

DOI: <https://doi.org/10.4312/keria.20.2.23-54>

Ana Marija Lamut

Jazonov plašč v Apolonijevih *Argonavtikah*

Jazonov plašč je v Apolonijevih *Argonavtikah* (1.721–767) najobširnejša *ekphrasis*, opis umetniškega izdelka. Poleg tega opisa ep vsebuje tudi dva krajša opisa predmetov. Eden je ravno tako opis oblačila, ki ga je Jazonu v spomin na njuno ljubezensko avanturo poklonila kraljica Hipsipila (4.423–434), druga ekfraz pa opisuje Erosovo zlato žogo, s katero je Afrodita nagradila sinovo ubogljivost (3.135–141).

Prvi postanek Argonavtov je bil otok Lemnos, na katerem so prebivale same ženske, ker so zaradi nezvestobe pobile svoje može. Preden gre Jazon v mesto prosit kraljico Hipsipilo za sprejem in prenočitev za svojo posadko, si nadene okoli ramen škrlaten plašč, δίπλακα πορφύρεν (1.721),¹ ki ima ob robu izvezenih sedem mitoloških zgodb (729).

Na prvi sliki so upodobljeni Kiklopi, ki kujejo blisk za Zeusa (730–34); na drugi Amfion in Zetos gradita Tebe (735–41); tretja prikazuje Afrodito z Aresovim ščitom v rokah (742–46); četrta predstavlja boj med Elektrionovimi sinovi in Tafijci (747–51); sledi ji tekma Pelopsa in Ojnoma (747–31); na šesti Apolon z lokom strelja na Titija (759–62); in zadnja prikazuje Friksa, ki sedi na ovnu (762–67).²

1 Prve omembe škrlatnega plašča ali bolj natančno ogrinjala zasledimo že pri Homerju (*Il.* 3.125–26), kjer srečamo Heleno med tkanjem ogrinjala, v katerega je ravno vezla prizore iz trojanske vojne. Ponovno se plašč omenja v 22. spevu (440–41); tokrat ga tke Andromaha in vpleta vanj cvetje. Tudi iz Odiseje poznamo opis plašča z realističnim prikazom boja med psom in levom (*Od.* 19.225–31). Boljšo predstavo o tem, kakšen naj bi bil plašč oziroma ogrinjalo videti, dobimo iz vaznega slikarstva. Eden takšnih primerov je »vaza François« z upodobitvami Here, Zeusa, Uranije in Hor, oblečenih v podobna ogrinjala, okrašena okoli roba z linearnim geometričnim ornamentom ali figuralnimi prizori kot pri Homerju. Takratni plašči so bili pravokotno oblikovana prosto viseča ogrinjala, pretežno volnena ali iz lana, ki so se spredaj zapirala z zaponko na rami, kot zgoraj omenjeni Odisejev plašč. Svilen ogrinjalo so bila značilnejša za helenistično obdobje.

2 Pisci komentarjev so si enotni o vplivu Ahilovega ščita (*Il.* 18.478–608) na obliko in vsebino Jazonovega plašča: prim. Hunter, *The Argonautica of Apollonius*, 52–59; Shapiro, »Jason's Cloak«, 263–64; Carspecken, »Apollonius Rhodius and the Homeric Epic«, 78.

Opisi umetniških del so pogosta oblika literarnega okrasja že od omenjenega opisa Ahilovega ščita in Nestorjeve čaše v *Iliadi*, Odisejeve zaponke v *Odiseji* prek simbolnih napisov na ščitih sedmerih epigonov v Ajshilovi *Sedmerici proti Tebam* do Teokritove čaše (*Id.* 1) ter številnih helenističnih in poznejših opisov.³ Ekfraza kot vložek običajno prekine linearni tok pripovedi.⁴ Tudi Apolonij z opisom Jazonovega plašča pripoved ustavi, še posebej ker ne omenja osebe, ki bi ta plašč opazovala. Nasprotno pa Ahilov ščit v *Iliadi* (18.468) nastaja pred očmi Tetide, pa tudi Enej na začetku *Eneide* (1.50–493) strmi v bojne prizore iz trojanske vojne, upodobljene na stenah Junoninega templja v Kartagini.

Pesnik začne opis sedmih slik z uvodom (1.721–29), kjer razloži izvor plašča (721: θεᾶς Ἰτωνίδος ἔργον), opiše, kako je ta prišel v Jazonovo last (721–23: τὴν οἱ ὅπασσε Παλλάς, ὅτε πρῶτον δρυόχους ἐπεβάλλετο νηὸς Ἀργούς, καὶ κανόνεσσι δάε ζυγὰ μετρήσασθαι) ter poudari njegov bleščeče rdeči sijaj, ki prekaša celo vzhajajoče sonce (725–26: τῆς μὲν ῥήϊτερόν κεν ἐς ἥλιον ἀνιόντα ὅσσε βάλοις ἢ κείνο μεταβλέψειας ἔρευθος). »Bleščeč svetlobni odsev« se še enkrat ponovi na koncu opisa, ko se Jazon ogrnjen v ta prelepi plašč odpravi v mesto h kraljici Hipsipili »podoben svetleči zvezdi« (774: φαεινῷ ἀστέρι ἴσος), s prošnjo za sprejem Argonavtov na otok Lemnos. Uvodni stavek opisa plašča: Αὐτὰρ ὅγ' ἄμφ' ὤμοισι, θεᾶς Ἰτωνίδος ἔργον, δίπλακα πορφυρέην περονήσατο

3 Friedländer, *Johannes von Gaza*, 12–14.

4 V 5. stoletju pr. Kr. je Evripid kot edini izmed antiških tragikov v svojo dramo *Ion* vključil ekfrazo po vzoru Homerja. V tej drami naslovni junak s služabniki postavi prostoren šotor in ga okraši z lepo tkanimi preprogami, ὑφάσμαθ' ἱερὰ, ki jih je prinesel iz Apolonovega svetišča (*Ion*, 1141); na stropu so bili razgrnjeni πέπλοι z vtkanim nočnim nebom: Uranom, ki je v etru zbiral zvezde, Helijem, ki je vozil voz in vlekel za njim Hespera, Nočjo v črnem peplosu, obkroženo z zvezdami, Orionom z mečem in Luno, ki je metala žarke. Na stene šotora je Ion razobesil še več βαρβάρων ὑφάσματα (1159–1160) s prizori ladij, ki napadajo grške troveslače, divjih konj, pošasti ter lova na jelene in leve. Iz poznega 5. stoletja pr. Kr. izhajajo tudi dokazi o obstoju *Ateninega peplosa*, ki so ga izvezle njene služabnice za boginjo; Evripid (*Hec.* 465–474) omenja Atenin plašč s prizorom poboja Titanov, ker je bila navada, da so Ateni kot vojni boginji (Atena Promahos) na plašč izvezli njena dela. Zgodnejši primer z vezenjem okrašene tkanine predstavlja plašč (ιμάτιον), narejen za Alkimena iz Sibarisa, opisan v delu Περὶ θαυμασίων ἀκουσμάτων (96), ohranjenem pod Aristotelovim imenom. Plašč je bil verjetno narejen pred prvim uničenjem mesta Sibarisa ok. leta 510 pr. Kr. Prizori približno 6 m dolgega škrlatnega plašča si sledijo tako: mesto Suze zgoraj, skupina Perzijcev spodaj, v sredini bogovi – Zevs, Hera, Atena, Apolon in Afrodit; na desnem koncu je upodobljeno mesto Sibaris, na levem pa lastnik plašča Alkimenes. Simetrična razporeditev prizorov na plašču je prvi primer tovrstne prostorske razporeditve izvezenih slik, zato bi bilo možno, da je vplivala tudi na ureditev prizorov na Jazonovem plašču. Za časa Apolonijevega življenja je po navedbi Kaliksena z Rodosa (*Ath.* 5.196) obstajala skupina tapiserij, narejenih v Aleksandriji, ki jih je verjetno poznal tudi sam avtor. Te tapiserije so krasile škrlatni baldahin Ptolemaja II. Filadelfa, narejen za njegove ceremonialne procesije. Poročilo poleg škrlatnega baldahina, belo progastih tapiserij, feničanskih zaves, z zlato nitko izvezenih tilnih omenja tudi vojaški plašč (ἐφαπτίδης) s portreti kraljev in mitoloških oseb v propagandne namene. Na sedežnih garniturah so bila razprostrta περιστρώματα ποικίλλα, na tleh so ležale perzijske preproge ἀκριβῆ τῆν εὐγραμμίαν τῶν ἐνυφασμένων ἔχουσαι ζωδίων (prim. Shapiro, »Jason's Cloak«, 268–269). Tradicija izvezenih oblačil s figuralnimi, živalskimi, cvetličnimi in drugimi upodobitvami ni vplivala le na Apolonija, ampak tudi na njegove sodobnike. Pri Teokritu zasledimo, kako sta dve aleksandrijski gospodinji v palači Ptolemaja in Arsinoe med praznovanjem v čast Adonisa občudovali tapiserijo z mrtvim Adonisom na srebrni zofi (*Id.* 15.80–86). Tudi Menander omenja pravkar stkana ženska oblačila kot simbol materinstva z izvezenim jelenom in krilatim konjem (*Pk.* 633–650).

(»nato si je okoli ramen zapel dvojni, škrlatni plašč, delo bognje Atene«, 721–22), spominja na podobne besede iz *Iliade*, ko se grški junak Tevkros opremilja za boj s Hektorjem: αὐτὰρ ὅγ' ἀμφ' ὤμοισι σάκος θέτο τετραθέλυμνον (»nato si je okoli ramen nadel ščit«, 15.479), zato lahko razumemo Jazonov prizor oblačenja tudi kot neke vrste oborožitev, le da gre pri Jazonu za drugačno naravo spopada oz. soočenja. Medtem ko je v *Iliadi* (18.478–608) na dolgo opisan del oborožitve, stoji na podobnem mestu v *Argonavtikah*, kjer bi pričakovali spopad Argonavtov s prebivalci otoka Lemnosa, oblačilo; samo bežno je kot orožje omenjena sulica, ki jo je Jazonu podarila Atalanta (1.769–70), ki tako kot lemnoške ženske prakticira moške aktivnosti. Verjetno je imel Apolonij v mislih plašč kot ščit v funkciji »psihološkega orožja«. Jazon se je v taki opravi namenil h kraljici Hipsipili, da bi jo z zapeljevanjem in lepoto osvojil ter pridobil na svojo stran; pokazal se je kot ἀπόλεμος in ne več kot bojevnik ahilovskega tipa. Apolonijev junak skuša svoj namen doseči z miroljubnimi sredstvi in ne več s silo, kot to počnejo Homerjevi junaki.⁵

S to gesto je pesnik osvetlil značaj junaka helenističnega epa, ki postane ob primerjavi z Ahilom anti-junak, junak Erosa, ki bo z močjo svoje zunanje privlačnosti učinkoval na Medejo in z njeno pomočjo dosegel svoj cilj.

Zatem avtor locira slike (728–29: ἐν δ' ἄρ' ἐκάστω τέρματι δαίδαλα πολλὰ διακριδὼν εὖ ἐπέπαστο), ki se ločene druga od druge (διακριδὼν), linearno (parataktično) vrstijo okoli celotnega roba pravokotno oblikovanega oblačila.

OPIS SE ZAČNE S KIKLOPI, KI IZDELUJEJO ZEVSU OROŽJE (730–34)

Enooki velikani Kiklopi, po Heziodu sinovi Gaje in Urana, kujejo blisk za Zevsu, ki mu manjka en samcat žarek, da bi zasvetil s polno močjo (730–34: ὅς τόνον ἦδ' ἀμφαίνων ἐτέτυκτο, μῆδ' ἔτι δεύετο μοῦνον ἀκτίνος). Ta žarek se ravno oblikuje pod železnimi kladivi Hefajstovih pomočnikov, kakor Kiklope pogosto imenujejo zaradi službe, ki jo iz hvaležnosti do Zevsu brez prestopa opravljajo. Število Kiklopov ni posebej omenjeno, toda Heziod pozna tri: Bronta (gromovnika), Steropa (bliskača) in Arga (lesketača).⁶ Motiv za ta prizor torej najdemo v Heziodovi *Teogoniji* (139–46), ideja o nedokončanem blisku pa nam prikličje v spomin Tetidin prihod v Hefajstovo kovačnico. Tetida najde mojstra pri izdelovanju dvajsetih trinožnikov, ki jim ravno takrat dodaja ročaje: οἱ δ' ἦτοι τόνον μὲν ἔχον τέλος, οὕατα δ' οὐ πω δαιδάλεα προσέκειτο· τὰ ῥ' ἦρτε, κόπτε δὲ δεσμους (»V glavnem so bili dokončani, le ročev jim ni

5 Lawall, »Apollonius' Argonautica«, 121–169; prim. Beye, »Jason as Love-hero«, 49–54.

6 »Tudi kiklopi ošabni nato so iz nje se rodili / Brontes, Steropes in Arges, predrzno divjaški nasilneži. / Ti so Zevsu izdelali blisk in grom podarili. / V drugem bili so na moč podobni nesmrtnim bogovom, / le da so imeli le eno oko na sredi obraza. / Njim so dali ime kiklopi, zato ker imajo / sredi obraza le eno oko, zaobljeno v krogu. / V njihovih delih se skriva nasilje in moč in zvijačnost« (prevedel K. Gantar).

še pritaknil: te sedaj dodaja in jim koviči spone«, *Il.* 18.378–79). Apolonij je torej združil Heziodovo »predlogo« Kiklopov s Homerjevo idejo o pravkar zakovičenih ročajih ter ustvaril nov prizor manjkajočega žarka v trenutku njegovega nastajanja.⁷

Posebno vrednost daje prizoru prav dejstvo, da umetniška stvaritev nastaja pred očmi opazovalca. Pri stvaritvi Ahilovega ščita je ta opazovalec Tetida, ki prihiti v Hefajstovo delavnico po novo bojno opravo za sina in ostane tam tako dolgo, dokler ni končana. Nasprotno za Jazonov plašč prvič slišimo tedaj, ko ga Jazon obleče, refleksijo ustvarjalnega procesa pa bralec dobi ravno ob prizoru Hefajstovih pomočnikov pri delovnem procesu.⁸

Zgornji verzi se neposredno navezujejo na zaključek kozmogonije, o kateri je Orfej, eden od članov posadke, pel na Pegazovi obali, tisti večer, ko se je posadka vkrcavala na ladjo (1.496–511). Orfej je pesem začel s stvarjenjem sveta; z ločitvijo Zemlje, nebesa in morja, ki so bili prvotno združeni v eno obliko oziroma celoto in so se zaradi pogubnega prepira (veĩkos) ločili. Dalje je pel o začrtani poti zvezd, sonca in lune. Nadaljeval je, kako so se dvignila gorovja, zašumele reke, v katerih prebivajo nimfe, ter o nastanku živali. Nadaljnji razvoj je potekal po določenem redu. Zvezdam in planetom je bila dodeljena točno določena pot (orbita) v vesolju in začetna ločitev elementov (vode, zraka, zemlje in ognja) je začela kreativni proces, ki naj bi po Empedoklovi kozmogoniji vodil v razvoj sveta (1.499–500). Že antični komentatorji besedila so menili, da je Apolonij v tej pesmi posnemal Empedoklovo kozmogonijo, s tem ko je začetni ustvarjalni sili imenoval veĩkos (veĩkeos èx òlooio, 1.498) in φίλια.⁹

Po sedmih verzih Orfejeva pesem preide k opisovanju prve generacije boginj in bogov, ki so vladali Olimpu. Ofion (tudi Ofioneus) in Eurinome (hči Okeana) sta prva vladala Olimpu, dokler ju nista vrgla s prestola Kronos in Rea. Medtem ko sta onadva vladala, je bil Zevs še otrok (ὄφρα Ζεὺς ἔτι κοῦρος, 1.508), z otroškim razumevanjem (ἔτι φρεσὶ νήπια εἰδῶς, 1.508). Prebival je v jami na gori Dikte na Kreti in še ni bil oborožen z orožjem, atributom moči, ki so ga zanj, kot kaže prvi prizor na Jazonovem plašču, pozneje izdelali Kiklopi (οἱ δὲ μιν οὖπω γηγενέες Κύκλωπες ἐκαρτύναντο κεραυνῷ, βροντῇ τε στεροπῇ τε· τὰ γὰρ Διὶ κύδος ὁπάξει, 1.509–11). Iz podobe Zevsa-otroka, s katero se zaključí pesem, lahko razberemo namig na dogodek, ko je Kronos padel kot žrtev svojega sina, podobno kot sta Ofion in Eurinome podlegla nasilju (βίη καὶ χερσίν, 1.505) Kronosa in Ree.¹⁰ Zevsova premoč se pokaže takoj po koncu Orfejeve pesmi, ko Argonavti izlijejo pitne darove na čast najvišjemu božanstvu (1.516–17).

7 Thiel, *Erzählung und Beschreibung*, 60.

8 Prav tam, 61.

9 Nelis, »Demodocus and the Song of Orpheus«, 157–158: »Both an ancient scholiast and modern commentators note that Apollonius is here drawing on Empedocles, as he also does elsewhere in the *Argonautica*.«

10 Nelis, »Demodocus and the Song of Orpheus«, 160.

Ko Apolonij predstavi Zevsa z besedami, »da je še otrok«, »z otroškim razmišljanjem«, s tem indirektno opozori na dejstvo, da bo ta otrok nekoč odrasel in postal vladar sveta z najvišjo možno inteligenco. Po porazu Kronosa, ki je na oblast prišel s silo, se bo Zevs lahko oprl tako na mentalno kot na fizično moč, ki jo simbolizirajo bliski, strele in gromi. Odraščajoči otrok bo z močjo razuma in orožja zavladal vsem bogovom in ljudem.¹¹

Kozmološki vidik Kiklopov pri delu je torej nadaljevanje Orfejeve kozmogonije. Slike na Jazonovem plašču posnemajo splošno priznano kozmološko interpretacijo Homerjevega štita.¹² Po kozmološki kreaciji sveta in vladavini Zevsa so na vrsti ustanavljanje mest, ljubezen, vojna, goljufija, pa civilizirana vloga pesnika, kot je Amfion na naslednji sliki.¹³

DRUGA SLIKA PRIKAŽUJE GRADNJO TEB (734–41)

Na drugi sliki Amfion in Zetos gradita zid okoli Teb, viden v ozadju. V ospredju prizora nosi Zetos na ramenih strmo pečino, zadaj pa prihaja Amfion, ki iz svoje zlate lire izvablja tako privlačne zvoke, da jim skala kar sama sledi (734–41).

Prizor na plašču zopet kaže stvaritveno dejanje, tokrat s človeškimi glavnimi junaki, povezano z mitom o ustanovitvi Teb.¹⁴ Viri pripovedujejo, da je Antiopo, hčer rečnega boga Azopa,¹⁵ zapeljal Zevs in rodila mu je dvojčka Amfiona in Zetosa. Mati je otroka izpostavila. Našel ju je kravji pastir in ju vzgajal. Brata sta si bila po značaju popolnoma različna: Zetos je bil krepak, drzen in pogumen, obdarjen s silno telesno močjo, Amfion pa je bil več v petju in igranju na liro, ki jo je prejel od Hermesa. Ko sta otroka odrastla, sta se vrnila v materino rojstno mesto Tebe in zavladata mestu. Ker mesto pod staro trdnjavo, ki jo je sezidal Kadmos, še ni imelo obzidja, sta brata sklenila, da mesto obzidata. Zetos je lomil velikanske skale v hribih in jih spravljal v dolino, Amfion pa je tako spretno igral na svojo liro, da je z glasbo prestavljal kamne na pravo mesto v obzidju. Tako naj bi nastalo slovito tebansko obzidje (Apollod. *Bibl.* 3.5.5). Tudi Homer Amfiona in Zetosa v *Odisеji* predstavi kot ustanovitelja Teb (11.260–65).

Magična moč, ki jo ima zvok glasbila, spominja na glasbeno umetnost pevca Orfeja, ravno tako udeleženca odprave, ki je s svojim petjem in igranjem na liro vlival veslačem pogum. Njegova glasba je bila tako čarobna, da je uročila celo nepremakljive gorske skale in zadržala vodni tok reke. Divje hraste, ki so se bohotili ob trakijski obali, je začarala, da jih je pevec lahko v strnjeni vrsti

¹¹ Prav tam, 162.

¹² Hunter, *The Argonautica of Apollonius*, 53–54.

¹³ Prav tam, 54.

¹⁴ Po legendi je Tebe ustanovil vodja feničanske kolonije Kadmos. Malo pred trojansko vojno naj bi mesto uničili epigoni, zato Tebe niso omenjene na seznamu grških mest v drugem spevu Iliade, ki so se borila proti Troji.

¹⁵ Po drugi različici je Antiopa hči bojotskega kralja Nikteja.

privedel z gorovja Pierije (1.26–31). Argonavte je čarobna moč Orfejeve pesmi tako prevzela, da so ob sporu med Jazonom in članom posadke Idasom, ki je Jazona označil za nesposobneža (ἀμήχανος), obsedeli kot uročeni ter pomirili nesoglasja med seboj (1.460–62).¹⁶ Ta so se končala z izlivanjem pitnih darov Zevsu za uspešno nadaljevanje plovbe (1.516–17).¹⁷

V tem prizoru se soočita dva vidika človeške moči, duhovni in fizični. Sliki Amfiona in Zetosa predstavljata ravno to nasprotje med težkim delom in senzualno lagodnostjo.¹⁸ Nadpovprečni telesni moči, ki jo pooseblja Zetos, se zoperstavi magična moč Amfionove glasbe. Prioriteta duhovne moči se na prvi pogled kaže v uspehu, ki je pridobljen brez truda, v nasprotju z velikim telesnim naprežanjem; dva nasprotna pola v Argonavtikah simbolno predstavljata Heraklova fizična moč in nadnaravna moč Orfejeve glasbe.¹⁹ Iz odlomka je jasno razvidno, da je primerjava z Orfejem namenjena povečevanju moči pesmi: tako kot Orfej z zvokom svoje lire premika vrste dreves (1.26–31), ravno tako Amfion premika kamne v tebansko obzidje.²⁰ Surova moč, ki jo predstavlja Zetos, je v pesnitvi manj vredna. Zetos z ogromnim naporom, μοῦρόντι ἐοικώς (739), doseže manjši učinek kot njegov brat z glasbo.²¹ Fizična moč je v pesnitvi na splošno prikazana slabšalno; v drugi knjigi se nasilni kralj Bebrikov Amik spoprime z vsakim tujcem, ki se znajde na njegovem ozemlju. V rokoborbi z Polidevkom njegova surova moč podleže spretnim udarcem najboljšega grškega rokoborca (2.1–97).

Vodilna misel, ki jo lahko iz tega razberemo, je, da je z magično močjo pesmi možno doseči bistveno več kot s fizično silo. To se bo tudi dejansko izkazalo, ko bodo Medečina čarobna mazila odločilno pomagala Jazonu pri izpolnitvi njegove naloge.²²

NA TRETJI SLIKI JE UPODOBLJENA AFRODITA Z ARESOVIM ŠČITOM V ROKAH (742–46)

Upodobljena dolgolasa, skodrana Afrodita drži v roki hitri Aresov ščit (θοὸν σάκος), delo svojega moža Hefajsta. V *Iliadi* (18.478) je σάκος (»velik ščit«)

16 Shapiro, »Jason's Cloak«, 280; prim. Nelis, »Demodocus and the Song of Orpheus«, 162.

17 Nelis, »Demodocus and the Song of Orpheus«, 160; tudi v tem primeru je zaznati napredek od začetnega prepira do harmonije in reda, ki ju vzpostavi Orfejeva pesem. Podobno je njegova kozmogonija v prvem prizoru spremenila kozmični prepir (veikoc) v usklajenost in red (philia) ter boje začetnih generacij bogov zaključila z vladavino Zevsa.

18 Hunter, *The Argonautica of Apollonius*, 54.

19 Lawall, »Apollonius' Argonautica«, 155; po njegovem mnenju slika predstavlja kontrast med Heraklom in Orfejem, ki se kaže tudi v pripovedi. Odkar je Evripid napisal tragedijo *Antiope*, sta Amfion in Zetos odražala dve nasprotujoči si pojmovanji življenja: praktičnega in teoretičnega (*vita activa* in *vita contemplativa*); prim. Pl. *Grg.* 485e–6d.

20 Fusillo, *Il tempo delle Argonautiche*, 302.

21 Prav tam.

22 Thiel, *Erzählung und Beschreibung*, 62.

znameniti Ahilov ščit, ki ga je zanj umetelno izdelal kovaški mojster Hefajst.²³ Tudi Afroditin pridevnik βαθυπλόκαμος (z močno valovitimi kodri) spominja na mesto v Homerjevem opisu Ahilovega ščita (18.592); tam beremo o »lepolasi Ariadni«, ki je zapustila domovino zaradi Tezeja;²⁴ podobno kot je Medeja zapustila očetov dom in pobegnila z Jazonom. Oblačilo daje opisu boginje erotično noto. Naramnica hitona ji je zdrsnila do levega komolca in razgalila levo stran prsi. Vloga ščita kot bojnega orožja preide v vlogo ogledala, v katerem se Afrodita samovšečno ogleduje. Pred nami se kar naenkrat pojavi podoba nečimrne boginje.²⁵ Podoba boginje ljubezni, ki odseva v ščitu boga vojne, nas lahko na prvi pogled spomni na ženske z Lemnosa. Te so iz ljubosumja do traških žensk pobile svoje moške. Same so morale prevzeti vlogo bojevnic, da bi zavarovale otok pred bližajočo se tujo ladjo Argonavtov (1.633–38). Začetna sovražnost med lemnoškimi ženskami in Argonavti je ravno z obiskom Jazona odprla pot ljubezenskim avanturam med Jazonom in Hipsipilo ter drugih Argonavtov z lemnoškimi ženskami, dokler jih Herakles ni opomnil na naloge, ki so pred njimi.²⁶

Prizor Afrodite, ki občuduje svojo podobo v Aresovem ščitu, se navezuje na pesem pevca Demodoka na dvoru Fajakov (*Od.* 8.266–366). Ta govori o ljubezenskem razmerju med Aresom in Afrodito, ki po eni od alegoričnih razlag poosebljata Empedoklovi večno nasprotujoči si sili: ljubezen (φιλία) in prepir (veῖκος).²⁷ Apolonij je z Aresom in Afrodito posnemal Homerja, vendar je zaobšel alegorično razlago in se vrnil k dobesednemu pomenu njenega razmerja.²⁸ Apolonij nam v tem prizoru pokaže svet, ki je zrcalno nasprotje Homerjevemu. Tu vladata Afrodita in Eros, pri Homerju pa je ščit Aresovo orožje, namenjeno Ahilovemu obračunu s Hektorjem. S podobo Afrodite, ki se samovšečno ogleduje v Aresovem ščitu, nas avtor že na začetku epa opozori, da je Ares v Argonavtikah podložen njej, boginji ljubezni, ki lahko s pomočjo Erosove puščice vname ljubezen v srcih glavnih protagonistorov (Hipsipila, Medeja).²⁹

Prav Afrodita ima v *Argonavtikah* zelo pomembno vlogo. Argonavti so že med potovanjem v Kolhido od slepega vidca Fineja dobili pomemben nasvet:³⁰ ἀλλὰ φίλοι φράζεσθε θεᾷς δολόεσσαν ἄρωγὴν Κύπριδος, ἐν γὰρ τῇ κλυτὰ πείρατα κεῖται ἄεθλου· («Toda prijatelji, mislite tudi na pomoč zvite boginje

23 Shapiro, »Jason's Cloak«, 281.

24 Thiel, *Erzählung und Beschreibung*, 65.

25 Prav tam.

26 Nelis, »Demodocus and the Song of Orpheus«, 164.

27 Prav tam, 156.

28 Prav tam, 158.

29 Lawall, »Apollonius' Argonautica«, 155.

30 Traški kralj Finej je zlorabil preroški dar, ki mu ga je dal Apolon, zato je bil kaznovan s slepoto, poleg tega pa so mu Harpije kradle ali oskrunile vso hrano. Prerokovano mu je bilo, da bo jed spet lahko užival, ko prideta Borejeva sinova z Argonavti. V zahvalo za rešitev je Argonavtom prerokoval prihodnje dogodke.

Kipride, od nje je odvisen slaven uspeh vašega truda», 2.423–24). Po Finejevem nasvetu naj se Argonavti zanesejo na pomoč boginje, ker bo potrebna uporaba zvijače (δόλος). Afroditina pomoč že posredno napove Medeino pomoč, ki bo za Jazona pomenila pot do uspeha. Tudi Hera, zaščitnica Argonavtov, se rajši zateče k zvijači kot k orožju. Afrodito prosi, naj nagovori Erosa, da bi njegova puščica vnela v Medejinem srcu ljubezen do Jazona (3.1220).

Videc Mopsos je iz znamenja Afroditine ptice (goloba), ki je pobegnila iz jastrebovih krempljev, razbral potek dogodkov (3.540–54). Spomnil se je Finejevega nasveta, da bo vrnitev Argonavtov odvisna od kitterske boginje, in zaključil prerokbo z besedami: ἀλλὰ, φίλοι Κυθέρειαν ἐπικλείοντες ἀμύνειν, ἤδη νῦν Ἄργιοιο παραιφασίησι πίθεσθε (»Dajmo prijatelji, z milo prošnjo si izprosimo Kipridino pomoč, in odslej se ravnajte po Argosovih nasvetih«, 3.553–54).

Ajet je Argonavtom naložil naloge, ki jim niso bili kos. Po skrbnem premisleku in Mopsovem nasvetu so se odločili za Argovo rešitev, da pomoč poiščejo pri Ajetovi hčeri Medeji, ki je slovela po svojih čarovniških sposobnostih. S to odločitvijo se ni strinjal samo Idas, ker bi se raje zatekel po pomoč k Aresu, kot da bi podlegel Afroditinim ljubezenskim spletkam. Idasove besede izpostavijo napetost med različnima pristopoma, s katerima se bo moral soočiti Jazon pred odločilno nalogo: ali naj izbere oborožen spopad ali naj se raje zanese na Medejo, ki je pod vtisom ljubezni do Jazona pripravljena pomagati.³¹ Ko na koncu epa Ajetova vojska z Medejinim bratom Apsirtom na čelu na otoku Fajakov ujame Argonavte z Medejo, jim zagrozi s krvavo bitko, če jim ne izročijo kraljeve hčere. Medejo reši poroka z Jazonom. Še enkrat se moč Afrodite izkaže za bolj učinkovito kot vojaška moč Aresa.³² Nasprotje med Aresom in Afrodito, vojno in ljubeznijo, nasiljem in zvijačo, ostaja osrednja tema Argonavtov na poti do osvojitve zlatega runa in vrnitve v domovino.³³ Vse te napetosti v epu so simbolno zajete na sliki Afrodite z Aresovim ščitom v roki. Prav ta podoba najbolj izstopa med prizori na oblačilu, ki ga je nosil Jazon med obiskom v Hipsipilini palači.

Prizor, ko Afrodita Aresov ščit »zlorabi« kot zrcalo, bralcu priključ v za-vest nasprotje med principoma ljubezni in vojne, ki je tudi ena od vodilnih tem celotne pesnitve. Ta prizor ima najočitnejše metaforično sporočilo in med drugim napoveduje tudi vlogo boginje v tretji knjigi epa.³⁴

Tudi z likovnega stališča je najzanimivejša tretja podoba Jazonovega plašča. Boginja, ki ji je naramnica zdrsnila pod prsi in se ogleduje v ščitu, ustreza tipu Afrodite, najdene v amfiteatru v Capui, t. i. Afrodite iz Capue (slika 1). Boginja je predstavljena v profilu z dvignjeno levo nogo. Zgornji del telesa je gol, okoli bokov ima ovit bogato nabran plašč. V rokah drži Aresov ščit, v

31 Nelis, »Demodocus and the Song of Orpheus«, 163.

32 Prav tam, 165.

33 Prav tam, 163.

34 Fusillo, *Il tempo delle Argonautiche*, 302–303.

katerem gleda svoj lastni odsev. Hiton, ki pri Apoloniju nadomesti plašč, je najbrž avtorjeva izvirna domislica, prav tako spuščeni skodrani lasje, ki so pri našem kipu zadaj speti v figo. Plastiko datirajo v 4. stoletje pr. Kr.



Slika 1: Afrodita iz Capue. Kopija grškega originala iz 4. stol. pr. Kr. Višina 2,10 m. Museo Archeologico Nazionale, Neapelj, inv. št. 251.³⁵

Glede na odlomek v *Argonavtikah* lahko sklepamo, da je bil prvi kip tega tipa izdelan najpozneje v prvi polovici tretjega stoletja pr. Kr. Podoba delno gole boginje s ščitom v rokah se zelo približuje ikonografiji helenističnega obdobja. Imela je močan vpliv na helenistično ikonografijo Afrodite, na katero se navezuje predvsem znana Venera z Melosa, t. i. miloška Venera.³⁶ Po mnenju Furtwänglerja bi lahko bila Afrodita iz Capue vzor za Apolonijev opis (slika 2). Zelo pomembna plastika iz 4. stoletja pr. Kr. posnema vzorec napol oblečene boginje tipa Afrodite iz Arlesa in še prej Uranije.³⁷

³⁵ <http://www.theoi.com/Gallery/S10.19.html> (obiskano 20. 4. 2018).

³⁶ Furtwängler, *Masterpieces of greek sculpture*, 387.

³⁷ Podoba delno gole boginje s ščitom v roki, v katerem se boginja ogleduje, se najbolj približa upodabljači umetnosti helenističnega obdobja. Njeno izhodišče moramo iskati v ikonografskem tipu oborožene Afrodite, o katerem poroča Pavzani (Paus. 2.5.1), ki pravi, da je na vrhu Akrokorinta svetišče, v katerem so bili kipi oborožene boginje. Najboljši primer oborožene Afrodite je kip iz Epidavra, ki je danes v zbirki skulptur Nacionalnega arheološkega muzeja v



Slika 2: *Rekonstrukcija Afrodite iz Capue s ščitom*. Avtor risbe je dr. Josip Korošec.

Atenah. Na kopiji ima boginja glavo nagnjeno k odlomljeni desnici, v kateri je držala atribut, za katerega so obstajala različna mnenja: lahko je držala jabolko ali čelado (šlem), ali pa je bila roka spuščena in je držala obleko, medtem ko je dvignjeno levo roko dopolnjevala sulica ali meč. Afrodita je oblečena v prozorni hiton brez rokavov, ki je zdrsnil na desni strani iz rame in odkril prsi. Čez hiton ima ogrnjen plašč (himation), ki obdaja spodnji del telesa in teče od desnega boka diagonalno na levo ramo. V nasprotno stran oz. diagonalno na plašč teče jermen za meč z nožnico, skrito za gubami plašča. Celotna postava nosi težo na desni nogi, izbočeno v desnem boku (kontrapost), levo pa ima pokrčeno v kolenu in potegnjeno nazaj. Glava je rahlo nagnjena navzdol in obrnjena na desno stran s skodranimi lasmi, v sredini razdeljenimi na prečo in počesanimi nazaj ter obdanimi s trakom. O originalu tega tipa poroča Pavzanij (*Paus.* 3.18.7–8), in sicer da je bil viden pod bronastim trinožnikom, upodobljenim na nagrobni steli v Amiklah (blizu Šparte), nekega zmagovalca pri peteroboju v Olimpiji. Ta kip, delo mladega Polikleta, se je po zmagi Špartancev nad Atenami³ razširil po vsej Grčiji, potem pa Pavzanij o njem ne poroča več. Glede na to opazko se razlikujejo tudi različno razlagane datacije: 400 pr. Kr., 390 ali 380 pr. Kr. Ikonografsko se kip oborožene Afrodite navezuje tudi na t. i. tip *Afrodite iz Frejusa* (okolica Neaplja), v številnih kopijah ohranjena stvaritev iz 5. stoletje pr. Kr., katere izvirnik predstavlja *Venus Genetrix* (»Mati Venera«) kiparja Arkesilaosa, izredno priljubljenega in z močnim vplivom v Rimu v času Avgusta. Ozka postava kipa v stoječem položaju ima nazaj potegnjeno in v kolenu rahlo upognjeno desno nogo, ki stoji na prstih, nosilna noga pa je tokrat leva z rahlo izbočenim levim bocom. Kip je znova oblečen v prozoren hiton, pri čemer ima odkrito levo stran prsi. Z desnico razteguje po hrbtu plašč »kot folijo« prek desne rame, katerega rob, viden pri strani, v gubah pada čez levo naprej iztegnjeno roko. Glava je rahlo obrnjena na levo stran in komaj opazno upognjena navzdol, dosti manj kot v prejšnjem primeru. Pričeska je ravno tako urejena na prečo v sredini, z nazaj počesanimi skodranimi lasmi, ki so povezani s trakom okoli glave. Ker so bili v vseh primerih atributi levice izgubljeni, so bili v večini primerov dopolnjeni z jabolkom ali granatnim jabolkom po motivu, ki se je razširil na kovancih v cesarskem obdobju (*LIMC* 34, 36–37, 74).

Ta tip plastike nima bogatega izročila, zato lahko veliko z njim povezanih nejasnosti rešimo s pomočjo rimske različice v skupini z Marsom (Aresom), izdelane v času cesarja Komoda (180–192 po Kr.).³⁸ Tako glava kot trup sta obrnjena v levo, podobno kot Viktoriji iz Brescie sta tej Veneri dodana hiton ter krili (sliki 3).³⁹ Če odmislimo krila in kasnejšo datacijo (zgodnje cesarsko obdobje), boginja izredno ustreza Apolonijevemu opisu. Kapuanska Afrodita je predstavljena v profilu z dvignjeno levo nogo, pokrčeno v kolenu, ki ne nosi glavne teže. Ni mogoče trditi, da je bila noga v originalu, kot je vidno na nekaterih kopijah, res postavljena na nizek podstavek (morda tudi na čelado) ali se je dotikala tal s prsti, kot se jih dotika kopija iz Ville Albani v Rimu. Rob plašča (peplosa) z nabranim svitkom okoli bokov v bogatih gubah prek dvignjene stegenice pada med nogami. Roke so bile v vseh primerih odlomljene, vendar so jih glede na nastavek rok do neke mere rekonstruirali v prvotno držo. Leva roka je dvignjena do višine ramen, obrnjena navzgor ter rahlo pokrčena v komolcu, desna pa je spuščena prek trebuha. Po pričevanju cesarskega kovanca iz Korinta (161–169 pr. Kr.) so njene roke držale ščit, v katerem se je boginja ogledovala, ali pa ji je ta ščit držal Eros, ki je stal pred njo.⁴⁰



Slika 3: Viktorija s ščitom. Bron s sledovi pozlatitve. Rimski original, narejen po grškem vzoru Afrodite iz Capue iz 4. stol. pr. Kr., najden v Vespazijanovem templju v Brescii. 1. stol. pr. Kr., višina 1.10 m. Museo Civico, Brescia.⁴¹

³⁸ Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, 202.

³⁹ Prav tam, 201.

⁴⁰ Furtwängler, *Masterpieces of greek sculpture*, 387–389.

⁴¹ <http://www.theoi.com/Gallery/S29.1.html> (obiskano 20. 4. 2018).

Ni znano, ali je bila na bronastem izvorniku za držanje tega ščita potrebna podpora, ali pa je bil že podprt z dvignjeno nogo. Eros, ki drži ščit na kar nekaj korintskih kovancih, je bil verjetno poznejši dodatek, prav tako ni izključena možnost stebra ali podboja. Na glavi z nazaj zviti skodrani lasmi pri straneh ali visoko počesanimi v umetelno figo na vrhu temena kot pri njeni najboljši ponovitvi iz palače Caetani v Rimu spet nosi trak.⁴² »Neoboroženi« tip boginje postavi pod vprašaj sorodnost z omenjenimi Pavzanijevimi kipi oborožene Afrodite iz svetišča na Akrokorintu. Po mnenju Furtwänglerja je bil oboroženi tip boginje »star vzor«, ki pri novih kipih ni bil samo predelan, ampak je imel tudi popolnoma drugačen pomen.⁴³ Vsekakor je original iz Capue močno vplival na helenistične in poznejše ženske skulpture. Najslavnejši sta gotovo že omenjeni Miloška Venera ter Afrodita tipa »Nymphe« s prav tako na pol golo postavo, ovitim oblačilom okoli spodnjega dela telesa oziroma bokov, ki je močno nagubano in pada prek noge, visoko postavljene na skali. Zgornji del telesa je globoko nagnjen naprej ter ima na dvignjeni nogi na stegnu podprte in prekrizane roke. Tip glave ni poznan. Delo datirajo v drugo polovico 3. ali celo v 2. stoletje pr. Kr. Original so imeli prej za delo Skopasa. Nekateri so v originalu videli vpliv poznoklasičnega mojstra, mogoče tudi Praksitela.⁴⁴

Korak naprej v ikonografskem upodabljanju Afroditine toalete, ki drži v roki bronasto ročno ogledalo, poznano iz vaznega slikarstva, zasledimo tudi pri Kalimahu, Apolonijevem sodobniku, v *Paladini kopeli* (*Lav. Pall.* 13–22), ko govori o Parisovi sodbi:

ὦ ἴτ' Ἀχαιάδες, καὶ μὴ μύρα μῆδ' ἀλαβάστρωσ
(συρίγγων αἰὼ φθόγγον ὑπαξόνιον), 15
μὴ μύρα λωτροχόοι τᾷ Παλλάδι μῆδ' ἀλαβάστρωσ
(οὐ γὰρ Ἀθαναία χρίματα μεικτὰ φιλεῖ)
οἴσετε μῆδὲ κάτοπτρον· αἰεὶ καλὸν ὄμμα τὸ τήνας.
οὐδ' ὅκα τὰν Ἰδᾶ Φρυξὲς ἐδίκαζεν ἔριν,
οὐτ' ἐς ὀρείχαλκον μεγάλα θεὸς οὔτε Σιμοῦντος 20
ἔβλεψεν δῖναν ἐς διαφαινομένην·
οὐδ' Ἥρα· Κύπρις δὲ διαυγέα χαλκὸν ἐλοῖσα
πολλάκι τὰν αὐτὰν δις μετέθηκε κόμαν.

Pridite hčere Ahajske, a brez dišav v alabastru,
slišim že piskanja zvok izpod cvilečih koles,
brez, pomočnice, dišav v alabastru za Palas Ateno, 15
kajti ne mara dišav, tistih iz mešanih olj,

42 Furtwängler, *Masterpieces of Greek Sculpture*, 389.

43 Prav tam, 387.

44 Prav tam, 391.

tudi zrcala ne rabi, saj vemo prelep njen obraz je,
 tudi tedaj, ko je spor Paris na Idi končal,
 ni mogočna boginja pogledala ne v medenino,
 niti v vrtinčasti val bistre vode Simoent, 20
 prav tako Hera. A Kipris bron je svetleči prijela,
 enkrat in drugič in spet popravila si je lase. (Prev. J. Isak Kres)

Motiv zelo spominja na fragment iz Sofoklove satirske igre, v katerem je omenjena božanska Afrodita, ki se namaziljena z dišavo ogleduje v ogledalu:

Σοφοκλῆς δ' ὁ ποιητής ἐν Κρίσει τῷ δράματι (fr. 334 N) τὴν μὲν Ἀφροδίτην Ἥδονήν τινα οὔσαν δαίμονα μύρω τε ἀλειφομένην παράγει καὶ κατοπτριζομένην, τὴν δὲ Ἀθηνᾶν Φρόνησιν οὔσαν καὶ Νοῦν, ἔτι δ' Ἀρετὴν ἐλαίῳ χριομένην καὶ γυμναζομένην. (Athen. *Deipnosoph.* 15.35.25–30)

Pesnik Sofokles v drami Sodba privede na oder Afrodito, boginjo ljubezni, ki se dišavi in gleda v ogledalo, nato Ateno, ki predstavlja Razsodnost in Razum, nato pa še Vrlino, ki se maže z oljem in telovadi.

Iz navedenih primerov lahko sklepamo, da je okoli 4. stoletja pr. Kr. slikarje in kiparje zelo privlačil problem odseva, bodisi v ogledalu ali vodi. Apolonijevo zanimanje za efekt odseva v vodi je razviden iz naslednjega odstavka:⁴⁵

ἡελίου ὥς τις τε δόμοις ἔνι πάλλεται αἴγλη,
 ὕδατος ἔξανιούσα τὸ δὴ νέον ἢ ἐλέβητι
 ἢ ἐπου ἐν γαυλῷ κέχυται, ἢ δ' ἔνθα καὶ ἔνθα
 ὠκείῃ στροφάλιγγι τινάσσεται αἰσσοῦσα. (3.756–59)

Kot odseva znotraj sobe sončni žarek,
 iz pravkar nalite vode v posodo ali v vedro
 in migota ter skače zdaj sem, zdaj tja,
 kot bi se tresel v hitrem vrtincu.

Zanimanje za optiko je bilo v Aleksandriji zelo razširjeno, kar dokazuje Evklidovo delo z naslovom *Zrcaljenje* (*Catoptrica*), nastalo v zgodnjem 3. stoletju pr. Kr.⁴⁶ Ker še ni bilo prozornih leč, je optično raziskovanje potekalo s študijem odsevov oziroma refleksij, kar tudi opisujejo Evklidove knjige.⁴⁷ Pojav več zrcalnih podob v slikarstvu tega obdobja kaže, kako so slikarji preučevali optične fenomene. Navdušenje pesnikov in umetnikov nad odsevi svetlobe v helenistični poeziji in umetnosti je odraz estetike in zanimanj

⁴⁵ Zanker, *Modes of Viewing*, 64.

⁴⁶ Onians, *Art and Thought*, 44–45.

⁴⁷ Prav tam.

tedanje dobe.⁴⁸ Eden boljših primerov je »padli Perzijec«, ki strmi v odsev svojega obraza v zloščenem ščitu, na Aleksandrovem mozaiku v Pompejih (Casa del Fauno), okoli 300 pr. Kr. (slika 4). V isto obdobje datirajo tudi pompejsko stensko sliko, na kateri Tetida sedi v Hefajstovi delavnici, medtem ko mojster pred njo izdeluje orožje za Ahila (slika 5).⁴⁹ Tudi ona opazuje svojo podobo v velikem ščitu. Povezava navedenih primerov z optično znanostjo je v tem, da je v obeh primerih reflektirana podoba približno za polovico manjša od resnične osebe in tako sledi zakonu, da so odsevi podob vedno manjši kakor podoba, ki jo predstavljajo, kar lahko vidimo pri zrcalni podobi Tetide. Razlike pri odsevu nastopijo takrat, kadar je ogledalo konkavno in se podoba pomanjša, ter na konveksnih površinah, na katerih se podoba poveča in odseva ves prostor.⁵⁰



Slika 4: *Spopad med Aleksandrom in Darejem, detajl: odsev Perzijca v ogledalu. Mozaik iz Favнове hiše v Pompejih. Sredina 2. stol. pr. Kr. Museo Archeologico Nazionale, Neapelj.*⁵¹

⁴⁸ Zanker, *Modes of Viewing*, 64.

⁴⁹ Onians, *Art and Thought*, 45.

⁵⁰ Prav tam.

⁵¹ <http://www.astro.rug.nl/~weygaert/alexandermosaic.html> (obiskano 20. 4. 2018).



Slika 5: Tetida v Hefajstovi delavnici. Freska iz Pompejev, rimska kopija grškega originala verjetno Teona s Samosa. 1. stol. Museo Archeologico Nazionale, Neapelj, inv. št. TBA.⁵²

ČETRТА SLIKA PRIKAŽUJE BOJ ELEKTRÍONOVIIH SINOVI S TAFIJCI (747–51)

Srednji, številčno največji prizor na plašču je zapolnjen z bojem za govedo med Elektrionovimi sinovi in Telebojci, plemenom, ki je živelo v Akarnaniji in ga Apolonij istoveti z morskimi gusarji Tafijci. Zgodba je opisana tudi v pesnitvi *Heraklov ščit* (Sc. 1–56). Po Apolodoru je bila prikazana bitka medsebojni spopad, v katerem sta preživela dva moža, na vsaki strani eden (Apollod. *Bibliotheca* 2.4.6). Apolonij poudari, da so bili Elektrionovi sinovi popolnoma poraženi (*Argon.* 1.751: πολέες δ' ὀλίγους βιώνοντο νομῆας).⁵³

Elektrion, sin Andromede in Perzeja, se je poročil z Anakso ter imel z njo hčer Alkmeno in devet sinov. S Frigijko Mideo je imel še sina Likimnija.

⁵² <http://www.theoi.com/Gallery/F7.2.html> (obiskano 20. 4. 2018).

⁵³ Friedländer, *Johannes von Gaza*, 12; prizor je opisan z večjo jasnostjo in preglednostjo kot v Homerjevem in Heziodovem ščitu, predvsem zaradi manjšega števila udeležencev.

Elektrion, ki je po očetu nasledil prestol, je vladal Mikenam. Prišli so sinovi Pterelaja s Tafijci in zahtevali mikensko kraljestvo po prapradedu Mestorju, Perzejevem bratu. Ker se Elektrion za njih ni zmenil, so odpeljali njegovo govedo. Elektrionovi sinovi so govedo branili, vendar so v boju vsi padli. Preživel je samo Likimnij, ki je bil še majhen in se bitke ni udeležil. Od Pterelajevih sinov pa je ostal samo Everes, ker je čuval ladje. Preživeli Tafijci so odpluli z ukradenim govedom in ga zaupali kralju Poliksenu v Elidi. Amfitrion (Anaksin brat) je govedo odkupil od Poliksena in ga privedel nazaj v Mikene. Elektrion je v želji, da bi maščeval svoje sinove, napovedal Tafijcem vojno. Kraljestvo je izročil Amfitrionu in mu obljubil svojo hčer Alkmeno, pod pogojem, da ostane devica, dokler se ne vrne. Ko je Elektrion dobil govedo nazaj, je eden izmed bikov postal napadalen. Amfitrion mu je vrgel gorjačo, ki se je odbila od bikovih rogov in smrtno zadela Elektriona.⁵⁴ Po nesreči je bil Amfitrion preganjan iz Argosa in moral se je zateči k tebanksemu kralju Kreontu. Alkmena je pristala, da se bo poročila z njim, ko bo maščeval smrt njenih bratov, zato je prevzel bojni pohod proti Tafijcem in povabil zraven Kreonta. Uspelo mu je, da je Tafijcem opustošil otok in ga po Pterelajevi smrti tudi podjarmil. Preden se je vrnil v Tebe k Alkmeni, je Zevs izkoristil njegovo odsotnost in obiskal Alkmeno v Amfitrionovi podobi. Alkmena je z njim zanosila in mu pozneje rodila božanskega Herakla, Amfitrionu pa smrtnega Ifikla (Apollod. *Bibl.* 4.5–8).

Apolonij nam v skladu s svojim načinom opisovanja predstavi samo glavna dejstva iz mitološke zgodbe. Tako lahko izpostavi kontrast med dvema nasprotnima poloma, v tem primeru med umirjenim življenjem v naravi in nasiljem močnejših nad šibkejšimi: ἐν δὲ βοῶν ἔσκεν λάσιος νόμος («čreda govedi se pase na pašniku», 752), poraslem z visoko travo in grmičevjem, pri čemer pridevnik λάσιος še poudari kmečko robotost, v nasprotju z vojno, krvjo in smrtjo, ki smo ji priča na prizoru: τῶν δ' αἵματι δεύετο λειμῶν ἐρσήεις («travnik, moker od rose, je prepojila njihova kri» (750–51)).⁵⁵ Kot kaže, je pesnik hotel z bitko prikazati negativni predznak vojne in njenih posledic. S tem prizorom se je najbolj približal Homerjevemu opisu na ščitu, z mestom v vojni, na kateri tolpa sovražnikov iz zasede napade ter pobije čredo govedi in ovac z dvema pastirjema (*Il.* 18.520–529). Bistvena razlika med prizorom na Ahilovem ščitu in Jazonovem plašču je v tem, da je Apolonij s poimenovanjem udeležencev boja dogajanje umestil v konkreten mitološki kontekst.⁵⁶ Povezavo med mitom in pripovedjo bi lahko našli v kontekstualni situaciji na Lemnosu, kjer tamkajšnjim ženskam

54 Na Heraklejevem ščitu (Sc. 1–56) sta se Amfitrion in Elektrion sprla zaradi črede in Amfitrion je v efektu ubil Elektriona. Rečeno je bilo, da se Amfitrion toliko časa ne bo vrnil k Alkmeni, dokler ne bo maščeval njenih bratov. To pravilo velevala krvnemu maščevalcu, da dosledno upošteva neomadeževanost, dokler sovražniki niso ubiti.

55 Thiel, *Erzählung und Beschreibung*, 71; prim. Shapiro, »Jason's Cloak«, 282.

56 Thiel, *Erzählung und Beschreibung*, 71.

grozijo tračanski napadi, v tragični nočni bitki v Kiziku ter v osrednji epizodi, Jazonovem boju za zlato runo.⁵⁷

NA PETI SLIKI JE PRIKAZANA TEKMA Z VPREGAMA MED OJNOMAJEM IN PELOPSOM (752–58)

Na peti sliki je opisan znani mit o Pelopsu in Hipodameji. Prizor je tako kot prejšnji postavljen v mitološko okolje. Ojnomaj, kralj Pize v Elidi, je imel hčer Hipodamejo. Iz preročišča je izvedel, da ga bo ubil hčerin mož, zato snubcem ni pustil blizu. Ker hčere ni mogel prepričati, da bi ostala z njim, je snubcem postavil pogoj, da jo dobi tisti, ki ga premaga v tekmi z vpregami. Če se zgodi, da kralj dohiti snubca, ga s kopjem ubije. Tekma je potekala na poti od Pize do morske ožine pri Korintu. Kralj je imel lahke konje, ki mu jih je podaril Ares, zato je snubcem pustil velikansko prednost. Vsak snubec je bil obvezan, da pelje Hipodamejo na svojem vozu. Na ta način je kralj usmrtil že veliko snubcev: nekateri pravijo, da dvanajst, Pindar jih omenja trinajst (*Ol.* 1.77). Vedno jih je s svojimi urnimi konji dohitel.⁵⁸

Tudi Pelops je prišel v Elido, da bi se pomeril v tekmi s kraljem za roko njegove hčere.⁵⁹ Ko ga je Hipodameja zagledala, se je takoj zaljubila vanj. Prepričala je Mirtila, Ojnomajevega voznika, da ni vstavil zatiča v os, ki gleda iz pesta kolesa, kar je povzročilo Ojnomajevo smrt, opisano na Jazonovem plašču.⁶⁰ Prikazan je trenutek, ko želi kralj zabosti Pelopsa v hrbet, vendar zaradi iztaknjene osi pade in se ubije.⁶¹ Pelops je odpeljal Hipodamejo v spremstvu Mirtila. Medtem ko se je Pelops ustavil, da bi Hipodameji priskrbel vodo, jo je Mirtil skušal posiliti. Pelops ga je vrgel v morje, ki naj bi se po njem imenovalo Mirtojsko morje (vzhodno od Peloponeza). Umirajoči Mirtil je Pelopsa preklel. Od tod izvira prekletstvo nad njegovo hišo. Hefajst je Pelopsa očistil krivde. Nato se je Pelops vrnil v Pizo na Ojnomajev dvor. S Hipodamejo je imel šest sinov, od katerih sta najslavnejša Atrej in Tiest. Pelops je med drugim osvojil tudi Olimpijo, kjer naj bi uvedel Olimpijske igre. Tu naj bi bil tudi pokopan (*Apollod. Epit.* 2.3–9).

Apolonij znova sledi samo bistvenim elementom mitološke zgodbe. Ime voznika Mirtila je premišljeno postavil med oba tekmeca in s tem izpostavil

57 Fusillo, *Il tempo delle Argonautiche*, 303.

58 Po Pindarjevi verziji je Pelops zmagal s pomočjo krilatih konj, ki mu jih je daroval njegov zaščitnik Pozejdon (*Ol.* 1.87–88).

59 Pelops, sin lidijskega kralja Tantala in Dione (Atlantove hčere), je bil začetnik rodbine Pelopidov, po katerih je dobil ime Peloponez. Potem ko je bil izgnan iz Lidije, je prinesel svoje veliko bogastvo v Pizo, kjer je postal kralj (*Paus.* 5.13.1–6). O njem sta krožili predvsem dve zgodbi: v prvi ga je oče Tantal kot otroka ubil in njegovo meso ponudil bogovom na zabavi, da bi preizkusil njihovo vsevednost (*Pi. Ol.* 1.37–51); druga različica je predstavljena na plašču.

60 Prim. *Apollod. Epit.* 2.7: Ojnomaos se je zapletel v vajeti in umrl, ko so ga konji odveleli za sabo.

61 Po drugi verziji, ki jo navaja Ferekid, je Pelops podkupil Mirtila, da je vstavil namesto železne osi voščeno (*FGr Hist* 3 F 37a).

njegovo izdajalsko vlogo. V enakem položaju je Hipodameja ob strani Pelopsa καὶ τοῦ μὲν προπάροιθε Πέλοψ ἴθυνε τινάσσων ἥνία, σὺν δὲ οἱ ἔσκε παραιβάτις Ἱπποδάμεια («pred njem je vozil Pelops, vihtel je vajeti in usmerjal vprego, zraven na vozu ob njem je stala Hipodameja», 753–54), ker se je že na začetku zgodbe proti očetovi volji zaljubila v Pelopsa. V Hipodameji lahko prepoznamo predpodobo Medeje, ki je ravno tako, proti očetovi volji, pomagala ljubljenu moškemu z zvijačo. V tem prizoru je v osnovnih potezah simbolna povezava z osrednjim dogodkom v epu več kot očitna. Deklica Hipodameja (Medeja) prevara in izda očeta Ojnomaja (Ajeta) zaradi junaka, v katerega se zaljubi. Sledi zmaga v nemogoči preizkušnji, ki oče postavi pred junaka. Paralela z osrednjim dogodkom je toliko večja, ker Pelops podkupi Ojnomajovega voznika Mirtila in torej zmaga s prevaro.⁶² Podobna struktura se bo, kot bomo videli pozneje, ponovila v zgodbi o Ariadni in Tezeju.⁶³

Na grških vazah je Pelops večkrat upodobljen, kako drvi na vozu s Hipodamejo. Pelopsova zgodba je v arhaični umetnosti upodobljena na izgubljeni Kipselovi skrinji (Kipselos je bil tiran v Korintu ok. 655–625 pr. Kr.) z začetka 6. stoletja pr. Kr., na kateri Ojnomaj zasleduje Pelopsa s Hipodamejo. Vsak od njiju ima dva para konj, Pelopsovi imajo tudi krila. Razlika med tem prizorom in prizorom s plašča je v tem, da Apolonij doda četrto osebo, voznika Mirtila.⁶⁴ Podobna uprizoritev tekme z vozovi, po Pindarjevi *Prvi olimpijski odi* (67–87), je naslikana na figuralnem lekitu iz pribl. 500–490 pr. Kr., pripisanem »slikarju Sapfo«, ki se danes nahaja na univerzi v Göttingenu (slika 6). Tukaj je slikar lahko naslikal obe vpregi konj; Pelopsova s krilatimi konji je spredaj, na beli ozki površini. Delno je to izvedljivo s tem, da so Ojnomajevimi konji stisnjeni v nekakšen tričetrtinski profil, kot bi se ravno obrnili v trenutku, ko Pelops že prihaja na domače dirkališče. Zelo znana je predstavitev Pelopsove in Ojnomajeve tekme na vzhodnem timpanonu Zevsovega templja v Olimpiji, ok. 460 pr. Kr. (slika 7). Vsi glavni udeleženci so bili zbrani, ko je Ojnomaj napovedal tekmo, ki ji s prestola načeluje Zevs. Pavzanij (5.10.6) je v svoj opis vključil tudi Mirtila, ki je na lekitu manjkal. Figure so pridobile napetost in ironijo, ki postane izrazita v njihovih postavah in gestah: domišljavi in mladi Pelops častno prisega pred tekmo in obenem krivo pred očmi Zevs, arogantni Ojnomaj nevede razglša okoliščine lastne smrti, Mirtil pa tiho kleči poleg usodnega kolesa in se prav tako ne zaveda, da bo njegova zvijača v korist Pelopsa »nagrajena« z umorom. Etično sporočilo in v vloga vsemogočnega Zevs kažeta na Pindarjev vpliv.⁶⁵

62 Fusillo, *Il tempo delle Argonautiche*, 303.

63 Prav tam, 304.

64 Shapiro, »Jason's Cloak«, 283.

65 Shapiro, *Myth into Art*, 80.



Slika 6: Tekmovanje med Pelopsom in Ojnomajem. Atiški črno-figuralni lekit. Ok. 500–490. Pripisano »slikarju Sapfo«. Univerza v Göttingenu, inv. št. J22.⁶⁶



Slika 7: Priprava na tekmovanje z vozovi Pelopsa in Ojnomaja. Zevsovo svetišče v Olimpiji, vzhodni timpanon. Ok. 460 pr. Kr. Muzej v Olimpiji.⁶⁷

Še ena interpretacija se je pojavila leta 409 pr. Kr., ko je Evripid uprizoril *Ojnomaja*. Tekma je postala predmet razprave med ljubeznijo in nekaznovanim zločinom. Ojnomaj goji krvoskrusko nagnjenje do svoje hčere, s tem ko ji pobija snubce. Mirtil pa pristane na izdajstvo le v zameno za obljubo, da bo lahko preživel noč s Hipodamejo.⁶⁸ Ta različica je bila podlaga za vr-

66 <http://www.flickr.com/photos/snarfel/8142494331> (obiskano 20. 4. 2018).

67 <http://archaeologystudentsspeak.files.wordpress.com/2012/03/central-group-4.jpg> (obiskano 20. 4. 2018).

68 Shapiro, *Myth into Art*, 80.

sto uprizoritev Pelopsove zgodbe v vaznem slikarstvu apulijskega kroga iz 4. stoletja pr. Kr.⁶⁹ Lep primer tovrstne uprizoritve je apulijska amfora iz leta 360–350 pr. Kr., pripisana »slikarju iz Vareseja«, danes v Britanskem muzeju v Londonu (slika 8). Prizor je osredotočen na pripravo pred tekmo in se tematiko nanaša na timpanon iz Olimpije. Pelops je oblečen v orientalsko haljo, ki poudari njegov lidijski izvor, medtem ko je Ojnomaj popolnoma oborožen. Oba izlivata pitne darove pred Zevsovim oltarjem, da bi potrdila svojo zaobljubo. Prizor ima erotični poudarek: z leve strani vodi kraljica za roko svojo hči Hipodamejo, ki je zakrita s tančico kot nevesta; ujela je pogled privlačnega tujca Pelopsa. Pomembna figura je Afrodit, ki sedi na desni strani, kot bi nadzorovala dogajanje, in daje navodila Erosu, ki ji leta nad glavo. Prisotni sta še dve glavi snubcev, ki lebdita nad prizorom in imata pripisani imeni. Po Pindarju vodilnega mesta v zgodbi ne zaseda Zeus, ampak Pozejdon, ker Pelopsu iz ljubezni pomaga priti do zmage (*Ol.* 1.36–51). S tem je še enkrat izpostavljena moč ljubezni, tokrat homoseksualne, nad zvijačo.⁷⁰



Slika 8: Žrtvovanje pred tekmovanjem z vozovi Pelopsa in Ojnomaja, detajl. Apulijska rdeče-figuralna amfora. Ok. 360–350 pr. Kr. Pripisano »slikarju iz Vareseja«. British Museum, London, inv. št. 1843, 0724.2.⁷¹

69 Prav tam.

70 Shapiro, *Myth into Art*, 83.

71 http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=285921&objectid=463604 (obiskano 20. 4. 2018)

V ŠESTEM PRIZORU APOLON STRELJA NA GIGANTA TITIJA (759–62)

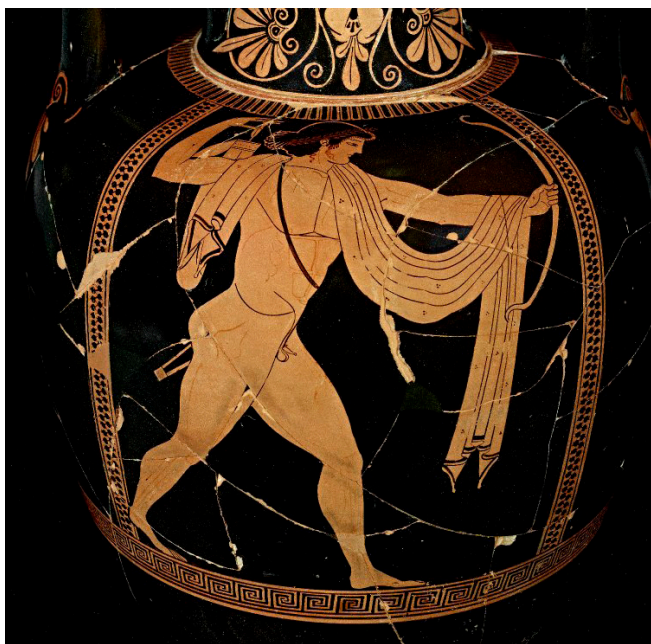
S šestim prizorom se vračamo v okolje olimpijskih bogov. Apolon, upodobljen kot deček, z lokom strelja na giganta Titija (Zevsovega sina), da bi ga ubil, ker je hotel posiliti njegovo in Artemidino mater Leto, ko je šla v Delfe (Apollod. *Bibl.* 1.4.1–2). Da bi se Titij očistil te krivde, je bil poslan v Tartar. Tam ga je Odisej na poti v kraljestvo senc videl, kako mu dva jastreba kljuvata jetra (*Od.* 11.576–81). Apolonijeva različica se od Homerjeve razlikuje samo v genealogiji. Pri Homerju je Titij sin Gaje, tukaj pa je sin Elare, hčerke Orhomena, eponimnega kralja, ustanovitelja mesta Orhomenos na severu Bojotije. Zevs je Elearo iz strahu pred Herino ljubosumnostjo v trenutku poroda zasul s prstjo, zato se je Titij rodil v naročju matere Zemlje (Gaje), ki ga je po materini smrti hranila in ga ponovno prinesla na površje: $\theta\rho\acute{\epsilon}\psi\epsilon\nu\ \delta\epsilon\ \kappa\alpha\iota\ \acute{\alpha}\psi\ \acute{\epsilon}\lambda\omicron\chi\epsilon\upsilon\sigma\alpha\tau\omicron\ \Gamma\alpha\iota\alpha$ (1.762). S tem opisom je Apolonij vključil v prizor element, ki ga ni mogoče upodobiti. Opis Jazonovega plašča je, razen v tem primeru, v celoti prenosljiv v likovni jezik, kar pa ne pomeni, da je Apolonij posnemal neko določeno delo. To je izjema glede na številne prizore na Ahilovem ščit, ki jih je mogoče upodobiti.⁷² Od upodobitev v vaznem slikarstvu se Apolonijevemu opisu najbolj približa amfora iz Britanskega muzeja v Londonu, datirana v prvo četrtino 5. stoletja pr. Kr. (slika 9). Apolon je nag in še zelo mlad, s puščico strelja na Titija. Zadene ga v stegno in Titij pade z rokami, iztegnjenimi proti Leto, ki stoji za njim; v rokah drži tančico, ki jo je strgal v Apolonijevem prizoru.⁷³ Poudarek je na razliki med mladim bogom ($\beta\omicron\upsilon\pi\alpha\iota\varsigma$, $\omicron\upsilon\pi\omega\ \mu\omicron\lambda\lambda\acute{\omicron}\varsigma$) in velikim ($\mu\acute{\epsilon}\gamma\alpha\nu$) Titijem, ki ga Apolon kaznuje za nepokorščino.⁷⁴ Uboj Giganta v pesnitvi nas napelje na »leitmotiv« zmage olimpijskih sil nad htonskimi in opozarja vse umrljive, naj se varujejo predrnosti in ošabnosti, ki ju Zevs vselej kaznuje.⁷⁵ Zgodba je na kratko, skoraj površno, predstavljena v štirih verzih, vendar zavzema prav tako pomenljivo mesto v povezavi z drugimi mitološkimi vsebinami. Pesniku, kot je razvidno tudi iz tega primera, ni do tega, da bi podrobno predstavil vzrok in potek dogajanja: okoliščine obeh rojstev na primer pusti popolnoma »v zraku« in omeni samo golo dejstvo.

⁷² Shapiro, »Jason's Cloak«, 284.

⁷³ Prav tam.

⁷⁴ Podoben motiv najdemo v *Argonavtikah*: Orfej v pesmi opisuje, kako je Apolon pod grebenom Parnasa ubil pošast Delfina, ko je bil še nag, razposajen otrok s koderastimi lasmi (2.705–13).

⁷⁵ Lawall, »Apollonius' Argonautica«, 156.



Slika 9: Apolon strelja na Titija. Atiška rdeče-figuralna amfora. 490–480 pr. Kr. Pripisano slikarju Evharidu. Mesto najdbe Vulci. Višina 50,8 cm. British Museum, London, inv. št. 1836, 0224.9.⁷⁶

NA ZADNJI, SEDMI SLIKI JE UPODOBLJEN FRIKS NA OVNU (763–67)

V zadnjem, sedmem prizoru se po pravkar opisani domiselni rešitvi znova vrnemo h glavni pripovedi epa ali natančneje k njenemu izvoru. Beg Friksa iz Orhomena proti Kolhidi na hrbtu ovna je povod Jazonovega potovanja. Atamant, kralj v Tebah, je imel s prvo ženo Nefelo dva otroka, Friksa in Helo. Njegova druga žena Ino (Kadmova hči) je svoja pastorka sovražila, zato jima je njuna mati pomagala pobegniti tako, da je oba otroka posadila na krilatega ovna z zlatim kožuhom, ki ju je prenesel čez morje. Med potjo se je Heli zavrtelo v glavi in je padla v morje, ki se je po njej imenovalo Helespont (Helino morje), Friks pa je varno prispel v Kolhido ob Črnem morju. Tam ga je kralj Ajeta gostoljubno sprejel in mu dal hčerko Halkiopo za ženo. Ovna je Friks žrtvoval Zevsu, zaščitniku na begu, runo pa podaril kralju Ajetu. Kralj je runo obesil na drevo v hrastovem gaju, posvečenem Aresu, in ga zastražil z ognjenim zmajem, kajti po neki prerokbi mu je bilo napovedano, da je njegovo življenje odvisno od posesti tega ovnovega runa (Apollod. 1.9.1). Na

⁷⁶ http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=1266684&objectid=399164 (obiskano 20. 4. 2018).

rdeče-figuralnem peliku iz Arheološkega muzeja v Atenah je prikazan Friks na ovnu, ki potuje v Kolhido (slika 10).

Ker pesnik predpostavlja, da je zgodba splošno znana, pri opisu izpostavi iluzijo pogovora med obema glavnima junakoma. Friks sedi na ovnovem hrbtu in posluša njegov govor. Ta nenavadna lastnost ovna, obdarjenega s človeškim glasom, se še enkrat pojavi v epu, ko Friks, vnuk omenjenega Friksa, ki se je pozneje priključil Argonavtom, pripoveduje, kako je njegov ded, potem ko je srečno prispel v Kolhido, žrtvoval ovna po njegovem lastnem naročilu (2.1141–1152). Z opisom zadnje slike preidemo s paradigmatične ravni paralelnih mitov na sintagmatično raven Apolonijevega pripovedništva, saj je epizoda s Friksom, ki je v pesnitvi večkrat omenjena, vzrok in neposredna predhodnica Jazonovega potovanja.⁷⁷



Slika 10: Friks jezdi ovna. Atiški rdeče-figuralni pelik. Ok. 450–400 pr. Kr. Narodni arheološki muzej, Atene, inv. št. Athens 16023.⁷⁸

Apolonij ni prvi pripisal živali daru govora. Že v *Iliadi* nastopa govoreči konj Ksantos, ki Ahilu napove bližnjo smrt (404–409). Očitno je, da je Apolonija ta posebnost navdušila: v tretji knjigi *Argonavtik* (927) govoreča vrana ošteje vidca Mopsa.⁷⁹

Govoreči oven je gotovo že sam po sebi občudovanja vredna umetnina (θαύμα). Na gledalca oziroma bralca izvezena podoba ovna učinkuje tako prepričljivo, da je tudi sam pripravljen dolgo strmeti vanju in čakati v upanju,

⁷⁷ Fussillo, *Il tempo delle Argonautiche*, 304.

⁷⁸ <http://www.theoi.com/Gallery/M29.2.html> (obiskano 20. 4. 2018).

⁷⁹ Shapiro, »Jason's Cloak«, 285.

da bo kaj slišal: εἰσαῖων κριοῦ, ὁ δ' ἄρ' ἐξενέποντι ἑοικώς ... δηρὸν ἐπ' ἐλπίδι θήῃσαιο (1.764–65), morda kak namig o ozadju argonavtske odprave ali kakšno drugo razumljivo misel (πυκινὸς βᾶξιν). Po drugi strani govor sogovornikov, κείνους κ' εἰσπορών ἀκέοις ψεύδοιό τε θυμόν (765), še enkrat poudari učinek zaprepađenosti in občudovanja, ki je prisoten že na začetku opisa plašča (1.725–26). Zadnja slika je zanimiva tudi iz perspektive bralca. Obrača se neposredno na bralca, saj nobena oseba ne gleda plašča; tudi takrat ne, ko gre Jazon čez otok Lemnos in ga občuduje množica žensk.⁸⁰ Celoten opis Jazonovega plašča samo na dveh mestih izrecno vključi bralca: na začetku opisa, ko poudari, kako se predmet sveti (1.725–26), in na koncu, ko je bralec oziroma poslušalec vključen v pogovor med Friksom in ovnom »dolgo si pripravljen strmeti v to dvojico« (1.765–67).⁸¹ Na tem mestu je izpostavljena ločnica med iluzijo govora in resničnostjo.⁸²

Ta slika približa gledalcu »občutek verjetnosti«, tako občudovan pri slikarjih in kiparjih poznega klasičnega in zgodnjega helenističnega obdobja. Učinek, kako prevarati gledalca, da bi verjel v resničnost umetnine, je bil v tem času zelo iskan; iluzija zvočnih učinkov to ponazarja v skrajni obliki.⁸³ Podobno je v nekem epigramu v *Grški antologiji* (16.120) opisan Lizipov kip Aleksandra Velikega: αὐδασοῦντι δ' ἔοικεν (»zdi se, kot da bi govoril«);⁸⁴ ali pa eden izmed številnih epigramov o Mironovi kravi z atenske tržnice: ἃ δάμαλις δοκέο μυκίσηται· ἦν βραδύνηι χαλκὸς ὁ μὴ νοέων αἴτιος, οὐχὶ Μύρων (»zdi se mi, da bo krava zamukala; če se obotavlja, je kriv nemisleči bron, ne Miron«; Antip. Thess., AG 9.728). O njeni realistični podobi, ki je prevarala celo pastirje, priča epigram poznoantičnega pesnika Avzonija:

Bucula sum, caelo genitoris facta Myronis
aerea: nec factam me puto, sed genitam,
sic me taurus init, sic proxima bucula mugit,
sic vitulus sitiens ubera nostra petit.
miraris, quod fallo gregem? Gregis ipse magister
inter pascentes me numerare solet. (*Ep.* 63)

Jaz sem telica, ki Miron je z dletom jo sklesal iz brona.
Ne kot sklesana se zdim, marveč rojena zares:
Večkrat me bik naskakuje, telica mi muka vrstnici,
žejen teliček vsekdár k vimenom mojim hiti.
Morda se čudiš, kako prevaram vso čredo številno govedi?
Saj sam njihov pastir v čredo prišteje me rad! (Prev. K. Gantar)

80 Fusillo, *Il tempo delle Argonautiche*, 300.

81 Fusillo, *Il tempo delle Argonautiche*, 300–301; prim. Hunter, *The Argonautica of Apollonius*, 52.

82 Fusillo, *Il tempo delle Argonautiche*, 301.

83 Shapiro, »Jason's Cloak«, 285.

84 Prav tam.

Primer novega načina opisovanja zasledimo tudi v Herondovem četrtem Mimijambu, ko opisuje reakcijo dveh žensk na kip, ki sta ga zagledali v Asklepijevem templju na Kosu: ἐρείς, λαλήσει(ν). μᾶ, χρόνῳ κοτ' ὠνθρωποι κῆς τοὺς λίθους ἔξουσι τὴν ζοὴν θεῖναι. τὸν Βατάλης γὰρ τοῦτον οὐκ ὀρῆς, Κυννοῖ, ὅκως βέ[βηκεν] ἀνδριάντα τῆς Μύττεω; εἰ μὴ τις αὐτὴν εἶδε Βατάλην, βλέψας ἐς τοῦτο τὸ εἰκόνισμα μὴ ἐ[τύμ]ης δεῖσθω («Pri Zevsu, nekoč bodo ljudje lahko vdahnili življenje celo kamnu! Glej kip Batale, Mitejeve hčere, kako postavno hodi! Tudi če nisi videl same Betale, ob pogledu na podobo prave osebe ne potrebuješ več», 4.33–38).

Podobno občudovanje je izraženo v Teokritovi 15. idili, ko se ženski na Adonisovem festivalu čudita izvezeni podobi boga Adonisa na srebrni zofi, ki deluje, kot bi bil živ: ὥς ἔτυμ' ἐστάκанти καὶ ὥς ἔτυμ' ἐνδινεῦντι, ἔμψυχ' οὐκ ἐνυφαντά. σοφόν τι χρῆμ' ἄνθρωπος. αὐτὸς δ' ὥς θαπτὸς ἐπ' ἀργυρέας κατὰκειται κλισμῷ, πρᾶτον ἱουλον ἀπὸ κροτάφων καταβάλλων, ὁ τριφίλητος Ἄδωνις, ὁ κῆν Ἀχέροντι φιληθεῖς («Kakor resnični stojijo in se gibljejo kakor resnični: živi, ne izvezeni morda! Iznajdljivo pač bitje je človek! On pa, kako čudovit leži na srebrnem ležišču, prvi še nežni mu puh se spušča po licih ob strani. Trikrat predragi Adonis, ki ljubljen celo si po smrti!«, 82–86, prev. K. Gantar).

Tehnika v Apolonijevem opisu plašča pomeni pomemben napredek v opisovanju vizualnih učinkov. Po mnenju T. B. L. Webstra je *Jazonov plašč* »bogato helenistično oblačilo, ki ga je Apolonij opisal z očmi slikarja, zaradi zanimanja za svetlobne učinke, vzete iz narave«: »Lažje bi uprl oči v žarke sonca, ki vzhaja, kot se zagledal v bleščečo rdečino tega ogrinjala« (1.725–26).⁸⁵ Posamezni prizori s plašča spominjajo celo na stenske poslikave vil v Pompejih ali Rimu,⁸⁶ čeprav v virih ne zasledimo, da bi Apolonij zavestno opisoval neko določeno umetniško delo. Na slikah kljub temu lahko odkrijemo vrsto namigov na sočasno slikarsko in kiparsko umetnost, ki se je v tem obdobju zgodnjega helenizma razcvetela na Rodosu in v Aleksandriji, kjer je dolgo časa živel tudi sam avtor. O tem, da je poznal sočasne smeri v umetnosti, pričata zlasti tretji in sedmi prizor, ki dajeta literarni stvaritvi še realistično kakovost. Slika Friksa in »govorečega ovna« je tako živa in prepričljiva, da nas zapeljivo vabi, naj počakamo ob sliki, dokler ne bosta spregovorila. To pa se ne more zgoditi, saj sta vtkana v plašč. Igrivi nagovor pripovedovalca naslovljencu je mogoče razumeti kot povabilo pesniku, naj se osvobodi konvencij in uvede v opis direktni govor.⁸⁷

Poleg omenjenih možnih povezav med predstavljenimi slikami in celotno pesnitvijo je Lawall v vsakem prizoru odkril didaktično funkcijo. Besedilo povezuje z Jazonovo neherojsko vzgojo in iz opisa razbira napotke za Jazona in Argonavte.⁸⁸ Toda po mnenju Fusilla ti napotki ne nagovarjajo Jazona ali Argo-

⁸⁵ Webster, *Hellenistic Poetry and Art*, 80; prim. Shapiro, »Jason's Cloak«, 268.

⁸⁶ Shapiro, »Jason's Cloak«, 269.

⁸⁷ Laird, »Sounding out Ecphrasis«, 23.

⁸⁸ Lawall, »Apollonius' Argonautica«, 121–169.

navtov, temveč bralca.⁸⁹ Fusillo se bolj dozdeva, da gre za rabo *ekphrasis* v smislu »figure«, ker ne moremo jasno razložiti povezav s prvotno pripovedjo. Raven konotacije, ki prevladuje, lahko dojamemo samo posredno, implicitno.⁹⁰

Če se vrnemo v čas poznega 5. stoletja pr. Kr., ko je slikarska in kiparska umetnost klasičnega obdobja v Atenah doživljala vrhunec, lahko iz številnih anekdot, ohranjenih v Plinijevi *Naturalis Historia*, razberemo, da so bila najbolj cenjena tista umetniška dela, ki so v gledalcu zbudila iluzijo, da je upodobljena oseba ali stvar živa. Prva anekdota govori o tekmovanju med slikarjema Zevksisom in Parazijem v slikanju iluzije. Zevksis je grozdje narisal tako resnično, da so priletele ptice in ga hotele pojesti. Že se je zdelo, da je zmaga njegova, ko pa je Parazij Zevksisu rekel, naj s svoje slike odgrne zaveso, se je izkazalo, da je zavesa v resnici naslikana. Zevksis je moral priznati poraz. Ko je spoznal svojo zmoto, je moral Paraziju priznati zmago, ker je sam sicer prevaral ptice, Parazij pa je prevaral njega, umetnika (*N. H.* 35.65). Druga anekdota govori o Praksitelovi *Knidski Afroditi*. Veliko ljudi je priplulo v Knidos, da bi jo videlo. Njeno majhno svetišče je bilo odprto z vseh strani, tako da je bilo podoba boginje mogoče videti z različnih strani. Kip nam vzbuja enako občudovanje, pa naj ga gledamo iz katerega koli mesta. Kroži celo zgodba, da se je nekdo zaljubil v ta kip, da je skrit v zavetju noči z njim občeval in da njegovo slo dokazuje madež na njem (*N. H.* 36.20).

Po Plinijevem mnenju je koncept postopne evolucije v grški umetnosti dosegel vrhunec (ἀκμή) s koncem klasičnega obdobja ter začetkom helenizma, neke v zadnjih desetletjih 4. stoletja pr. Kr. Evolucionistični koncept, ki se razvija v smer vedno večjega realizma, je bil povzet po Ksenokratu, predstavniku Sikionske kiparske šole in likovne kritike zgodnjega 3. stoletja pr. Kr. Napisal je traktat o kiparstvu *Toreutikē* (*N. H.* 34.83) in skupaj z Antigonom traktat o slikarstvu *Volumina* (*N. H.* 35.68). Ideje obeh traktatov sta uresničila znana predstavnika Sikionske šole, kipar Lizip in slikar Apel, ki sta upodabljala v novem, naturalističnem slogu, z drugačnimi proporcijami, dimenzijami, skiagrafijo itd., da bi »ujela predmet iz narave« na najbolj verjeten način.⁹¹

Izhodišče za tovrstno upodabljanje se skriva v pojmu *mimesis*, ki sta ga utemeljila dva najvidnejša filozofa antičnega sveta, Platon in Aristotel. Vsebinski pomen *mimesis* je Platon opredelil v deseti knjigi *Države*, kjer je pojem nekoliko zožil, tako da pomeni le »posnetek« zunanjega videza predmeta iz narave. Med mimetične umetnosti je Platon prišteval slikarstvo, kiparstvo, dramatiko (ki je vključevala glasbo, ples in igro) ter epsko pesništvo. Negativno pojmovanje *mimesis* je bilo v resnici uperjeno zoper pesništvo; Platonov prvobitni motiv je bil izgon pesnikov iz idealne države. Predmet *mimesis* je vidni svet, zato je Platon uporabil zglede iz slikarstva in tako združil obe umetniški disciplini.

⁸⁹ Fusillo, *Il tempo delle Argonautiche*, 305.

⁹⁰ Prav tam, 301.

⁹¹ Pollitt, *The Ancient View of Greek Art*, 6–9.

Pri utemeljitvi njunega razmerja se je lahko naslonil na Simonidovo stališče, da je pesništvo govoreče slikarstvo, kot je slikarstvo nemo pesništvo (*Moralia* 346f–347a). Nihče pred njim ju ni pogojeval z *mimesis*. Tovrstno pojmovanje je bilo edinstveno in je vplivalo tudi na Aristotela.

Mimesis v pomenu »posnemanja videza« je bilo torej v likovno umetnost vpeljano z namenom kritične obsodbe pesniške umetnosti. Platon v svojem dialogu nadaljuje: »Tudi poezija posnema le posnetek resničnosti, torej je tudi poezija sama posnetek posnetka, in namesto da bi nas približevala k resnici, nas od nje oddaljuje« (*R.* 597e–598c). Slikarji in pesniki torej prikazujejo stvari in dogodke popačene, izkrivljene in deformirane; prikazujejo samo subjektivni videz stvari, saj pri svojem delu ne uporabljajo znanstvenih postopkov (merjenje, računanje, tehtanje ...), temveč se opirajo samo na nezanesljive čutne zaznave. Prikazujejo stvari, ki so v resnici velike, kot majhne, in narobe, zato je vsak posnemovalec v bistvu slepar (*gōēs*), saj nima pojma o stvareh, ki jih posnema. In človek, ki takšnemu posnemovalcu verjame, je naiven (*eu-éthēs*), ker se pusti zavesti in ogoljufati (598d).

Iluzionistična sredstva, ki so v likovni umetnosti pripomogla k naturalističnemu vtisu, so bila že generacijo pred Platonom povsem uveljavljena. Skiagrafija, optični proporci, linearna perspektiva in podobne iznajdbe so se uveljavile že v 2. polovici 5. stoletaj pr. Kr. Slikarstvo je že v samem bistvu zvezano z iluzionizmom, z razliko od kiparstva, ki lahko posnema (npr. človeka) v naravnih razmerjih. Vidni svet je Platonu neresničen, prividen, zgolj posnetek idejnega sveta, skratka že sam po sebi iluzija, neskončno oddaljena od resnice. Pesniško ustvarjalnost je Aristotel vrednotil iz drugačnega zornega kota kot njegov učitelj. »V poeziji ni pomembna kronološka doslednost, ampak je pomembna organska povezanost ter pesnikova prepričljivost« (*Poet.* 9.1451 b, 6–7, prev. K. Gantar). »S tem ko pesnik življenje posnema, ga ne fotografira, pa tudi ne spreminja ali deformira, temveč ga transformira; ga prikazuje v novi dotlej neznani luči, tako da nam predmet, ki ga kot takega le z odporom gledamo (npr. mrlič ali kakšna odvratna žival), če ga vidimo kar najbolj natančno upodobljenega, zbudi svojevrsten užitek: Ja, res je tak.« (*Poet.* 4.1448 b, 10–12). Ta citat se nanaša na slikarsko umetnost, ki jo je tudi Aristotel večkrat primerjal s pesniško umetnosjo. Vrhunec slikarske umetnosti je torej v čim zvestejšem, čim bolj natančnem (*akribés*) posnemanju in upodabljanju izbranega predmeta. Takšno pojmovanje in vrednotenje slikarske umetnosti se nam zdi danes težko sprejemljivo, morda bi bilo še najbližje naturalističnim načelom oziroma Platonovi *fantastikè téchne*.⁹²

92 *Mimesis*, ki jo na podlagi Platonovih dialogov prisojamo likovni umetnosti, je najpogosteje razumljena v najožjem smislu posnemanja videza. Platon je pri tem ločeval med »ejkastičnim« slikarstvom (*eikastikè téchne*), ki zvesto posnema oblike iz narave, in »fantastičnim«, ki te oblike deformira v skladu z videzom stvari (*phantastikè téchne*). *Eikastikè téchne* posnema z vsemi merljivimi parametri (v širini, dolžini in globini pri kiparstvu) v skladu z razmerji izvirnika ter si prizadeva posneti dejansko stanje v naravi z vsemi detajli vred. V tem smislu je kiparstvo zaradi telesnosti omogočalo najbolj optimalno rešitev. Ker gre za posnetek resničnega stanja (vtis

Podobno vrednotenje je v grškem svetu že pred Aristotelom izpričano tudi v pogledih na pesniško umetnost. Tako Homer utemeljuje veliki sloves, ki ga uživa pevec Demodoko, s tem, da zna opevati usodo Ahajcev »s takšno urejenostjo (*katà kósmōn*), kot da je sam bil zraven ali je slišal od koga, ki je bil zraven« (Od. 8.489–91).

Ravno Platon in Aristotel sta torej z mimetično teorijo vzpostavila analogijo med pesništvom in likovno umetnostjo. V klasičnem obdobju so namreč imeli likovno umetnost za neke vrste obrt, pesništvo pa za duhovno dejavnost, navdahnjeno od boga. Obe umetnostni zvrsti sta na podlagi teorije težili k zbujanju iluzije realnosti. V grškem klasičnem obdobju sta se oblikovali dve teoriji: ena je zagovarjala, da pesniška in likovna umetnost govorita resnico, ter druga, da si izmišljujeta in ustvarjata iluzije.⁹³ Pobudnik druge, t. i. iluzionistične teorije je bil Gorgias. Tudi pri njem je *mimesis* združena s predstavo o *apáte*, »prevari«. V *Hvalnici Heleni* pesništvo jemlje kot govor v stihih, ki ima moč prepričevanja, zapeljevanja in začaranja. Ljudem prinaša ugodje in odganja bolečino ter jih s tem zavaja in celo uroči (82, B 11.10 DK). Platon in Aristotel sta pesništvo in likovno umetnost opredeljevala kot »posnemovalno« umetnost, ki sledi zgledom iz narave. Pesništvo sta, kot rečeno, glede na njegov odnos do resničnosti vrednotila različno. Proces posnemanja nas po Aristotelovem mnenju ne oddaljuje od resničnosti, kot je trdil Platon, temveč nas celo približuje odkrivanju in spoznavanju resničnosti. Čeprav je ta proces neke vrste prevara ali laganje (*pseûdos*), se s to »prevaro« bolj približamo resničnosti kakor pa z nizanjem zaporednih dejstev.⁹⁴

Grška filozofa sta z *mimesis* izrazila poglede na t. i. »trompe l'oeil« učinek. Vendar pa Zanker opozarja na pomembno razliko, zaradi katere z *mimesis* ne moremo dovolj nazorno opredeliti realističnega opisovanja umetniških del v literaturi, ki ga Zanker sam imenuje »pictorial realism« (slikovni realizem). Tovrstni realizem lahko opredelimo z izrazom *enárgeia*, ki bi ga lahko prevedli kot »živost«, »jasnost«, »nazornost«. ⁹⁵ Z »enargejo« so helenistični pesniki dosegli vizualni učinek. Tehniko je utemeljil Dionizij Halikarnaški, ki pravi, da je *enárgeia* določena moč, ki z opisom okoliščin dejanja na živ način vpliva na

realnosti) in ne iluzije, lahko govorimo v formalnem smislu o realističnem slogu oblikovanja. *Fantastikè téchne* predstavlja korak naprej v pojmovanju narave. Pozornost je preusmerila od posnetka resničnega stanja predmeta k njegovemu videzu. Poudarek je bil na učinku podobe na gledalca. Ni hotela reproducirati dejanskega stanja, temveč ustvariti videz predmeta (iluzijo realnosti); v ta namen je morala ustrezno preoblikovati naravne proporce, da bi spriču zornega kota gledalca ustvarila naravni videz figure oz. predmeta upodobitve. Za ustvarjanje iluzije je uporabljala razna sredstva, t. i. optične proporce, linearno perspektivo, skiagrafijo, fantazijo itd. Stil, ki mu gre izključno za posnetek videza, ustreza naturalističnemu slogu. Ker je bila stopnja iluzije najvišja v slikarstvu, se naturalističnega sloga pogosto drži oznaka iluzionistični slog. Podobo, ustvarjeno v realističnem slogu, je Platon imenoval *eikós* (»kar je podobno«, »verjetno«, »verodostojno«) ali *eikón* (»podoba«), tisto v naturalističnem slogu pa *phántasma* (»prikazen«, »privid«); prim. *Sph.* 235e3–236c7.

93 Tatarkiewicz, *Zgodovina šestih pojmov*, 240.

94 Gantar, *Antična poetika*, 25.

95 Zanker, *Realism in*

čute poslušalcev, da se spremenijo v očividce ter dejansko vidijo dogodek opisa in čutijo prisotnost oseb, ki se v njem pojavijo (*Lys.* 7.1–8). Rimski avtorji so izraz prevajali z *demonstratio*, *illustratio*, *repraesentatio* in *sub oculos subiectio*.⁹⁶

Zelo pomembno je spoznanje, da so se helenistični pesniki Apolonij, Teokrit, Moshos, Kalimah, Herondas idr. zanimali za takšno opisovanje likovnih umetnin. Občudovali so učinke, ki so jih dosegali upodablajoči umetniki 2. polovice 4. stoletja pr. Kr., kot sta bila Apel in Lizip. Do tedaj so bili tako umetniki kot javnost zadovoljni z upodabljanjem splošnih vsebin, ki je stremelo k verjetnosti likovnega dela. S prihodom umetnikov, kot je bil Apel, se je uveljavil nov način upodabljanja, ki posnema določen fenomen iz narave in doda realističnemu učinku nove dimenzije presenečenja, osuplosti, čudenja ali poželenja nad resničnostjo upodobitve. Na ta način je bila upodobljena Apelova *Afrodita Anadyomene*.

Nov način upodabljanja v slikarstvu se je odražal tudi v literaturi helenističnega obdobja. Ne samo, da so pesniki iskali motive pri umetnikih, očitno so na poslušalca oziroma bralca želeli doseči isti učinek osuplosti in presenečenja kot slikarji in kiparji na gledalca. To dokazuje besedna zveza μέγα θαῦμα »veliko čudo«, »občudovanja vredno delo«, s katero se začenjajo opisi helenističnih pesnikov in že takoj na začetku vzbudijo pri bralcih čudenje.

K temu razmišljanju me nagovarja Longinova misel, da je *enárgeia* cilj »retorične fantazije«, medtem ko je cilj »pesniške fantazije« osuplost (*De sublimitate* 15.1–2). Povezava med vizualnim in verbalnim medijem je ravno *enárgeia*. Z »enargejo« so torej pesniki skušali doseči vizualni učinek v opisih. *Enárgeia* je potem veliko več kot retorična figura ali čista jezikovna tvorba; je kakovost jezika, ki izhaja iz nečesa, kar je težko omejiti z besedami, in zmožnost, ki omogoči vizualizacijo prizora in ob tem vzbudi emocionalne asociacije.⁹⁷ Poslušalec ali bralec si tako ustvari v mislih podobo opisanega predmeta. *Enárgeia* je bistvena komponenta pri antični definiciji *ekphrasis*: ἐκφρασίς ἐστὶ λόγος περιγηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ' ὅψιν ἄγων τὸ δηλούμενόν (>ekfraza je opisni govor, ki živo privede pred oči to, kar se opisuje«). Od štirih piscev vaj za retoriko z naslovom *Progymnasmata* je retor Nikolaj iz 5. stoletja prvi izpričani avtor, ki je v definicijo vključil opise umetnin.⁹⁸ Čeprav je bila definicija namenjena pripravljalnim vajam za retoriko (*progymnasmata*), moramo razlikovati med *ekphrasis* v retorični teoriji in literarni praksi opisovanja. Laird je poudaril, da je razlikovanje med dejansko in fiktivno sliko pomembno za razumevanje literarne ekfrazе. Meni, da je pri literarni *ekphrasis* poudarek na jeziku opisovanja, ki prej predstavlja kot opisuje.⁹⁹

Če opis pomeni mejo pripovedi, je ta notranja meja precej nedoločljiva. *Ekphrasis* pomeni neko prekinitev v pesnitvi, ki je lahko nedoločljiva

96 Prav tam, 39–40.

97 Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion*, 105.

98 Kennedy, *Progymnasmata*, 167.

99 Laird, »Sounding out Ekphrasis«, 19.

kot pri Homerju in Apoloniju, ko se pripoved kar nadaljuje v opis. Ahilov ščit nastaja v procesu izdelave. Serija prizorov prikazuje ves bivanjski prostor homerskega človeka. Najizrazitejše podobe na njem so podobe miru in podobe iz vsakdanjega življenja, ki so v temeljnem kontrastu s temo epa. Opisi helenističnih pesnikov se od Homerjevih v temelju razlikujejo. Pojav, da vsebina opisa kaže neposredno zvezo z okvirno zgodbo, je verjetno izvirna iznajdba helenističnih pesnikov.¹⁰⁰ Opis pogosto pomeni prekinitev sintagmatičnega sosledja in vključuje paralelni mit. Primera paralelnih mitov v opisu sta Jazonov plašč in košarica v Moshovi *Evropi*, ki Apolonijevo inovacijo zreducira v tehniko zrcalne prefiguracije: upodobljena zgodba o ugrabitvi Io napoveduje dogodke, ki sledijo. Tehniko je naprej razvijal Katul v epiliju o Peleju in Tetidi (C. 64).¹⁰¹

Zelo pomembni so pripovedni prijemi, ki prispevajo k jasnosti in živosti opisa. Tako se »predstavljalnost« slike še poveča. Pri Apoloniju v opisu prevladuje zgoščen jezik, ki poudari določene detajle, obenem pa pesnik opis dopolnjuje z narativnimi pasažami. Prizori obsegajo od pet do sedem verzov, uvaja jih začetna členica $\acute{\epsilon}\nu\ \delta\epsilon$ ali $\acute{\epsilon}\nu\ \kappa\alpha\iota$, razen Afrodite slike, ki se začne z $\acute{\epsilon}\xi\epsilon\iota\eta\varsigma\ \delta\epsilon$. Dikcija je preprosta, deluje enolično, brez oblikovnih ambicij, ki so sicer opazne pri Apoloniju.¹⁰² Pesnik se pri opisu osredotoča na bistvene elemente zgodbe, ker predvideva, da poslušalci oziroma bralci poznajo vsebino. Retorična teorija take pasaže označuje kot *ekphraseis agalmaton*, »opisi umetniških del«, ki sodijo v širšo kategorijo *ekphrasis* (skupni izraz za opise krajev, dogodkov, oseb, živali, letnih časov).¹⁰³ Način opisovanja helenističnih pesnikov, zlasti pri *ekphraseis agalmaton* (»ekfrazah kipov«), zahteva poseben angažma bralca oziroma poslušalca. Ta potencialna »neberljivost« kaže, da pesnik predpostavlja načitanega bralca z velikim diapazonom znanja. Opisi imajo v tem primeru poglobitveno vlogo v odnosu med piscem in naslovnikom, med dvornim pesnikom in izobraženim elitnim občinstvom.¹⁰⁴ Angažiranost nekoga, ki je *sophos*, dosežemo ravno s tem, da mu pustimo proste roke pri dopolnjevanju mitološkega, zgodovinskega, literarnega in likovnega gradiva. Tako izobraženemu občinstvu omogočimo, da si ekfrazo prevede v svoj lastni kontekst interpretacije in lastni kontekst ustvarjanja smisla.¹⁰⁵

100 Manakidou, *Beschreibung von Kunstwerken*, 125.

101 Marinčič, »Apolonij Rodoški v Katulovi 64. pesmi«, 51–52.

102 Fränkel, *Noten zu den Argonautika*, 102.

103 Ekfrazе so bile sprva omejene na historiografijo in poezijo; prim. Zanker, *Modes of Viewing*, 6.

104 Prav tam, 8.

105 Prav tam. – Pričujoči članek je nekoliko predelana verzija diplomske naloge z naslovom *Ikonografija Jazonovega plašča*. Nastala je leta 2002 pod mentorstvom prof. dr. Marka Marinčiča, ki se mu zahvaljujem za vse koristne nasvete, pripombe, sugestije in potrpežljivost. Zahvaljujem se tudi dr. Josipu Korošču za risbo Afrodite iz Capue in širšo kontekstualizacijo helenistične umetnosti.

BIBLIOGRAFIJA

- Beye, C. R. »Jason as Love-hero in Apollonios' Argonautika«. *GRBS* 10 (1969): 31–55.
- Carspecken, J. F. »Apollonius Rhodius and the Homeric Epic«, *YCIS* 13 (1952): 33–143.
- Fränkel, H. *Noten zu den Argonautica des Apollonios*. München, 1968.
- Friedländer, P. *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius. Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*. Leipzig in Berlin, 1912.
- Furtwängler, A. *Masterpieces of Greek Sculpture: a Series of Essays on the History of Art*. London, 1905.
- Fusillo, M. *Il tempo delle Argonautiche. Un' analisi del racconto in Apollono Rodio*. Rim, 1985.
- Gantar, K. *Antična poetika*. Ljubljana, 1985.
- Hunter, R. *The Argonautica of Apollonius: Literary Studies*. Cambridge, 1993.
- Kennedy, G. A., prevod, uvod in opombe. *Progymnasmata: Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*. Atlanta, 2003.
- Lawall, G. »Apollonius' Argonautica: Jason as Anti-Hero«. *YCS* 19 (1966): 121–169.
- Laird, A. »Sounding out ecphrasis: Art and Text in Catullus 64«. *JRS* 83 (1993): 18–30.
- Manakidou, F. *Beschreibung von Kunstwerken in der hellenistischen Dichtung: Ein Beitrag zur hellenistischen Poetik*. Berlin, 1993.
- Marinčič, M. »Apolonij Rodoški v Katulovi 64. pesmi«. *Keria* 2.1 (2000): 31–58.
- Nelis, D. P. »Demodocus and the Song of Orpheus«, *MH* 49 (1992): 153–170.
- Onians, J. *Art and Thought in The Hellenistic Age: The Greek World View 350–50 BC*. London, 1979.
- Pollitt, J. J. *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*. New Haven in London, 1974.
- Shapiro, H. A. »Jason's Cloak«. *TAPhA* 110 (1980): 263–286.
- Shapiro, H. A. *Myth into Art: Poet and Painter in classical Greece*. London; New York, 1994.
- Tatarkiewicz, W. *Zgodovina šestih pojmov: umetnost, lépo, forma, ustvarjanje, estetski doživljaj*. Ljubljana, 2000.
- Thiel, K. *Erzählung und Beschreibung in den Argonautika des Apollonios Rhodios: ein Beitrag zur Poetik des hellenistischen Epos*. Stuttgart, 1993.
- Webb, R. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham, 2009.
- Zanker, G. *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*. Madison. Wisconsin, 2004.

ikonografskih motivov, predvsem pa pokaže, kako se v opisih prepletajo sredstva likovnega in verbalnega, kateri so tisti elementi, ki ustvarjajo vizualne učinke, ter kako prepoznamo »slikovni realizem«.

ABSTRACT

The Mantle of Jason in Apollonius' *Argonautica*

The paper examines the seven pictures woven into Jason's mantle in Apollonius' *Argonautica* (1.721–68), focusing on the function of their description and on its position in the broader context of the poem. Every picture presents a mythological tale which is related, in content or metaphor, to events in the *Argonautica*. The division between description and narrative is generally blurred, as the description itself tends to combine narrative and descriptive parts. Since this suggests the simultaneous presence of two media, verbal and visual, the paper traces the possible direct influences exerted by the visual arts, or at least by single iconographic motifs. It demonstrates the interweaving of visual and verbal techniques in each description, identifies the elements which create visual effects, and suggests ways of recognising 'pictorial realism'.