba pa sta povezana tudi z mnenjem.[12]

II

Bolj sofisticirana nadgradnja pojma vtisa, ki je zgolj ime za zunanji impulz, vstopajoč v dušo, je zaobsežena v konceptu predstave (*phantasia*), tj., vtis je razumljen kot predstava.[13] Z njim se bomo tudi približali modelu tega, kako razbirati umetnost skozi teorijo reprezentacije. Ta je neko stanje v duši, ki nastane s tem, da kaže in cilja tako nase kot na tisto, kar ga je povzročilo.[14] Tako je nekakšna enotnost obojega. Predstava torej nima le te čisto čutne, nenasebne vsebine, temveč je tudi nekaj mentalnega. Primer: kot gledam nekaj, kar je belo, to belo zaznavam. Tako lahko rečem, da se je to belo sprožilo v zunanjem svetu in na nas deluje. Toda to belo je nekako tudi v nas. Kajti če ne bi vedeli, kaj je belo, če o tem že ne bi imeli neke mentalne podobe, ga kot belega ne bi prepoznali. Kar prihaja do nas skozi pet čutil, je vredno popolnega zaupanja. Predstava ali fantazija (po Ciceronu prevedena z *visum*) je reprezentacija – ko nekaj zaznavamo, lahko zaznamo ločimo na zunanji element (*to kinoun*), ki je motor oziroma gibalec predstave, in neko zaznano stanje v duši (*pathos* v drugem, širšem pomenu). Je torej predstava neko pasivno stanje v duši, ki je bilo modificirano zaradi predmeta, ali pa je nekaj notranjanjega, interna tenzija duše? Ker bo *pathos* vedno opisan kot gibanje, lahko rečemo, da predstava ni pasiviteta,

---

njihovo pomočjo razumemo splošnosti, abstraktne pojme. Torej je očitno, da se ne morejo zvesti na izkustvo, vendar ne v smislu, da so že v duši pred izkustvom, temveč nekoliko drugače: pod vtisom izkustva na naraven način nastajajo v duši. So nekakšno seme znanja, ki se razvija pod ugodnimi okoliščinami. Torej niso apriorne kot Platonove ideje, temveč so apriorne v smislu neke splošne človeške sposobnosti. Zato jih imenujejo *notiones communes*, skupni pojmi, oziroma *koinoniai ennoiai*.

[12] O tem, da je *episteme* povezana z mnenjem in razumevanjem, glej Sekst Empirik, *Adversus mathematicos* 7.151-7. Kot poroča Ciceron v *Academica* 1.41-2, bo *episteme* kot strokovno znanje (*scientia*) vedno zavezana viru čutnega zaznavanja, podprtega z razumom (*ratio*).

[13] Vedno velja seveda omeniti, da besedo dobro razumemo iz glagola *phainesthai*, iz katerega izvira, torej v pomenu prikazovati se, kazati se, dozdevati se, dajati videz kot ipd. Za razlago iste besede pri Aristotelu glej še *O duši* (443b29), *De motu* (702a19).

[14] Duša kot sposobna zaznavanja je sama sestavljena iz osmih delov, med katerimi je pet čutil. Diogen Laertski govori celo o dveh vrstah predstav, zaznavni in nezaznavni, Prva ustreza zunanjemu predmetu, druga izvira iz razuma. (DL 7.51) Glede dvojne narave predstave glej še Sekst Empirik, *Adversus mathematicos*: 7.162.

temveč to drugo, neka tenzija duše, ki je bila spremenjena s pomočjo zunanjega objekta.

Med vsemi čutili je najbolj vreden zaupanja vid.[15] Ko tako opisujemo epistemološko iskanje kriterija resnice pri stoikih, ga lahko največkrat zvedemo na problem o tem, ali smemo zaupati naših očem. Problematika se tako opira na pozitivistično izhodišče določanja "dokazov" vida: če je evidenca vida jasna in nemotena, ji tisti, ki vidi, lahko povsem zaupa in je z njo zadovoljen. Skeptik bo seveda odgovoril, da bo, denimo, ravno veslo v vodi videti očem zlomljeno ali pa da so peresa na vratu goloba, četudi v resnici enaka, videti večbarvna. Teorija predstave ali reprezentacije (*phantasia*), s katero stoik razloži proces zaznavanja ali predstavljanja, se torej opira na idejo medsebojnega učinkovanja zunanjega vtisa in procesa v duši, ki s pomočjo *hegemonikona* sreča ali se dotakne zunanjega vtisa: šele oboje skupaj se imenuje *phantasia*. Zaznavanje torej ni enostavno prehajanje čutnega podatka iz zunanjosti v nas, temveč sinteza tega prihajanja in njenega srečanja z notranjo "pneumo", ki se dogodi istočasno. Vtis v duši je tako hkrati vtis in nekakšna mentalna podoba. Da bi ta proces bil uspešen, je zanj potrebnih kar nekaj pogojev: da je oseba normalna in v zdravem stanju, s čutili, ki so prav tako zdravi, zunanji predmet mora zares obstajati, prostor in običaji morajo biti v soglasju. Če zaznavam nekaj belega ali se dotaknem nečesa hrapavega, me o tem poučijo čutila. Tako nastali občutki so zmerom resnični: v nekem smislu se čutila ne motijo. Vendar se občutki in zaznave v smislu vtisa razlikujejo od mentalnih podob, ker o teh govorimo tedaj, ko želimo tak občutek ubesediti. Če rečemo "to je belo", "to je hrapavo", je za razumevanje izjave potrebna mentalna podoba, ne občutek. Zaradi tega se na tej točki stoicizem približa akademikom, ki zatrjujejo, da mentalne podobe včasih so resnične, toda včasih tudi napačne.

Da bi ločevali resnične od napačnih, potrebujemo pravilo ločevanja ali kriterij (*kriterion*). Resnična mentalna podoba ali predstava je v fizičnem smislu gibanje duše, v njem pa se razodeva dogajanje v duši in v predmetu, ki ga je povzročil. Napačna mentalna podoba oziroma predstava je le prazno trzanje duše, ki ni v zdravem stanju – v resnici ji ne ustreza noben realni predmet. Pač pa se zdi, da se z njo ujema predmet, ki bi ga lahko imenovali fantazma (*phantasma*), tj. videz. Ko Orest blodi in se mu zdi, da po njem skačejo Erinije, ga sestra prepričuje, češ da v resnici ne vidi ničesar, da so Erinije le navidezne.[16] Tudi pojav sanj je takšen videz, fantazma. Resnična mentalna podoba ali predstava se od fantazme razlikuje po tem, da je jasnejša, "jasnost" je prav njena razlikovalna lastnost in zaradi nje je nikoli ne bo mogoče pripisati delu fantazme. (prim. Ciceron,

[15] Vidu (očesu) ne gre le najbolj zaupati, na njem se tudi ponavadi gradi teorija zaznavanja. Kaj namreč stopa v dušo skozi oko, kaj zaznavamo? O tem se v helenistični filozofiji razhajata dve rivalski teoriji. V obeh slika (podoba, *eidolon*) vstopa v oko – pri epikurejcih je ob atomistični predpostavki zaznavanje proces sprejemanja neposrednih vtisov v čutilih s pomočjo atomov, ki se odlepijo in potujejo proč od predmeta k očesu. Občutki so torej verodostojni in vsaka napaka je rezultat interpretacije, ne vtisov. Pri stoikih pa bomo našli prepričanja o tem, da vid in zaznavo omogoča kontinuiran tek *pneume*, nekakšen *fluks*, ki se dotakne predmeta in pošlje sliko do očesa.

[16] Primer je iz Seksta Empirika, *Adversus mathematicos*: 7.242-6.

Academica: 1.40, 2.77) Kriterij razlikovanja resničnosti vtisov je potemtakem prav njihova jasnost. Toda ob predstavi ali vtisu (*phantasia*) so tu še drugi kontrarni pojmi, s katerimi operira stoiška teorija. Po Ajtiju (4.12.1-5) je Hrizip, mogoče najprodornejši stoiški modrec, razlikoval med štiri tipi različnih konceptov predstavljanja.[17] Pa jih naštejmo: najprej je tu omenjena in že razložena *phantasia* kot predstava, tj. stanje (*pathos*) duše, ki razodeva tako sebe kot svoj vzrok. Ko gledamo sliko Sokrata, opazimo lastnosti, ki vzbudijo v duši določeno stanje. Skozi vid (*dia opseos*), pravi Ajtij, opazimo nekaj belega, stanje, ki je vzbujeno v duši, je povzročeno skozi gledanje (*dia horaseos*). To stanje nam omogoča reči, da obstaja bel predmet, ki je v nas sprožil gibanje (*hypokeitai kinoun hemas*). Avtor izrecno omeni ambivalentni pomen besede za svetlobo: *fos*, luč ali svetloba, je tisto, kar razodeva sebe in vse, kar je v njeni bližini; tako tudi *phantasia* razkriva sebe in svoj vzrok.

Naslednji imaginacijski pojem nam opiše predmet ali razlog fantazije. Imenuje se *phantaston* in je tisto, o čemer je predstava, predstavljeno; vzrok predstave je, recimo, nekaj belega ali mrzlega ali vse, kar lahko spravi dušo v gibanje. (Long in Sedley, 1997: 237) *Phantaston* je potemtakem vedno zunanji objektni korelat predstave ali lastnost v zunanjem svetu, zaradi katere do nje pride. Tretji našteti pojem je *phantastikon*; lahko bi ga prevedli kot imaginacija ali predstavljivost. Ta je opisan kot prazno privlečenje (*diakenos helkysmos*), nastopa pa kot stanje v duši brez predstavljenega, recimo, kot če se kdo bojuje s senco (*tou skiamachountos*) ali udarja s svojimi rokami proti ničemur (*epi kenois epipherontos tas cheiras*). Zadnja med štirimi je *phantasma* kot izmislek ali dozdevek.[18] Fantazma je tisto, k čemur nas privlači prazno privlečenje predstavljivosti; nastopi v ljudeh, ki so melanholični in nori (*epi ton melancholonton kai memenoton*).[19]

Očitno je, da uvedba zadnjih dveh Hrizipov pojmov uvaja vprašanje možnosti epistemoloških napak ali, rečeno bolje, napačnega predstavljanja in zaznavanja. Medtem ko se predstava (*phantasia*) in tisto predstavljeno (*phantaston*) srečno nanašata na realni in resnični predmet, ki se pravilno vtisne v dušo kot predstava, pa nam bojevniki s sencami in melanholični preganjalci svojih fantazem ravno ne bodo vlivali prevelikega epistemološkega optimizma. Kako torej razložiti možnost napačnih in zmotnih vtisov ali predstav? Čutna predstava je nedvomno in neizpodbitno kriterij resnice. Da bi nekaj bilo resnično, bomo to morali zaznati. Toda ta predstava mora biti tudi "razumljiva", kar pomeni, da z njeno pomočjo že zaznavamo in razumemo zunanje predmete. Ker je videti, da senzualistični okvir takega razmišljanja vodi v relativizem in subjektivizem (in težave, s katerimi so se srečali že sofisti), so stoiki vanjo vključili tudi neki bolj objektiven element. Pojem *synkatathesis* dejansko pomeni odmik od senzualizma.[20] Duša ne sprejema le vtisov od zunaj, temveč o njih samostojno

[17] Primerjaj Ajtijev citat v Long in Sedley (1997: 237), fr. 39B; ali v SVF 2.54.

[18] Diogen Laertski, opirajoč se na isto delitev, imenuje *phantasma* za navideznost (*dokesis*) in kot primer navaja tiste, ki se pojavljajo v spanju. (DL 50-51)

[19] V slabšalnem smislu široko uporablja to besedo že Platon, na primer v *Državi* (382a), *Fajdonu* (81d), *Sofistu* (266b).

[20] V nestoiškem smislu uporabi izraz Platon v *Gorgiji* (501c), tam je njen predmet *doxa*. Primerjaj še Ari-

odloča, odloča o tem, ali jih bo sprejela – glede na svojo "pojmovno shemo". Kriterij resnice torej ni čisto v samih čutilih, zaznavanju, temveč v neki instanci, ki odloča o tem, kaj bo sprejeto in kaj ne. Vpeljava pojma soglašanja nam da slutiti nekakšno mešanico senzualistične in racionalne pozicije v epistemologiji.

Toda tudi pojmi v duši nastanejo iz izkustva, in sicer eni brez našega posredovanja, tehnike, drugi pa skozi znanstveni napor, znanje. Le ti drugi so pravi pojmi, pojmi v pravem pomenu besede. Tisti brez posredovanja se imenujejo skupne predstave ali *prolepseis*.[21] Ker je merilo resnice v samem zaznavanju, ki dušo napeljuje na to, da se ujame s tem, kar je zaznala, leži resnica v čistem in jasnem zaznavanju. Taki čisti in jasni predstavi pravijo stoiki opojmljena predstava (*phantasia kataleptike*). Ta je s strani človeka zavestno sprejeta: če je sprejeta napačna predstava, potem sem v zmoti (*pseudos*), če dam soglasje neopojmljeni predstavi, potem sem v mnenju (*doxa*), in če dam soglasje opojmljeni predstavi, potem imam razumevanje (*katalepsis*). Ko zaznavamo neko stvar v realnem svetu, ta v nas ustvari nek pojem, dojem, ta pa nas napelje na soglašanje ali ujemanje (*sensus sunt adsensus*). Občutenje je vedno čutenje k nečemu. Šele ta notranja, objektivna instanca, torej zunanji stvari pridoda legitimnost in jo prepozna v njeni resničnosti. Zenon je tako spoznavanje opisal s slovito prispodobo roke oziroma dlani: odprta roka je pripravljena za sprejemanje in razumevanje, ko pa se stisne v pest, je še ujela svoj predmet, ki ga želi. (Ciceron, *Academica*: 2.145)

Kataleptična predstava je potemtakem končni kriterij resnice in torej resniconosna. Ker je merilo resnice v samem zaznavanju, ki dušo napeljuje na to, da se ujame s tem, kar je zaznala, leži resnica v čistem in jasnem zaznavanju (kar je, mimogrede, precej daleč od klasičnega znanstvenega kriterija resnice, ki mora biti neempirična). Duša pa mora to zaznavanje uskladiti s tem, kar je nek objektivni kriterij v njej. Kaj torej sprejeti kot resnično, ko zaznavamo zunanjost? Ko Admet jasno zaznava Alkestido, ki se kot že mrtva pojavlja pred njegovimi očmi, lahko rečemo, da ima predstavo o njej, vendar še ne kataleptične predstave. In sicer zaradi te objektivne, notranje distance v njem, ki mu pove, da (a) mrtveci pač ne oživljajo in (b) da včasih prihaja do napačnih predstav, ko se mrtvi prikazujejo živim. Kasneje bo Sekst Empirik poročal, da se glede na to težavo stoiki kasneje dodajali tale kriterij: potrebna je jasna predstava, ki pa "ne vsebuje nobene motnje" (*to meden echousan enstema*). (*Adversus mathematicos*: 7.424)

Dejstvo, da so nekatere predstave resnične in druge napačne, resnične pa opojmljenje ali ne, uvaja tudi zahtevo po tem, da razložimo nastanek in izvor napačnih predstav. Glede na *synkatathesis* (latinski prevodi so *adsensio*, *approbatio*) nas nekatere predstave vodijo v zmoto, neopojmljene pa v mnenje. Predstava v duši potemtakem ni nastala po volji človeka, pač pa je na njem, da se odloči, kateri bo dal soglasje. Soglašanje ali soglasje je dejanje duše, njena sposobnost, ki pa se bo izrazila le, če bo duša pravilno "napeta", tj. takšna s pravo tenzijo – to je pogoj, da bo soglašanje pravilno. Napačno dano soglasje rezultira v

stotelovo *Topiko* (116a11).

[21] Kot opozarja Ciceron, so ti včasih imenovani za *prolepseis*, drugič *ennoiai* (*Academica*: 2.30-1).

zmoti, ta pa ima lahko dve smeri: nastane bodisi zaradi prenagljene volje, kot če, recimo, soglašamo s podobo, ki ni zares jasna, ali pa zaradi šibkosti volje, ki pelje v soglasje z nečim napačnim. Da bi dali ustrezno in pravo soglasje, moramo paziti na to, da bo to vsebovalo pravo namero obvladovanja predmeta, pozornost, usmerjeno k predmetu, da bo soglasno in ustrezajoče z njim. Seveda takšna uvedba "kontrolnega" mehanizma odpira vrsta vprašanj. Recimo, kako naj točno razlikujemo med opojmljeno in neopojmljeno predstavo? Kako je opojmljena predstava izkustveno različna od te druge? Kako se neopojmljena predstava sploh lahko pojavi, če ni resničnega predmeta, iz katerega izvira?

Stoiki so, v nenehni debati z epikurejci in akademskimi skeptiki, bili večkrat soočeni z ugovori o tem, da je čutno zaznavanje zanesljivi vir našega znanja. Tako je akademski skeptik Arkesilaj večkrat dokazoval, da so vse čutne zaznave napačne, česar se je zavedal že Epikur: če bi se pokazalo, da je ena čutna zaznava napačna, potem so takšne vse. (primerjaj Ciceronovo *De natura deorum*: 1.70) Teorija o opojmljeni, kataleptični predstavi služi stoikom natanko za to, da ubežijo takšnim ugovorom. Nadalje, v primeru zmotnih predstav stoiki zmerom predpostavljajo idealno tipski primer modreca, ki se nikoli ne zmoti. Po Ciceronu je Zenon verjel v moč in sposobnosti modreca, ki se ne pusti zavesti in zmerom pazi, da se ne bo zmotil. (*Academica*: 2.66) Ta idealizirani vedež ali modrec nikoli ne zaide v mnenje, kaj šele v zmoto, zato bo zmožen razlikovanja med resnicami in napakami, med tem, kar je zaznavno, in tem, kar ni. (*Academica*: 2.67)

Akademska skepsa ni le zastavila nekatera neprijetna vprašanja, ampak tudi takšna, ki ne najdejo dobrega odgovora. Takšno je po Ciceronu, recimo, tole: je resnična predstava enake kvalitete kot napačna? (*Academica*: 2.77) Arkesilaj domneva, da bo tisto, kar je napačno, tudi nezaznavno, če je namreč resnično podobno napačnemu. Potem bo takšno, nezaznavno namreč, tudi resnično, in zato nič ne bo zaznavno. Če namreč v čutnozaznavnem ne moremo ločevati med predmeti, ki so si podobni, potem celo ob njihovem prepoznanju ne bomo dobili pozitivnega znanja. Sekst Empirik navaja primer z dvojčkoma Kastorjem in Polidevkom. (*Adversus mathematicos*: 7.402-10) Če ima modrec predstavo Kastorja, ki je podobna tisti, ki bi jo dobili ob gledanju Polidevka, potem bo imel napačno predstavo, četudi je ta, ki je vtisnjena, v popolnem skladju s predmetom. Sekst analogno temu navaja še primer z dvema popolnoma enakima jajcema. V obeh primerih bi, kot pravi Arkesilaj, bilo pokazano, da ni nobene predstave česa resničnega, ki ne bi bila takšna, da bi lahko prišlo do kakšne druge z enako kvaliteto, vendar bi ta bila narejena na podlagi nečesa neresničnega. (*ravno tam*)

Ugovor na podlagi podobnosti se zdi univerzalen: kadarkoli bomo uzrli dve podobni stvari, bomo, četudi bi verjeli, da na svetu ni dveh stvari, ki bi si bili zares podobni, dali prostor napačni predstavi, vsaj dokler ne moremo pokazati na razliko med dvema zelo podobnima predmetoma. Da bi se temu stoiki izognili, so po Sekstu zahtevali odsotnost vsake ovire pri kataleptični predstavi. Zato da bi ne prišlo do "ovire", navaja pet pogojev, ki morajo biti izpolnjeni: čutni organ (*aistheterion*) navzočnost čutnozaznavnega predmeta (*aistheton*), prostor (*topos*), način (*to pos*) in um (*dianoia*). (*Adversus mathematicos*: 7.424) Če je katerakoli

od teh stvari v nenormalnem stanju ali ni navzoča, bo nemogoče sprejeti predstavo za kataleptično.

III

V tej kratki spoznavnoteoretski predstavitvi ni bil naš namen pokazati, kako so tudi stoiki podali določeno teorijo reprezentacije, ki bi lahko bila zanimiva za vizualne umetnosti ali širše, temveč opozoriti na prav nasprotno dejstvo, kako sama ta teorija temelji na analogiji slikovne reprezentacije. Če upoštevamo skeptikove ugovore stoikom, potem bi lahko na shemi različnih teorij slikovnih reprezentacij, ki jo podaja Kante (2001: 71), stoiško epistemološko izhodišče uvrstili med percepcijske posredne modularne reprezentacije, ki temeljijo na vzročni kovarianci in rekonstruirani podobnosti. Kot že rečeno, skeptične šole uspešno kritizirajo to teorijo ravno na podlagi teze o podobnosti: ti ugovori bi lahko, tako kot so našli svoje mesto v horizontu spoznavnoteoretskih predpostavk, dobili legitimno veljavo tudi v sodobnih razpravah o umetnosti.

Taisti problem pa bomo zasledili ne le v določitvi epistemične vloge zaznanega predmeta, temveč tudi na ontološki ravni. Vrnimo se k Platonu. Kot pravi Kante, je razlika med realnim Kratilom in tistim naslikanim v številu lastnosti, ki manjkajo drugemu: če naslikanemu dodamo podrobnosti (lastnosti), dobimo prvega. (Cra. 432a-d; Platon, 1980: 89-91) Ker mimetični predmeti nimajo lastnosti *x*, ki je lastna originalu, *mimesis* pa je odvisna od podobnosti, bo boljši imitirani izdelek tisti, ki ima bolj lastnost x, tj., ki je bolj podoben originalu. (Kante 2001: 67) Avtor v svoji – zaradi definitorične in problemske zastavitve – odlični knjigi na takle način zastavi platonsko dilemo ločevanja med predstavljenim in predstavljanjem:

> "Vprašanje, za katerega se zdi, da si ga Platon nemara nikoli ni zastavil, je, zakaj tudi najboljši ljudje uživajo v pesništvu, zakaj uživajo v likih, ki se znajdejo v stiskah, ki so vredni usmiljenja in ki trpijo – z drugimi besedami, zakaj pride do 'distance'. Če bi si zastavil to vprašanje, bi verjetno opazil dve stvari. Prvič, da tisto, kar zmotno povzroči, da vzamemo reprezentacijo za realnost, morda ni varljiva narava same reprezentacije, temveč naši zmotni pogledi nanjo – na primer domneva, da je reprezentiranje sveta podvajanje njegove površine, kar ima za posledico, da je reprezentacija nekakšne vrste delni predmet, da je pojav nepopolna realnost. Dvom glede te domneve je prvi korak k temu, da reprezentaciji podelimo njen lastni status. Če pa bi Platon storil ta prvi korak, bi nemara lahko opazil, da najboljši ljudje ne uživajo v reprezentirani bridkosti, temveč v reprezentaciji bridkosti. Tako bi utegnil uzreti, da sta pesništvo in reprezentacija lahko dobra ali slaba, to je, da sta umetnost." (Kante, 2001: 67)

Reprezentirani Sokrat na sliki ne le da ni enak realnemu Sokratu, temveč je treba razlikovati med predmetom reprezentacije, reprezentiranim (umetniškim) predmetom in samim aktom reprezentacije. Reprezentirani Sokrat na sliki ni podlaga našega uživanja, užitek je zavezan sami reprezentaciji, česar Platon ne

upošteva, meni Kante. Reprezentacija Sokrata ima potemtakem naseben status: ta je dobra ali slaba, je podlaga za umetniški vtis. Toda ko jo želimo opredeliti kot predmet glede na original, bomo nujno morali vpeljati relacijo podobnosti: da bi Sokrat na sliki bil Sokrat, bo zanju veljal takšen odnos.

Je mogoče reči, da stoiki navzlic svoji spoznavni teoriji ne razpravljajo o umetniških izdelkih iz natanko določenega razloga, ki je ta, da ne dopuščajo predstavljanja, imaginacije, ker verjamejo v vsenavzočnost razuma, *logosa*? Situacija nam je znana že iz Platonove *Države*, njegove prispodobe o deljeni črti (509b). Po njej je imaginacija (*eikasia*) najzgodnejše in najbolj primitivno kognitivno stanje. Enako je imaginacija simbolizirana v prispodobi o votlini: jetniki v njej ne vidijo drugega kot sence na votlini in jih razumejo kot resnične. Moderno bi rekli, da je imaginacija oziroma predstavljanje v tem smislu nezmožnost razumeti resničnost nečesa zaradi površinskega vtisa. (Smisel umetnosti je največkrat ravno nasproten: razumeti resničnost na podlagi površinskega vtisa, razumeti impresijo kot resničnost.) Imaginacija je mentalna zmožnost, da zapopademo ne le nekaj, kar ni prisotno tukaj in zdaj, temveč tudi nekaj, kar ni realno, kar nikoli ni obstajalo. Usposablja nas za zapopadenje možnosti nečesa, kar bodisi je resnično ali pa ne. Drugače rečeno, smeli bi ločevati med (1) reproduktivno vloga predstavljanja (že videnim) in (2) njegovo kreativno vlogo (še ne videnim). Ko imamo v mislih (1), je vloga umetnosti v reprodukciji realnosti (Platonov model *mimesis*), ko imamo v mislih (2), je vloga umetnosti v ustvarjanju novih podob.

In kakšen je odnos med predstavljanjem, imaginacijo in razumom? Načeloma umetnost razumemo kot nekaj, kar uhaja kontroli razuma, saj nas navaja na to, da je treba površinski vtis ali predstavo biti zmožen dojeti, nato pa razumeti kot del realnosti. Za stoike, obratno, obstajajo zgolj miselni procesi, s pomočjo katerih čutnozaznavne stvari, edino merilo realnosti, prevajamo v bolj kombinirane oblike. V nekem smislu so to le konceptualne razdelave čutnozaznavnih podatkov. Nekoliko poenostavljeno bi lahko rekli, da za razliko od epikurejcev stoa verjame v mrežo različnih mehanizmov tega, kako ustvarjamo pojme, pri čemer je um ob rojstvu nepopisan, tako da do njih pridemo šele s ponovitvijo:

> "(Med pojmi) so nekateri nastali iz srečanja (izkustva), nekateri iz podobnosti, nekateri iz analogije, nekateri iz premestitve, nekateri iz spojitve, nekateri iz nasprotja. Pojmi zaznavnih stvari nastanejo iz srečanja; iz podobnosti nastanejo tisti izpeljani iz česa prisotnega, tako kot Sokrat iz svojega kipa; iz analogije nastanejo nekateri z večanjem, kot Titij in kiklopi, drugi z zmanjševanjem, kot pritlikavec. In središče sveta je dojeto po analogiji iz manjših nebesnih teles. Iz premestitve, denimo, nastanejo oči na prsih [tj. v primeru bajeslovnih pošasti]; iz spojitve nastanejo pojmi, kot je hipokentaver;[22] iz nasprotja pa tisti o smrti. Nekateri pojmi nastanejo tudi iz določenih prenosov, kot sta *ta lekta* in prostor. Pojmi nečesa, kar je pravilno in dobro, nastanejo naravno. Z odvzemanje pa – kot če je nekaj brez rok." (DL 7.53)

[22] Tu ni zahtevano združevanje zunanjih misli-podob, za razliko od epikurejske teorije.

Kateri procesi so torej tisti, ki nam dajo misliti čutnozaznavne stvari, kot se izrazi Diogen? Naštejmo jih vseh devet ponovno: (1) *periptosis*, izkustvo ali srečanje; (2) *homoiotes*, podobnost, recimo, za nekaj zraven postavljenega (*ta apo tinos parakeimenou*), kot če opazujemo Sokrata, postavljenega zraven slike (*tes eikonos*); (3) *analogia*, sorazmernost, včasih s povečanjem, kot v primeru Titija in kiklopov, včasih s pomanjšanjem, kot v primeru Pigmejcev. Tudi misel središča Zemlje je nastala s sorazmernostjo glede na manjše krogle (*sphairas*); (4) *metathesis*, prestavitev ali premestiev, z njo mislimo stvari/bitja, ki imajo oči na prsih; (5) *synthesis*, sestavitev, z njo mislimo, denimo, stvari in mitološka bitja, kot je kentaver; (6) *enantiosis*, protipostavljenost, z njo mislimo smrt glede na življenje; (7) *metabasis*, prehajanje, z njim mislimo, denimo, "*ta lekta*" in prostor (*topos*); (8) *physikos*, misli po naravni poti, recimo naravno pridobimo pojme nečesa pravičnega in dobrega; (9) *steresis*, odvzemanje, z njim mislimo, recimo, nekoga, ki je brez rok.

Če smo se poprej vprašali dobesedno, kaj stoik vidi na sliki, bi zdaj lahko vprašanje nadaljevali: kako stoik vidi sliko in kako jo "misli"? Odgovor se ponuja kar v opisu drugega zgornjega procesa: ko gledamo sliko Sokrata, bomo na njej prepoznali Sokrata po načelu podobnosti podobe (*eikon*) z realnim Sokratom. Pojem, ki smo si ga ustvarili o njem, nam bo služil kot podlaga za to, da ga prepoznamo kot takšnega. Vendar navedeni Diogenov citat odpre novo vprašanje stoiškega senzualizma: kakšen status imajo zdaj takšni mentalni pojmi, saj se vendar nekateri očitno nanašajo na fiktivna bitja in nerealne predmete, spoznavna teorija pa nas oči o tem, da je kriterij resničnega le v čutih in kataleptičnih predstavah?

Zdaj se nenadoma zdi, da stoik naslikanega Sokrata ne bo pripravljen sprejeti kot resničnega, v čemer se seveda ne bo razlikoval od nas. Razhajanje se bo začelo v tem, da upodobljeni Sokrat kot ikona za nas ne bo enostavno neresničen, medtem ko bo za stoike, *stricto sensu*, natanko takšen. Tisto, o čemer bomo dobili kataleptično predstavo, bo kvečjemu freska. In če bomo stoika nadalje izzivali s tem, da naj nam vendarle pove, v čem se perfektno naslikani Sokrat razlikuje od realnega Sokrata, ko pa sta si tako zelo podobna, bo prav na podlagi te relacije vedno mogoče ustvariti napačno, tj. nekataleptično predstavo, vsaj dokler ne navedemo distinktivne lastnosti med obema. V tem smislu bo podoben ptiču, ki se zaletava v platno z naslikanim grozdjem, da bi ga kljuval. Kar se je potemtakem ponujalo kot model spoznavne teorije, namreč analogija z reprezentacijo slike, vsebovano v nauku o fantaziji, se bo zdaj izkazalo za slepo pego iste filozofske šole: tega, kaj prezentira sama slika in kakšen status naj ima ta slika, ne bo mogoče prepričljivo pojasniti.

WHAT A STOIC SEE IN THE PICTURE: THE ART AS REPRESENTATION IN STOIC THEORY OF REPRESENTATION

The article considers the question of determining the Stoic views on visual arts and therefore presupposes that the theory of perception in stoicism, especially whenever the topic of impressions or representations (*phantasiai*) is considered, helps us as a model of our understanding not only of how the Stoics understood arts, but rather as a basis for juxtaposing the represented picture (or artefact) to the reality of the outer world.

Keywords: stoicism, Zeno, Chrysippus, Sextus Empiricus, arts, picture, representation.

Literatura

Brun, J. (ur.) (1998). *Les Stoïciens*. Paris: PUF.

Gourinat J. B. (1996). *Les stoïciens et l'âme*. Paris: PUF.

Kante, B. (2001). *Filozofija umetnosti*. Ljubljana: Jutro.

Long, A. A. in Sedley, D. (1997): *The Hellenistic philosophers*. Cambridge: Cambridge University Press.

Platon (1980). *Kratil*. Maribor: Obzorja.

Von Arnim, H. (1903-1924). *Stoicorum veterum fragmenta*. Leipzig: Teubner.