

GENURI ALE FIINȚEI ȘI CATEGORII MIMETICE ÎN SOFISTUL LUI PLATON

CORNEL-FLORIN MORARU¹

Ca orice text filosofic major, dialogul platonician *Sofistul* este unul care anunță un mănunchi întreg de tematici filosofice care au traversat pe de-a-ntregul istoria filosofiei occidentale. În ierarhia celor cinci genuri ale ființei regăsim întreaga tradiție a cercetărilor filosofice privitoare la constituirea „tabelor categoriale”, o tradiție care se întinde până în zilele noastre. În recunoașterea faptului că ființa, în mod paradoxal și în mai multe privințe, *nu ființează* sau *nu este*² regăsim același „paricid” la care trimite și deconstrucția lui Derrida³. În tematizarea nimicului pe linia negației ca gen al ființei regăsim, iarăși, o întreagă tradiție de gândire ce poate fi reperată până în contemporaneitate – de exemplu, în *Ce este metafizica?* a lui Martin Heidegger⁴. Acestea sunt doar trei *topos*-uri filosofice ce au făcut carieră în cultura occidentală, însă lor li se pot alătura multe altele – cum ar fi problematica metodei dialectice, a definiției, a filosofiei limbajului ș.a.m.d.

Cu toate acestea, ca în orice text filosofic major, există și filoane ideatice care încă nu au răzbit la lumina privirii hermeneutice a interpreților. Acolo, de fapt, se pot găsi, chiar și după aproximativ două milenii și jumătate, idei fertile pentru

¹ Universitatea Națională de Arte din București, email: cornel@cornelmoraru.ro

² „Faptul de a fi, întrucât ia parte la faptul de a fi altul, ar fi altul față de toate celelalte dintre genuri. Și, pentru că este diferit de toate, nu este nici fiecare dintre ele, nici toate celelalte luate laolaltă, ci este doar el însuși, astfel încât faptul de a fi, la rândul său, nu este de mii și mii de ori.” (Platon, *Sofistul*, 259b).

³ „Așadar, distincția dintre gramatică și dialectică se poate stabili, în chip riguros, doar în momentul în care adevărul este pe deplin prezent și umple *logos*-ul. Or, ceea ce stabilește paricidul din *Sofistul* nu este doar imposibilitatea unei prezențe *pline și absolute* a ființării (a ființării-prezente cea mai aptă de „ființare”: binele sau soarele pe care nu-l poți privi în față), imposibilitatea unei intuiții pline (de adevăr) a adevărului, ci faptul că condiția unui discurs *adevărat sau fals*, este principiul diacritic al împlinirii (symploke). Dacă adevărul este prezența *eidōs*-ului, el trebuie întotdeauna, cu excepția cazurilor de orbire ucigătoare provocată de focul solar, să intre în comunicare cu relația, cu non-prezența și, deci, cu non-adevărul” (Jacques Derrida, *Farmacia lui Platon* în vol. „Diseminarea”, traducere și postfață de Cornel Mihai Ionescu, București, Univers Enciclopedic, 1997, pp. 157–158).

⁴ „Această succintă rememorare a lucrurilor pe plan istoric înfățișează Nimicul ca fiind conceptul opus ființării propriu-zise, adică negarea ei. Atunci însă, când Nimicul devine într-un fel sau altul o problemă, acest raport de opoziție cunoaște nu numai o determinare mai lămurită, ci, totodată, prin el se trezește, acum abia, interogarea propriu-zisă asupra ființei ființării. (...) Dacă întrebarea privitoare la ființă ca atare este întrebarea atotcuprinzătoare a metafizicii, atunci întrebarea privitoare la Nimic este, la rândul ei, o întrebare care îmbrățișează întregul metafizicii” (Martin Heidegger, *Ce este metafizica?* în vol. „Repere pe drumul gândirii”, traducere și note introductive de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, București, Editura Politică, 1988, pp. 48–49.).

cercetarea filosofică actuală. Tocmai de aceea cred că, departe de a fi un text epuizat din punct de vedere hermeneutic, construcția platoniciană din *Sofistul* merită reinvestigată, cu ochii și instrumentele de lucru ale unui interpret contemporan pentru a găsi filioanele pierdute ce ar putea scoate cercetarea filosofică actuală din impasurile în care se află.

Un astfel de filon ideatic ce ar merita luat în considerare este acela al „speciilor mimeticii” sau al „categoriilor mimetice”⁵, de la care, de fapt, pornește întreaga discuție ontologică și meontologică privitoare la genurile ființei și la natura nimicului ce constituie, după părerea majorității interpreților, „nucleul tare” al dialogului *Sofistul*. În mod ciudat însă, mimetica ne pune în fața unui anume înțeles al nimicului, dar de această dată este vorba de un înțeles ce nu poate fi pus până la capăt în discurs, ci doar înfăptuit. Este vorba oarecum despre un înțeles care desprinde nimicul din contextul logico-judicativ al negației și îl plasează în sfera creației. Ne gândim, desigur, la actul de artistic, la aducerea întru ființă a ceva care anterior nu exista, în fine, la problema criteriului de adevăr și al statutului ontologic al unei „lumi” create în mod artistic. De aceea, putem spune că mimetica este – cel puțin în unele specii ale sale de care ne vom ocupa mai jos – o *disciplină meontologică* ce înfăptuiește în domeniul $\pi\rho\tilde{\alpha}\xi\iota\varsigma$ -ului ipostazierea nimicului.

O obiecția ce s-ar putea ridica în acest punct este aceea că *Sofistul* nu tematizează arta ca atare, ci discursul sofistic. Cu toate acestea însă, de-a lungul întregului dialog, Platon atribuie sofisticii, la fel ca filosofiei și politicii, statutul de „artă” ($\tau\acute{\epsilon}\chi\nu\eta$). Mai mult decât atât, sofistul este numit, în mod explicit, „cel mai puțin lipsit de artă” (Ἡκιστὰ γε ἄτεχνον)⁶, dintre toți cei enumerați, în măsura în care el pare un fel de „scamator” în domeniul cuvintelor ce întrece în abilități tehnico-discursive orice altă specie de artist sau meșteșugar. În context grecesc, nici nu ar trebui să ne mire acest lucru, deoarece discursul divin ($\mu\tilde{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$) era văzut încă de la Empedocle⁷ ca un fel de temei și criteriu de adevăr al artelor plastice.

În acest eseu îmi propun să schițez modul în care putem înțelege, pe de o parte, mimetica, în calitate de disciplină meontologică și, pe de alta, „speciile ale mimeticii” în contextul mai larg al gândirii platonice. După cum voi încerca să argumentez, actul mimetic nu este unul strict estetic, ci un act originar constituant al conștiinței umane (sau a sufletului, în limbajul antic) care are un rol fundamental atât în domeniul esteticii, cât și în domeniul epistemologiei și eticii.

În vederea acestui scop, trebuie să distingem două moduri de raportare la *actul mimetic* ce pot fi decelate din scriitura platonice. Pe de o parte, avem concepția despre mimetică a „gândirii platonice medii”, care poate fi surprinsă cel mai clar în dialogul „*Republica*”⁸. Aceasta este o concepție aproape exclusiv negativă care, din

⁵ Platon, *Sofistul*, 235d.

⁶ Platon, *Sofistul*, 219a.

⁷ Cf. Empedocles, DK B, 23.

⁸ Cf. Platon, *Republica*, în special cărțile III & X.

păcate, a rămas în concepția multora dintre comentatorii moderni ca fiind unica raportare platonicească la actul mimetic⁹. Ne gândim, în special, la celebrul pasaj din *Republica* – adesea citat și comentat – în care Platon alungă poezii și artiștii în genere din cetate pe motiv că actul mimetic implică o deformare grosolană a adevărului ideilor¹⁰. Pictura și, în general, artele imitative sunt văzute de Platon ca fiind „foarte departe de adevăr” (πόρρω μὲν τῆς ἀληθείας ὄν)¹¹, deoarece ele „se asociază aceluia ceva din noi care este foarte departe de judecată și nu sunt companioane sau prietene cu nimic din ceea ce este sănătos sau adevărat” (πόρρω δ' αὖ φρονήσεως ὄντι τῷ ἐν ἡμῖν προσομιλεῖ τε καὶ ἑταίρα καὶ φίλη ἐστὶν ἐπ' οὐδενὶ ὑγιεῖ οὐδ' ἀληθεῖ)¹². Cu alte cuvinte, artele sunt departe de adevăr deoarece se adresează sentimentelor, care sunt iraționale și care, prin chiar felul lor de a fi, obstrucționează accesul la adevărul „rațional” al ideilor.

În gândirea de bătrânețe însă, Platon își nuanțează mai mult poziția față de actul imitativ, deoarece, după cum voi încerca să argumentez, apelul la un μίμησις „adevărat” îl scapă de Platon de o serie de obiecții privitoare la teoria ideilor și, în special, la inefabilitatea ideilor ultime (cele de Unu, Bine și Frumos). În *Sofistul*, ca și în *Timaios*, Platon pare că acceptă o posibilitate pe care, în *Republica* o expediase prea repede: aceea că poate exista și o „mimetică dialectică”, capabilă să mențină un raport cu adevărul ideilor ultime. Brusc, mimetica nu mai pare a fi atât de „departe de adevăr” pe cât părea anterior.

Este drept că, în *Republica*, Platon se arată „doritor” să primească poezii înapoi în cetate „dacă poezia și imitația ar povesti cu oarece rațiune despre plăcere, cum că ea trebuie să existe într-o cetate bine orânduită” (εἴ τινα ἔχοι λόγον εἰπεῖν ἢ πρὸς ἡδονὴν ποιητικὴ καὶ ἡ μίμησις, ὡς χρὴ αὐτὴν εἶναι ἐν πόλει εὐνομούμενη)¹³. Construcția frazei grecești însă, ne duce cu gândul că această posibilitate este privită de filosof ca fiind mai degrabă fantezistă decât reală. Tocmai de aceea, ea nici nu este discutată *in extenso*, ci doar menționată în trecere, la final de discuție. Arta și, implicit, artiștii au pentru Platon, în *Republica*, *prezumția de vinovăție*, iar ideea unei „arte bune”, care să se conformeze canonului dialecticii, este văzută ca o posibilitate doar logică, atât de îndepărtată însă de realitatea artistică a vremii, încât nici nu merită întemeiată sau combătută la modul serios. În *Sofistul* însă, și mai ales în *Timaios*, Platon pare că ia această posibilitate în serios, din motive ce țin de revizuirea doctrinelor de tinerețe prin așa-numitele „dialoguri logice”.

⁹ „În concepția lui Platon, arta este imitarea lucrurilor sensibile prin intermediul unei copii aflate pe o treaptă inferioară a realității, ceea ce îl face să condamne arta pe două temeuri. Totdeauna artistul pretinde că este altcineva (...), iar în al doilea rând artistul nu imită niciodată direct realitatea; el imită lucrurile sensibile, care nu sunt decât umbre șterse ale realității” (Sir David Ross, *Aristotel*, traducere din limba engleză de Ioan-Lucian Muntean și Richard Rus, București, Humanitas, 1998, p. 265). Vezi, de asemenea și discuția din W. J. Verdenius, *Mimesis Plato's Doctrine Of Artistic Imitation And Its Meaning To Us*, Leiden, Brill, 1962, p. 12.

¹⁰ Platon, *Republica*, 595a sq.

¹¹ *Ibidem*, 603a.

¹² *Ibidem*, 603a–b.

¹³ *Ibidem*, 607c.

1. Dialogul *Sofistul* și revizuirea doctrinelor platonice

Având în vedere cele tocmai menționate, am putea spune că dialogul *Sofistul* marchează un punct de cotitură al gândirii platonice privitoare la artă în genere și la actul mimetic în mod special. Fiind datat în aceeași perioadă cu dialoguri precum *Parmenide*, *Omul Politic* sau *Philebos*, *Sofistul* pare un text în care Platon este preocupat de precizarea mai riguroasă din punct de vedere dialectic a teoriei ideilor și de înlăturarea paradoxurilor sau dificultăților întâmpinate până atunci – ridicate, fără îndoială, de unii dintre elevii săi, printre care cel mai de seamă era Aristotel¹⁴. Acesta este și motivul pentru care gânditorul grec se străduiește să construiască o ierarhie a genurilor supreme care să convergă către inefabilitatea Unului, cum sunt ierarhiile dezvoltate în *Sofistul* și *Philebos*. Mai mult decât atât, Platon chiar pare să înglobeze în textele sale o terminologie nouă, pe care o găsim și în tratatele lui Aristotel¹⁵, și care este menită să nuanțeze propria sa teorie a Ideilor.

Dincolo de astfel de considerente exegetice și cărturărești, perioada despre care vorbim este caracterizată, în primul rând, prin faptul că Platon încearcă să „împace” inefabilitatea ideilor ultime cu posibilitatea unui discurs rațional despre acestea. Pentru ca un astfel de discurs să fie posibil, filosoful a trebuit, pe de o parte, să precizeze mai bune din punct de vedere dialectic raportul dintre diversele „tipuri” de idei și, pe de altă parte, să „relaxeze” condițiile de adevăr impuse artei. Dacă în perioada de tinerețe toate ideile aveau oarecum aceeași natură, acum se profilează deja un grup mic de idei care au un statut special și la care participă tot restul ideilor sau o mare parte dintre ele. Unele dintre idei sunt mai importante decât altele, motiv pentru care ele au nevoie de o metodă de investigare diferită de maieutica folosită în dialogurile mai timpurii. Rezultatul comun al acestor două tendințe este acela că metoda *maieutică* este înlocuită de metoda *dialectică* de filosofare, care se folosește de același discurs rațional ca și prima, însă într-un mod diferit și cu un scop mai puțin ambițios.

Pentru a putea, în mod paradoxal, gândi ceea ce nu poate fi pus în cuvinte, Platon avea nevoie să accepte faptul că simpla rațiune maieutică nu este suficientă pentru intuirea *naturii inefabile a ideilor ultime*, ea având nevoie de ajutorul unei

¹⁴ Disputa dintre un Platon aflat la vârsta bătrâneții este o temă pe care au fost scrise cărți întregi. Cu toate acestea, este o temă profund indecidabilă, deoarece nu mai putem recupera disputa dintre cei doi: „Din cele prezentate ar putea părea, așa cum mulți comentatori concluzionează, că Platon și-a repudiat teoria formelor din «perioada mijlocie» și a înlocuit-o cu ceva mai aristotelic. Nu numai că «genurile» din *Sofistul* par foarte apropiate de concepția aristotelică despre categorii, dar chiar și cele evidențiate la prima menționare (ființa, starea și mișcarea) sunt, de asemenea, trei dintre cele mai importante categorii pentru Aristotel.” (Kenneth Dorter, *Form and Good in Plato's Eleatic Dialogues – The Parmenides, Theaetetus, Sophist and Statesman*, Los Angeles, University of California Press, 1994, p. 2–3); Pentru o altă abordare a subiectului, v. Martin Heidegger, *Plato's Sophist*, translated by Richard Rojcewicz and Andre Schuwer, Bloomington, Indiana University Press, 2003, pp. 334.

¹⁵ Mă gândesc, în special, la folosirea tehnică a cuvântului δόναμις în discuția despre ființă (οὐσία), care este specifică gândirii aristotelice și care nu poate fi regăsită nicăieri în gândirea platoniciană timpurie sau medie (Cf. Martin Heidegger, *Plato's Sophist*, ed. cit., pp. 335–336).

„cunoașteri tăcute”, a unei intuiții formate prin exercițiu și sedimentare a experiențelor existențiale, mai degrabă decât prin simpla rațiune. Astfel, metoda timpurie de lucru este înlocuită de dialectică, o metodă care este menită să formeze mai degrabă o *consimțire inefabilă* a ideilor ultime decât să ofere o *definiție riguroasă*. Dacă în perioada de tinerețe și în cea mijlocie, Platon încearcă să folosească rațiunea ca *maieutică* a definiției, adică, cum ar spune filosofii contemporani, în mod *constitutiv*, în perioada de bătrânețe, el folosește rațiunea ca *exercițiu dialectic*, adică într-un mod *regulativ*. Dacă *maieutica* era o „moșire” a cunoașterii – ca în exemplul din Menon¹⁶ –, care *dă naștere* (a se citi „constituie”) în conștiința noastră definiția unei anumite idei, *dialectica* este o *gimnastică intelectuală*, menită să înlăture prejudecățile și eventualele neînțelegeri privitoare a anumitei idee.

Această idee a dialecticii ca *gimnastică intelectuală* nu este însă o simplă metaforă născocită de noi. În *Parmenide*, Platon folosește în mod repetat verbul grecesc γυμνάζω¹⁷ și cuvinte înrudite pentru a se referi la *exercițiul dialectic* pe care Parmenide l-ar fi încurajat pe Socrate să îl facă în tinerețe. Scopul acestui exercițiu este aceea de a obișnui privirea filosofică să se îndrepte către „acelea pe care cineva le-ar cuprinde în cea mai mare măsură prin rațiune și ar părea că sunt idei” (περὶ ἐκεῖνα ἃ μάλιστα τις ἂν λόγῳ λάβοι καὶ εἶδῃ ἂν ἠγήσασαιτο εἶναι)¹⁸.

A se observa însă precauția pe care filosoful grec o manifestă față de determinarea rațională a ideilor. Ceea ce este prins în rațiune are *aparența* ideilor, însă nu putem fi siguri dacă sunt ideile „însele”, în carne și oase, deoarece ideea „însăși” este caracterizată de un anumit grad de inefabilitate ce reverberează la nivel afectiv în momentul în care „ne vine” o idee pe care nu o putem defini riguros. Această inefabilitate poate fi mai mică sau mai mare și este cea care, în ultimă instanță, dă rânduiește „ierarhia” ideilor așa cum apare ea în *Sofistul* și *Philebos*. Tocmai de aceea, exercițiul dialectic din *Parmenide*, care vizează una dintre ideile supreme, cea a Unului, nu are drept rezultat o definiție, spre deosebire de cel din *Sofistul* care pare a se termina cu o definiție, fie ea și după un lung șir de aporii.

Nu trebuie însă să uităm faptul că, în *Sofistul*, nu este căutată definiția nici uneia dintre ideile supreme și inefabile (Unul, Binele sau Frumosul) și, de altă parte, nici definiția vreunei idei „în sine”. Ideile care sunt definite în *Sofistul* sunt definite prin relație reciprocă și într-un anumit context genealogic ideatic. Spre exemplu, ideea de nimic este tratată ca fiind ceva de genul unei *relații* între idei – ca o contrapunere reciprocă a două părți ale faptului de a fi¹⁹. Pe de altă parte, s-ar putea obiecta că, în finalul dialogului se obține o definiție clară a sofistului. Dar sofistul nu este nici pe departe una dintre ideile supreme, ci un subgen al speciei umane. Problema sofistului nu este neapărat inefabilitatea ca atare, ci faptul se ascunde la umbra ideii de *neființă*

¹⁶ Platon, *Menon*, 82b.

¹⁷ De exemplu, la 135 c–d, acest verb este folosit de nu mai puțin de trei ori în două fraze.

¹⁸ Platon, *Parmenide*, 135e.

¹⁹ Platon, *Sofistul*, 258b.

și a logicii parmenidiene care spune că despre ceea ce nu este (deloc) nu se poate spune nimic. Dar „ceea ce nu este”, considerat în context logic-judicativ, nu e nimic altceva decât o „o idee dintre determinată dintre toate care sunt”²⁰. Gen al ființei, nimicul nu este, considerat judicativ, *dincolo* de ființă, ci pe același palier cu ființa. De aceea, el poate fi prins oarecum în discurs, spre deosebire de ideile supreme, care, în măsura în care sunt „dincolo” de ființă, sunt și ele, într-un oarece sens, niște forme de *ne-ființă*, însă o *ne-ființă* ce nu poate fi din principiu, prinsă în definiție.

Platon însă nu avea de rezolvat doar aceste probleme logice care țin de statutul diferit al metodei *dialectice* față de cea *maieutică*. După toate aparențele, dificultățile întâmpinate de el cu teoria ideilor nu se manifestau doar de nivel logic și epistemologic, ci chiar le nivel retoric (adică „artistic”, până la urmă, întrucât, pentru întreaga Antichitate greacă, retorica era, într-un anumit sens, arta supremă). Stilul în care Platon scrisese în tinerețe pare, în mod paradoxal, să fi apropiat până la confuzie cele trei meserii despre care se vorbește la începutul *Sofistului* – sofistul, omul politic și filosoful – într-un mod neintenționat inițial. Întrucât toate se folosesc de retorică, statutul retoricii, a punerii în discurs a adevărului, trebuia retematizat și redefinit din perspectivă filosofică. Această situație îl face pe Platon să reia criticile adresate sofistilor și retorilor în dialogurile de tinerețe, dar cu alte instrumente discursiv-conceptuale și cu o metodă de lucru *regulativă* mai degrabă decât *constitutivă*.

Lucrurile stau astfel deoarece, postulând inefabilitatea ideilor supreme – Binele, Unul și Frumosul – Platon se expune unei noi obiecții: aceea că, dacă ideile supreme sunt inefabile, ele sunt *în mod necesar* falsificate de discurs și, prin urmare, ce mai înaltă cunoaștere filosofică ar fi iluzorie, la fel ca și opinia pusă în discurs de retori. Discursul filosofic ar fi doar o imagine infidelă a ideilor însele, deci o *copie*, o *imitație*. Căci cum ai putea pune în discurs ceea ce, prin definiție, este nediscursiv? Cum ai putea rosti ceea ce nu se potrivește niciunui rost? O astfel de experiență non-judicativă a naturii ideilor se poate desprinde și din textul (apocrif, dar în spiritul platonismului) scrisorii a VII-a, unde intuirea naturii ideii este desemnată în mod explicit ca o cunoaștere care nu poate fi pusă în cuvinte (ῥῆτὸν γὰρ οὐδαμῶς ἐστίν)²¹, care „se naște brusc după o îndelungă comuniune și conviețuire cu lucrul însuși” (ἐκ πολλῆς συνουσίας γυγνομένης περὶ τὸ πρᾶγμα αὐτὸ καὶ τοῦ συζῆν ἐξαίφνης)²², „ca o scânteie care sare din foc și, pe urmă, se hrănește singură” (οἷον ἀπὸ πυρὸς πηδῆσαντος ἐξαφθὲν φῶς, ἐν τῇ ψυχῇ γενόμενον αὐτὸ ἑαυτὸ ἤδη τρέφει)²³. Deci, ce rost mai are discursul filosofic? Este el „mai adevărat” decât cel retoric sau cele două au același statut? Ce face ca discursul filosofic să fie unul „științific” (μετ' ἐπιστήμης)?

Toate aceste întrebări stau, de fapt, în subtextul discuției din *Sofistul* și răspunsurile lor fac posibilă rezolvarea obiecției conform căreia „ceea ce nu este” nu poate fi rostit. Nu trebuie însă să uităm că „ceea ce nu este” se referă, în același timp, la fals, dar,

²⁰ *Ibidem*, 258c.

²¹ Platon, *Scrisori*, VII, 341c.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, 341c–d.

într-alt sens, și la ceea ce este dincolo de ființă, la Bine, Frumos și Unu. Deși Platon nu atacă direct această posibilitate, obiecția sofistului, anume că „falsul nu poate fi rostii”, avea consecințe devastatoare asupra propriei gândiri, în măsura în care falsul este, alături de Unu, o ipostază a nimicului.

Dacă așa stau lucrurile, filosoful grec a fost nevoit să aducă în discuție și speciile (εἶδη) mimeticii, pe lângă genurile ființei, deoarece aceste specii vin să lămurească diferența de statut dintre filosof și sofist. După cum reiese din textul dialogului, ele sunt de fapt „idei” în sensul tehnic non-judicativ tocmai ilustrat, care fac distincția dintre filosof (ca imitator care are aderență la ideile însele) și sofist (ca imitator ignorant, care-și plămăiește imitațiile din pură fantezie). Ca și ideile supreme, „speciile” mimeticii sunt experiențe non-judicative cu care „ne acomodăm” prin practică și integrare la nivel existențial. „Imitația” nu este o practică cognitiv-judicativă pe care am putea s-o definim sau s-o învățăm în mod judicativ, ci trebuie să o exersăm. Tocmai de aceea, speciile mimeticii sunt un tip ciudat de idei, cu care „ne acomodăm” prin practică și care nu pot fi prinse până la capăt în limbaj. Ele, la fel ca și dialectica însăși, sunt exersate și sedimentate în conștiința umană, mai degrabă decât înmagazinate în memorie prin definiții raționale.

Pe de altă parte însă, asta înseamnă că limbajul este o sabie cu două tăișuri. Există și două tipuri de discurs: unul care se prezintă pe sine ca un exercițiu propedeutic la intuirea ideilor însele; altul care manipulează voit experiența *concretă* a lumii, fără a avea acces la intuiția ideilor și fără a avea nici un fel de raportare constantă la adevăr. Ca și în *Elogiul Elenei* a lui Gorgias, discursul este un *pharmakon*²⁴, adică leac și otravă în același timp, cunoaștere și confuzie, adevăr și fals. Ceea ce distinge discursul sofistic de cel filosofic nu este nimic altceva decât accesul la experiența directă, non-judicativă, a ideilor ultime sau, mai generic, a lucrurilor care constituie „miza” rostirii. Tocmai de aceea, trebuie indicat exact „dozajul” în care acest *pharmakon* este folosit, „măsura” după care discursul este făcut și care trebuie să fie întotdeauna „măsura” ideilor însele. Altfel, discursul cade în pură fantezie, în „beție de cuvinte” fără nici o legătură cu adevărul al ideilor.

2. Discurs, Artă și imitație

Pentru a înțelege distincțiile făcute de Platon în privința mimeticii în *Sofistul*, precum și diferența de viziune față de dialogurile de tinerețe, trebuie să luăm în considerare faptul că mimetica este definită ca τέχνη ἀπατητική, ca artă a seducției²⁵. Or, cea mai veche teorie a artei din Grecia Antică, o teorie care datează încă de la Empedocle, gândește arta, în chip ontologic, după caracterul său *amăgitor* sau *seductiv*. Cu alte cuvinte, există o întreagă linie de gândire care-l leagă pe Platon de presocratici

²⁴ V. Ion Banu (coord.), *Filosofia greacă până la Platon*, vol. II, partea II, București, Editura științifică și enciclopedică, 1984, pp. 173–178.

²⁵ Platon, *Sofistul*, 264d.

și care, după cum vom vedea, ascunde în sine și posibilitatea gândirii unui „criteriu al adevărului artistic”, care să țină discursul în rosturile sale și să asigure raportarea omului la lume.

În unul dintre fragmentele rămase din poemul său, Empedocle se referă la artiștii plastici ca fiind niște „bărbați bine școliți în artă prin iscusință”²⁶, care amestecă vopseluri *în armonie*²⁷, pentru a pregăti întruchipări (εἴδεα)²⁸ aidoma lucrurilor însele. Astfel se creează, prin artă, o zonă în care distincția dintre adevăr și fals, dintre fantezie și realitate, devine greu de trasat. Opera de artă, prin faptul că *dublează* oarecum realitatea și se propune pe sine ca „realitate primă”, prin faptul că are o ciudată transparentă intențională, aduce posibilitatea amăgirii.

Ceea ce am numit aici *transparentă intențională* se referă la faptul că, atunci când privim o operă de artă, ceea ce este vizat nu este opera de artă însăși, ci o oarece imagine sau, cum spune filosofia tradițională, o reprezentare. La nivel cogitativ, noi nu gândim opera de artă *ca obiect material de sine stătător*, ci subiectul ei, tematizarea pusă în operă²⁹. Prin urmare, opera de artă este transparentă din punct de vedere intențional. În mod obișnuit, vizarea intențională nu vizează niciodată *opera ca operă*, ci subiectul ei. Doar în discursurile tehnice ale istoricilor și teoreticienilor artei apare o vizare a operei *ca operă*, însă atunci deja avem un alt tip de atitudine a privitorului. Dacă în primul caz aveam de-a face cu o *atitudine estetică*, în cel de-al doilea avem de-a face cu o *atitudine teoretică*.

Acest fenomen al transparenței intenționale apare într-o formă mult mai acută în cazul discursului retoric și sofistic. Dacă în artele plastice o simplă deplasare a privirii are capacitatea de a disloca atitudinea estetică și de a reda intenționalității noastre opacitatea, în cazul discursului retoric, un astfel de lucru ar necesita *analiza din perspectivă logică* a întregului discurs. Se întâmplă astfel din cauza (sau datorită) materialității operei de artă specifică artelor plastice și, respectiv, a imaterialității discursului. În cazul celor dintâi, avem *obiectul în față* și ne putem foarte simplu comuta privirea intențională de la tematica pusă în reprezentare la operă ca obiect material. Felul de a fi al retoricii face însă ca, în mod paradoxal, opera, gândită în materialitatea ei, să fie absentă din actul artistic. Atunci când ni se argumentează ceva, discursul dublează realitatea, însă nu avem posibilitatea imediată a comutării privirii intenționale deoarece, pentru a face acest lucru, discursul trebuie să se materializeze (în scriere, de exemplu) sau să se fragmenteze în replici scurte (ca în cazul dialogului) pentru ca, abia ulterior, să poată fi analizat logic. Altfel, în timpul rostirii, incompletitudinea lui principială, precum și desfășurarea sa temporală, fac imposibilă o analiză.

Așa stând lucrurile, „materialul” în care lucrează retorul și sofistul este chiar „materialul” gândurilor noastre, motiv pentru care transparența intențională specifică

²⁶ „ἀνέρες ἀμφὶ τέχνης ὑπὸ μῆτιος εὖ δεδαῶτε” (Empedocles, DK B, 23).

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Noțiunea de reprezentare trebuie luată *cum grano salis*, deoarece s-a arătat că, din perspectivă fenomenologică, ridică multe dificultăți, pe care nu le putem adresa în studiul de față, tocmai de aceea rugăm cititorul să ia noțiunea ca simplă *indicare formală*, nu ca pe un concept riguros definit.

operei de artă nu poate fi opacizată. Întrucât gândirea însăși este discursivă³⁰, retorul poate crea o substituție de mundaneitate în mintea noastră. Ansamblul de semnificații care susține, din perspectivă filosofică, lumea, poate fi impregnat cu sensuri străine și amăgitoare, camuflate printre sensurile „proprii”. Lumea „noastră” este înlocuită cu lumea „artei” sau, mai exact, cu lumea discursului artistic³¹. Tocmai de aceea, problema principală cu discursul retoric sau sofistic nu este aceea că el este în mod necesar fals. Dacă lucrurile ar sta astfel, ar fi foarte simplu de distins între el și discursul filosofic. Adevărata problemă este că discursul în genere – în toate ipostazele lui – poate fi atât adevărat, cât și fals, atât întemeiat cât și fantezist, iar noi nu avem niște instrumente prea bune pentru a (dis)cerne adevărul de fals de vreme ce privim îndeobște *prin* discurs, nu *la* el.

Cu alte cuvinte, în cazul discursului, transparența intențională nu poate fi înlăturată printr-o simplă schimbare de atitudine, deoarece asta ar însemna să avem în fața noastră chiar „materialitatea” operei, care nu este disponibilă. Într-un fel, ar trebui să ne suspendăm înțelegerea și să auzim cuvintele ca înșiruire de foneme fără sens aflate în relații formale de tipul celor prescrise de logică, așa cum putem privi o operă de artă *ca* pânză vopsită sau *ca* piatră cioplită. Ca să privim *la* discurs atunci când cineva ne vorbește ar trebui să ignorăm ceea ce se comunică și să decelăm relațiile formale dintre diverșii termeni ai acestuia, lucru ce este, evident, imposibil de făcut până la capăt.

La Empedocle, rezolvarea acestei probleme era „ascultarea cuvântului divin”³², un cuvânt cu valențe cosmologice, care ține lumea laolaltă, similar λόγος-ului heraclitean³³. Că cele două experiențe sunt similare, că μῦθος-ul lui Empedocle este interpretat ca fiind același fenomen cu λόγος-ul heraclitean, se poate vedea din faptul că, în *Sofistul*, Platon folosește pentru a exemplifica speciile mimeticii exact aceleași experiențe prejudicative pe care le putem găsi la cei doi presocratici. În cazul μῦθος-ului lui Empedocle avem experiența estetică care ne poate extrage din contextul lumii cotidiene pentru a ne plasa în ceea ce am putea numi „lume a artei”. În cazul λόγος-ului heraclitean, avem de-a face cu experiența visului. Aceleași experiențe sunt menționate și de Platon în *Sofistul* ca două specii de imitație – una dată de zei (visul), alta omenească (arta)³⁴. Trăsătura lor comună este aceea că, atât în visare cât și în artă, ființa lucrurilor, prezența lor aici și acum, este aneantizată. Nu avem de-a face cu lucruri *în carne și oase*, ci cu imagini, cu întruchipări, cu fantezii care nu au materialitate și nici prezență. Ele sunt, efectiv, niște fantome care bântuie realitatea și care ne pot induce în eroare, ne pot amăgi. Întrucât implică o aneantizare a ființei, atât experiența estetică, cât și visarea sunt experiențe meontologice, moduri în care experimentăm nimicul în sens de lipsă de ființă.

³⁰ Pentru Platon, gândirea (διάνοια) este o străbatere discursivă (διήλωση) a lucrurilor (Cf. *Sofistul*, 264a)

³¹ Când vorbesc despre „discurs artistic” mă refer la semnificațiile ce apar în mintea noastră atunci când privim orice operă de artă, nu doar atunci când ascultăm un discurs retoric. Există și un „discurs” al operelor artelor vizuale sau al muzicii – chiar și atunci când aceasta nu este versificată.

³² θεοῦ πάρα μῦθον ἀκούσας (Empedocles, DK B, 23).

³³ Cf. Heraclit, DK B, 1.

³⁴ Platon, *Sofistul*, 266 b–e.

Acum vedem cum firele dialogului platonician se strâng laolaltă. Imitația creatoare specifică artei este o formă de meontologie care produce o ființare fantomatică, fără ființă, care ne poate induce în eroare. Pentru a „da carne” acestei ființări, avem nevoie de ceva mai mult decât de discurs, anume de o experiență directă a fenomenelor despre care este vorba. În lipsa unei astfel de experiențe, discursul este lipsit de teme, iar ceea ce este întruchipat în el rămâne la fel de fantomatic și amăgitor.

Tocmai de aceea discuția despre imitație este intim legată cu discuția despre ființă și neființă. Ea implică trecerea de la „nimic” la „ceva”, de la inefabil la discurs, de la posibilitate la actualitate. Prin urmare, imitația este un mecanism fundamental al minții noastre și al lumii în genere – ea este atât un fapt cognitiv, cât și unul cosmologic. Așadar, mimetismul nu se reduce doar la domeniul artelor deoarece visele însele sunt gândite de Platon ca imitații ale realității³⁵, iar umbrele ca imitații ale corpului³⁶. Există ceva legat de lumea noastră în genere care o face să fie intrinsec imitativă în toate aspectele sale: Întunericul imită forma luminii, răul imită forma binelui, discursul sofistic imită discursul filosofic. Pentru a discerne între acestea, este nevoie de o regândire din temelii a concepției pe care o avem acum, după milenii de filosofie, despre conceptul de imitație.

3. Imitație și cunoaștere – o distincție problematică

O astfel de regândire nu poate fi însă decât schițată în tușe groase acum, deoarece ea implică o restructurare a modului în care ne raportăm la filosofie în genere și la domeniile filosofice în mod special. Ceea ce putem însă observa lesne este faptul că viziunea despre imitație din *Sofistul* este radical diferită de cea pe care Platon o expunea în *Republica*³⁷, unde imitația este un simplu mecanism artistic menit să fie folosit în producerea artei. În același timp însă, ea foarte asemănătoare cu viziunea din *Timaios*, unde Demiurgul însuși este un meșteșugar care se uită la idei la niște modele (*παρδείγματα*) pentru a crea cosmosul ca o imagine (*εἰκόν*) a lor³⁸.

Tocmai de aceea, nu consider întâmplător faptul că același cuvânt, *εἰκόν*, desemnează în *Sofistul* imitația „bună”, care este *însoțită de cunoaștere* (*μετ' ἐπιστήμης*)³⁹. Mai mult decât atât, artiștii înșiși, creatorii de imagini, sunt numiți aici *οἱ δημιουργοί*⁴⁰, ca și cum ar fi niște variante finite ale creatorului lumii înseși. Mai mult decât atât, avem de-a face chiar cu o omogenitate de vocabular care îi pune pe acești „demiurghi” să lucreze exact cum lucrează Demiurgul din *Timaios*. Imitația însoțită de cunoaștere este definită în *Sofistul* ca imitație „pe potrivă proporțiilor modelului” (*κατὰ τὰς τοῦ παρδείγματος συμμετρίας*)⁴¹, aceleași proporții care asigură armonia cosmosului

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Platon, *Republica*, 392d sqq.

³⁸ Platon, *Timaios*, 28a sqq.

³⁹ Platon, *Sofistul*, 267e.

⁴⁰ Platon, *Sofistul*, 236a.

⁴¹ *Ibidem*, 236 e.

în genere în *Timaios*⁴². Filosoful, ca cel care imită discursiv ideile inefabile și are experiența directă a lor prin exercițiul îndelungat al dialecticii reface, oarecum, creația originară a κόσμος-ului de către Demiurg, deoarece regândește din temelii ordinea lumii, intuind dincolo de ordinea sensibilă, o ordine noetică.

Trebuie însă spus că, în acest context, συμμετρία este, de fapt, un nume pentru *esența ordinii cosmice*. Chiar dacă am tradus acest cuvânt, în lipsa unei echivalențe mai bune în limba română, prin proporție, el are un sens mult mai subtil. Este vorba despre o „măsură-împreună” a lucrurilor plăsmuite față de modelele lor, o potrivire care le face exprimabile după un criteriu unic ce este capabil să le rostuiască în adevărul lor. Pe scurt, συμμετρία este ceva de genul comensurabilității, a păstrării unei „măsuri comune” modelului și imaginii, comensurabilitate care face posibilă gândirea oricărei ordini, adică a oricărei lumi (κόσμος). Această comensurabilitate ține însă de așa-numita „imitație iconografică” (μίμησις εικαστική), o imitație care păstrează „măsura” modelului său și, astfel, îl rostuieste în adevărul său discursiv.

De aceea, nu este de mirare că „măsura” din συμμετρία este, de fapt, ceea ce face posibilă orice *raportare* la lume și, implicit, orice raport între idee și lucrurile care întruchiează respectiva idee. Or, în greacă, raport și raportare sunt traduse prin unul și același cuvânt, anume λόγος. Comensurabilitatea este făcută posibilă, mai întâi, de λόγος, motiv pentru care creația cosmosului însuși, în măsura în care trebuie să stabilească un raport de comensurabilitate între model și imaginea sa, între idee și ființare, este îndeplinită de Demiurg prin λόγος și, ca urmare, poate fi înțeleasă pornind de la același λόγος prin gândire discursivă (φρόνησις)⁴³. Vedem aici aceeași problemă a λόγος-ului ca *raportare* ce ține întreaga lume laolaltă care apărea și la Empedocles și Heraclit, însă și problema discursului retoric și sofistice ca discurs ce plăsmuiește imagini amăgitoare ce ne pot îndepărta de la adevăr prin faptul că rup acest λόγος, desființează comensurabilitatea și o înlocuiesc cu „simetrii fanteziste”, cu deformări voite.

Prin urmare, imitația retorică sau sofistice a ideilor în discurs este amăgitoare doar dacă, grație efectului seducător al discursului, reușește să înlocuiască raportarea „corectă” la lume, bazată pe comensurabilitatea intrinsecă a fenomenelor, cu una imaginară ce produce o „lume personală”, fără teme și posibilitate de întemeiere, în care singurul „ghid” al privirii este tocmai discursul retoric fără aderență la fenomene. Acest tip de imitare amăgitoare, care rupe raportarea omului la lume și înlocuiește ordinea lucrurilor cu un surogat de ordine este numită τέχνη φανταστική, artă a aparenței.

De fapt, ceea ce face sofistul și retorul este să stabilească, prin discurs, o altă *raportare* la lume în care ceea ce spune el să fie plauzibil și, la limită, să fie confundat cu adevărul însuși. Dacă λόγος-ul este acel raport care garantează adevărul, modificarea lui printr-un discurs retoric sau sofistice creează un fel de „adevăr artificial”, manipulabil de către sofist, dar străin adevărului însuși. Aici avem adevărul ca *artefact*, adevărul în

⁴² Platon, *Timaios*, 69b.

⁴³ οὗτω δὴ γεγεννημένος πρὸς τὸ λόγῳ καὶ φρονήσει περιληπτὸν καὶ κατὰ ταῦτα ἔχον δεδημιούργηται. (*Ibidem*, 29a–b).

calitate de construct discursiv, adevărul *ca aparență înșelătoare*. Este vorba despre acel adevăr reperabil în *Elogiul Elenei* al lui Gorgias unde, prin procedee retorice și argumente sofistice, gânditorul grec reușește să convingă publicul de adevărul unei opinii care sfidează toate cutumele societății grecești antice și ale logicii totodată: inocența Elenei în fuga cu Paris care a dat naștere războiului troian.

Prin urmare, putem concluziona că noțiunea de imitație, așa cum apare ea în gândirea de maturitate a lui Platon, nu este o noțiune strict artistică – cum am putea argumenta că nu este nici la Aristotel în *Poetica*⁴⁴ –, ci una care ține, în același timp, de fundamentele comune ale artei, cunoașterii și cosmologiei. Într-un fel, ea este actul fundamental al conștiinței umane care face posibilă atât cunoașterea, cât și raportarea la lume și, prin urmare, orice înfăptuire în genere. De aceea, putem numi categoriile mimeticii și *categoriile ale înfăptuirii* sau *categoriile practice*, ce țin de $\pi\rho\acute{\alpha}\xi\iota\varsigma$.

O astfel de concluzie ar putea întoarce viziunea obișnuită privitoare la distincții precum teorie și practică sau cunoaștere și meșteșug. Nu numai că Platon sugerează în dialogurile târzii că actul primordial al Demiurgului este unul cognitiv și creativ în același timp. Dar, în măsura în care pentru Platon valorile etice însele sunt, în esența lor, valori cognitive – nimeni nefăcând răul decât în necunoștință de cauză – înseamnă că actul mimetic are un rol fundamental și în constituirea eticului în genere.

Privirea pe care Demiurgul o aruncă modelelor lucrurilor (sau, în termenii filosofiei de tinerețe, asupra ideilor) nu este una pur „sensibilă”, pentru că altfel întreg mitul din *Timaios* n-ar avea sens. Este privirea care cunoaște, care intuiește, totodată, Adevărul, Binele și Frumosul – o privire estetică, etică și epistemologică în același timp. Prin imitație Demiurgul se străduiește să creeze o imagine ($\epsilon\iota\kappa\acute{o}\nu$) cât mai fidelă modelelor, imagine numită de noi realitate, motiv pentru care imitația este actul care face posibil, încă dinainte de gândire concepută ca desfășurare discursivă ($\delta\iota\acute{\alpha}\nu\omicron\tau\alpha$), orice efort de cunoaștere și determinare prin rațiune. Chiar și la nivelul individului concret, din punct de vedere istoric, primele cuvinte au fost *imitative*, fără definiție, deoarece, definiția explică un cuvânt prin alte cuvinte care se presupun a fi cunoscute. Or copilul vine pe lume necunoscând nici un cuvânt. La fel ca și prima cunoștință, prima experiență estetică și primele comportamente etice sunt tot imitative. Abia târziu în geneza individului apare sensuri cognitive clar distinse de cele estetice și etice.

Pornind de la aceste observații succinte se poate gândi o întregă filosofie a actului mimetic, care să pună acest act în centrul constituirii ontologice a individului. Dificultățile întâmpinate aici sunt majore deoarece întreaga tradiție a filosofiei moderne ne-a format reflexe de gândire și prejudecăți care privilegiază în mod special actele cognitive. Chiar și în unele dintre cele mai radicale programe filosofice contemporane – cum ar fi fenomenologia lui Maurice Merleau-Ponty sau hermeneutica radicală a lui John Caputo – cognitivul este urmărit în mod explicit.

Filosofia vizează întotdeauna, prin interpretare, un înțeles gândit *ca înțeles cognitiv*. Dar niciodată, înțelesul nu este pur cognitiv, ci, cel puțin într-o anumită

⁴⁴ Aristotel susține în mod explicit că imitația este calea pe care dobândim primele cunoștințe, deci ea stă la baza oricărui proces cognitiv. (Cf. Aristotel, *Poetica*, 1448b).

măsură, este și *mimetic*, adică „artistic”. Înțelesul este un artefact care are întotdeauna proiecții la nivel afectiv și este constituit în timp prin exersare și experiență, ceea ce-l face să nu se poată desprinde nicicând de solul său individual. Faptul că fenomenologia aduce în discuție temporalitatea fenomenelor și constituirea lor la nivel existențial-temporal prin raportare la o istorie personală a individului nu face decât să *reclame cu stringență* regândirea actului mimetic, nu s-o înlăture. Oricât ar încerca filosofii să dea definiții riguroase, *înțelegerea* acestor definiții va reverbera întotdeauna în istoria personală a individului până când va dezvălui actele mimetice care au stat la baza sedimentării diverselor experiențe în comportamente și, ulterior, în definiții.

S-ar putea obiecta faptul că, în fenomenologie cel puțin, este urmărit mai degrabă un înțeles existențial, nu unul logic-cognitiv, lucru care este adevărat. Cu toate acestea, „înțelesul existențial”, la o privire mai atentă, este fructificat tot la nivel cognitiv prin hermeneutică deoarece aceasta din urmă nu este complet epurată de prejudecățile cognitiviste. Sensul existențial este doar un sens semi-cognitiv, motiv pentru care estetica este privită în continuare ca un domeniu separat de epistemologie până în zilele noastre. Pentru a depăși prejudecățile privitoare la statutul esteticii, ar trebui să gândim aceste domenii laolaltă deoarece, după cum a fost ea constituită încă din epoca modernă de Baumgarten, *estetica este un tip de epistemologie*, o „știință a cunoașterii sensibile” (*scientia cognitio sensitiva*)⁴⁵.

Pentru a putea gândi ontologia umanului pornind de la actul mimetic ar trebui, mai întâi, să gândim ideea de *interpretare* mai degrabă pornind de la ceea ce fac actorii pe scenă decât de la tradiția hermeneuticii biblice. Doar astfel putem reaseza filosofia pe temeiul său cu adevărat existențial, deoarece existența, chiar și în forma ei cotidiană, este mai degrabă o interpretare în sens artistic decât una în sens cognitiv. Existențialismul deja a arătat absurditatea intrinsecă a existenței, iar acolo unde este absurd nu există loc de înțelesuri cognitive, dar există suficient loc de înțelesuri artistice deoarece oricând ne putem *juca* propria existență ca și când am putea face abstracție de absurditatea ei.

Această idee nu este însă nouă în gândirea occidentală, doar că ea a fost mai puțin fructificată de filosofi decât de poeți și dramaturgi. Încă din Renaștere, Shakespeare spunea – cu o intuiție filosofică cutremurătoare – că „viața-i doar o umbră călătoare, un biet actor /Ce-n ora lui pe scenă se făleşte și se zbuțumă/ Și-apoi nu-l mai auzi deloc; E-un basm plin de zgomot și furie, rostit de-un idiot, care (nu) semnifică nimic”⁴⁶. Tocmai sensul acestui nimic ce este „semnificat” de viață, precum și modurile prin care noi îl mascăm și îl ipostaziem este, de fapt, tema filosofică prin excelență, vizată încă din zorii filosofiei prin „nedeterminatul” lui Anaximandros care, de fapt, nu este altceva decât *nimicul* în ipostaza sa cosmologică.

⁴⁵ Alexander Baumgarten, *Aesthetica*, §1.

⁴⁶ „Life's nothing but a walking shadow, a poor player, /That struts and frets his hour upon the stage, /And then is heard no more; it is a tale, /Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing” (William Shakespeare, *Macbeth*, V, 5 – pentru o varianta de traducere mai poetică v. William Shakespeare, *Opere*, traducere de Ion Vinea, vol. 7, Editura Univers, București, 1988, p. 313).

Bibliografie

ARISTOTEL, (1) *Poetica* în *Aristotelis de arte poetica liber*, Edited by R. Kassel, Clarendon Press, Oxford, 1965; (2) *Poetica*, traducere de Constantin Balmuș, Editura Științifică, București, 1957; (3) *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, Ediția a III-a îngrijită de Stella Petecel, Editura IRI, București, 1998.

BAUMGARTEN Alexander Gottlieb, *Aesthetica*, Hamburg, Meiner, 1983.

DERRIDA Jacques, *Farmacia lui Platon* în vol. „Diseminarea”, traducere și postfață de Cornel Mihai Ionescu, București, Univers Enciclopedic, 1997.

DORTER Kenneth, *Form and Good in Plato's Eleatic Dialogues – The Parmenides, Theaetetus, Sophist and Statesman*, Los Angeles, University of California Press, 1994.

EMPEDOCLES, (1) *Fragmenta* în Diels H., Kranz W., *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Vol. 1, 6th. Ed., Weidmann, Berlin, 1951; (2) *Fragmente* în Ion Banu, Adelina Piatkowski, *Filosofia greacă până la Platon*, Vol. I, partea a 2-a, traducere de Felicia Ștef, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979.

HEIDEGGER, Martin, *Plato's Sophist*, translated by Richard Rojcewicz, André Schuwer Indiana University Press, Indianapolis, 2003.

HERACLIT, *Fragmenta* în Diels, H.(ed.), Kranz, W. (ed.), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, 6th ed. Weidmann, Berlin, 1951.

PARMENIDE, (1) *Fragmenta* în Diels, H.(ed.), Kranz, W. (ed.), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, 6th ed., Berlin, Weidmann, 1951; (2) *Fragmente* în Presocraticii. Fragmentele eleaților, Teora, București, 1998 (traducere de D.M. Pippidi).

PLATON, (1) *Sofistul*, traducere de Constantin Noica în Platon, *Opere VI*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1989; (2) *Sophista* în Plato, *Platonis Opera*. (vol. I), John Burnet(ed.), Oxford, Oxford University Press, 1902.

PLATON, (1) *Timaus* în *Platonis Opera*, Vol. IV, edited by J. Burnet, Clarendon Press, Oxford, 1968; (2) *Timaos* în *Opere VII*, traducere de Cătălin Partenie, Editura Științifică, București, 1993; (3) *Timée* în Platon, *Ouvres Complètes*, Tome C, texte établi et traduit par Albert Rivaud, Les Belles Lettres, Paris, 1925.

PLATON, (1) *Respublica* în *Platonis opera*, Vol. IV, ed. J. Burnet, Clarendon Press, Oxford, 1968; (2) *Republica* în Platon, *Opere*, Vol. V, ediție îngrijită de Constantin Noica și Petru Creția, Cuvânt premeritor de Constantin Noica, Traducere, interpretare și lămuriri preliminare, note și anexă de Andrei Cornea, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986.

PLATON, *Parmenide*, tradus Sorin Vieru în Platon, *Opere VI*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1989 ; (2) *Parmenides* în Plato, *Platonis Opera* (vol. II), John Burnet (ed.), Oxford University Press, Oxford, 1922.

PLATON, (1) *Philebus* în Plato, *Platonis opera*, Vol. II, edited by J. Burnet, Oxford University Press, Oxford, 1967; (2) *Philebos* traducere de Andrei Cornea în Platon, *Opere VII*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1993.

SHAKESPEARE William, *Opere*, traducere de Ion Vinea, vol. 7, Editura Univers, București, 1988.

VERDENIUS W. J., *Mimesis Plato's Doctrine Of Artistic Imitation And Its Meaning To Us*, Leiden, Brill, 1962.