

PLATON ANTI-TEATRAL MI? MİMESİS'İN ÖTESİNDE PLATON'UN TİYATRO ELEŞTİRİSİNİ YENİDEN DÜŞÜNMEK*

• Öğr. Gör. Umut Barış TAŞDEMİR**

ÖZET

Bu çalışma, Platon'un düşünceleri üzerinden tiyatroya yöneltilen gelenekselleşmiş anti-teatrallik yorumunu mimesis kavramı ve (temsilin gerçekleştiği araç ya da ortam bağlamında) medium düşüncesi üzerinden yeniden değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Platon'un yaklaşımının tiyatro-felsefe ilişkisinde salt yasaklayıcı ve dışlayıcı bir tavır olarak okunduğu yorumun aksine, onun tiyatroya dair düşüncelerinin günümüzdeki performans çalışmalarına ve performatif düşünceye alan açabilecek bir potansiyel barındırdığı ve tiyatro-felsefe araştırmalarında metin-odaklı yaklaşımların performatif boyutunun yeniden değerlendirilmesini sağlayacak disiplinler arası öneriler içerdiği savı öne sürülmektedir. Bu bağlamda, mimesis tartışması özellikle yazı ve performans gibi farklı sanatsal mediumlar dahilinde ele alınarak kavramın Antik Yunan Felsefesindeki köklerinden günümüze uzanan olası potansiyel açılımlarını keşfetmeye odaklanılmaktadır. Çalışmada Platon'un Devlet ve Symposion başta olmak üzere Sokratik Diyalogları ile çağdaş performans ve felsefe literatürü içerik analizi ve kavram çözümlemesi yoluyla incelenmiştir. Bu yolla Platon'un düşüncelerindeki tiyatro karşıtlığının nedenleri, kapsamı ve gerçek mahiyeti ortaya kon-

* Bu makale, Umut Barış Taşdemir tarafından İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. Hasibe Kalkan danışmanlığında yürütülen "Performans Felsefesi ve Oyuncu" başlıklı yayınlanmamış doktora tezinden üretilmiştir.

** T.C. İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı, umut.tasdemir@medeniyet.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1865-4040

maya çalışılmış ve mimesis kavramının bu performatif bağlamdaki yeri ile etkileri analiz edilmiştir. Nihayetinde, Platon'un anti-teatrallik dışüncesini yeniden yorumlanarak tiyatro ve felsefe alanında performansı sorunsallaştıran sahaya bir katkı sunmaya alışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Platon, Mimesis, Performans, Felsefe, Tiyatro.

IS PLATO ANTI-THEATRICAL? BEYOND MIMESIS: RETHINKING PLATO'S CRITIQUE OF THEATRE*

• Lec. Umut Barış TAŞDEMİR**

ABSTRACT

This study aims to reevaluate the traditional anti-theatrical interpretation of theater based on Plato's ideas through the concept of mimesis and the idea of medium (in the context of the tool or environment in which representation takes place). Contrary to the prevailing view that Plato's approach to the relationship between theatre and philosophy is purely prohibitive and exclusionary, this study argues that his reflections on theatre contain a potential that can open up new avenues for contemporary performance studies and performative thought. Furthermore, it is suggested that these reflections offer interdisciplinary proposals that enable a re-assessment of the performative dimension within predominantly text-oriented approaches in theatre-philosophy research. In this context, the mimesis debate is examined within different artistic mediums, such as writing and performance, with a focus on exploring the possible potential developments of the concept from its roots in Ancient Greek Philosophy to the present day. In this study, Plato's Socratic Dialogues, particularly The Republic and The Symposium, as well as contemporary performance and philosophy literature, are examined through content analysis and conceptual analysis. In this way, the

* This article has been produced from the unpublished doctoral thesis "Umut Barış Taşdemir" / "Istanbul University Institute of Social Sciences" / "Theatre Criticism and Dramaturgy Department" / "Prof. Dr. Hasibe Kalkan" "Performance Philosophy and Actor".

** T.C. İstanbul Medeniyet University, Faculty of Art, Design and Architecture, Performing Arts Department, umut.tasdemir@medeniyet.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1865-4040

reasons, scope, and true nature of Plato's opposition to theater are explored, and the place and effects of the concept of mimesis in this performative context are analyzed. Ultimately, Plato's anti-theatricality is reinterpreted in an attempt to contribute to the field of theater and philosophy by problematizing performance.

Keywords: *Plato, Mimesis, Performance, Philosophy, Theatre.*

1. GİRİŞ

Felsefe ve tiyatro özelinde gelişen mimesis kavramsallaştırması özünde eşzamanlı bir medium (araç-ortam) sorunsalıdır. Bu sorunsalın merkezinde yer alan (dramatik olsun olmasın) metin ile performans arasındaki *felsefi potansiyel* tartışması ise uzun yıllar boyunca belirleyici bir tema haline gelmiştir ve kökleri her iki disiplinin Batı medeniyetindeki neredeyse doğumuna denk düşen ‘hakikat’ gerilimine kadar uzanmaktadır. Nitekim Batı kanonunda tiyatro ile felsefenin bugüne uzanan medium sorunsalına öncülük eden formları, aynı zamanda ve aynı mekânda MÖ 6. yüzyılda Antik Yunan’da ortaya çıkmıştır. Hatta Antik Yunan felsefe geleneğinin ilk filozoflarından biri olarak anılan Thales yaklaşık olarak MÖ 546 yılında öldüğünde onun ölümünden biraz sonra ilk oyun yazarlarından ve aynı zamanda oyunculuk sanatının öncülerinden olan Thespis, Atinalı seyirci kitlesine ilk kez kendisi tarafından geliştirildiği söylenen tragedya formunu sahnelemiş (McDonald, 2007: 21) ve düzenlenen Şehir Dionysia’sında ödül kazanmıştır (Stern, 2014: ix). Ancak iki disiplinin kökensel, mekânsal, zamansal ve daha birçok yakınlığının bulunmasına rağmen ortaya çıkışlarından çok kısa bir zaman sonra Batı felsefe tarihine eşlik edecek olan tiyatroya karşı önyargı ve hatta kimi zaman önyargının da ötesinde anti-teatral (tiyatro karşıtı) tutumlar da belirmeye başlamıştır.

Daha en başından itibaren bu çatışma felsefenin hakikat, varlık ve bilginin temelleriyle ilgilenen bir disiplin olduğu, buna karşın tiyatronun ise yalan, görünüş, taklit ve sahte dünyalar inşa etmekle ilgili bir pratik olduğu fikri üzerine kurulur (Puchner, 2006: 41). Üstelik bu tutum sadece genel anlamda tiyatro sanatıyla ya da tiyatronun performatif ya da görünürlük boyutuyla sınırlı değildir. Tiyatronun hemen her bir unsuru aynı hakikat tartışmasının bir parçası olmuştur. Sözelimi dramatik metin, şiir ve felsefe gerilimi üzerinden düşünüldüğünde; felsefe hakikate doğrudan hizmet eden bir konuma yerleştirilmekte buna karşın şiir hakikatle en iyi ihtimalle ikincil ya da yardımcı bir ilişkiye sahip olabilmektedir. Hatta bunun da ötesinde yoğunlukla hakikati çarpıtan ya da belirsizleştiren, muğlaklaştıran bir konumdadır (Corby, 2015: 4). Nitekim düşün tarihinde yoğunlukla dramatik metne atfedilip de tiyatroya-performansa atfedilmeyen felsefiliğin köklerine döndüğümüzde aslında bir zamanlar dramatik metin içerisinde felsefi bir potansiyel olduğunu iddia etmenin bile oldukça radikal bir önerme olduğunun farkına varırız (Kornhaber, 2015: 32).

Bu tiyatro, metin, performans ve hakikat geriliminin Antik Yunan’da şairi, ozanı ideal bir devletten (polisten) uzaklaştırma fikrine kadar vardığı noktada anti-teatral yaklaşımın adeta özdeşleştiği bir figürle yani Platon’la karşılaşırız. Martin Puchner’in iddiasına göre Platon, şiire ve tiyatroya dair bu sınır dışı etme düşüncesini ortaya koyduğu *Devlet* isimli çalışmasında tiyatroyu gelişmekte olan felsefe disiplininin karşıtı olarak ele alır.

Görünüşe göre felsefe, tiyatroyla ilişkili her şeyden uzaklaşarak saygınlığını kanıtlaması gereken bir disiplindir. Tiyatro ise felsefenin kendisini bulması için kaçınması gereken adeta bir hakikatsizlik mekânı olarak görülür (Puchner, 2002'den akt. Cull, 2014: 18). Bu bağlamda tiyatro ve teatral olan Antik Yunanlı filozof Platon tarafından ortaya atılan idealar dünyasından başlayarak, gerçekliğin otantik veya özsel alanına erişimi reddeden, *salt görünüştten* türetilmiş bir alana eşitlenmiştir (Paavolainen, 2018: 1). Bu bakış, tiyatroya ve performansa karşı uzun süre devam edecek felsefi kabullerin ve sınırların çizilmeye başladığı *Platoncu teatral önyargı* olarak adlandırılabilir. Nitekim bu Platoncu önyargının temel kavramı, hakikat ile olan mesafenin de müsebbibi sayabileceğimiz ve tiyatronun tarihi boyunca merkezietini sürdürecektir olan *mimesis* tartışmasıdır. Platon'un düşünceleri söz konusu olduğunda genellikle bir takım kalıplaşmış kabuller üzerinden tanımlanan bu önemli kavramın temel Platon kaynakları ile tiyatro, performans ve felsefe ilişkiseliliğini yorumlayan güncel çalışmalar ekseninde yeniden ele alınması bu bağlamda bir ihtiyaç haline gelmektedir.

Burada ifade etmek gerekir ki tiyatral pratikler Yunan dünyasının çok öncesine ve dışına taşan geniş bir tarihselliğe sahiptir ve elbette felsefi sorgulama da tek bir uygarlığa indirgenemez. Dolayısıyla bu makalede, literatürde kanonlaşan Yunan/Batı hattı bilinçli bir izlek olarak ele alınmakta ve özellikle MÖ 5.– 4. yüzyıllarda Atina'da gelişen metin-merkezli tiyatro ile aynı dönemde Sokratik diyaloglarda felsefi söylemin yazı - performans arasında dönüşen formlar kazanmasına odaklanılmaktadır. Bu kapsamda tartışmaya imkân tanıyan Platon'un *Devlet* ve *Symposion* diyalogları merkeze alınmakta *Sokrates'in Savunması*, *Bulutlar* gibi diğer klasik metinler ve *mimesis* sorunsalı ekseninde felsefe – performans tartışmasını yürüten çağdaş kaynaklar destekleyici materyal olarak çalışmaya katılmaktadır. Bu yolla Platon'un tiyatro karşıtlığının nedenleri, kapsamı ve mahiyeti yeniden ortaya konulmakta, medium ile *mimesis* kavramlarının bu performatif bağlamdaki yeri ve etkileri analiz edilmektedir.

Dolayısıyla bu çalışmanın amacı; tiyatro ve felsefenin tarihsel ilişkisini ifade eden söz konusu *mimesis* kavramının potansiyel yorumlarının keşfedilmesi aracılığı ile hem tiyatro hem de felsefe alanında performansı sorunsallaştıran sahaya bir katkı sunmaktır. Bu doğrultuda çalışma, filolojik ayrıntılar yerine kavramsal ve kuramsal düzeyde çözümlenmeye odaklanmakta ve bu odak, girişte çizilen kapsamla birlikte şu yönlendirici sorular etrafında somutlaşmaktadır: Platon'un tiyatroya ilişkin tutumu hangi ontolojik ve etik gerekçelerle şekillenir? Bu tutum ve seçilen kavramlar tiyatro/performans çalışmaları açısından nasıl yeniden ele alınabilir? Son olarak, makalede önerilen 'anti-performatiflik' kavramı, Platon'un tiyatro anlayışından hareketle nasıl temellendirilebilir ve hangi sınır koşullarında işler?

arkadaşlarına dışardaki dünyanın müjdesini verir. Puchner'in deyişiyile; "En azından kıssanın uzamı içinde, tiyatro kapatılmamış ya da temelli terk edilmemiştir. Hatta aksine, mağara en aydınlanmış filozofların bile geri dönmek zorunda oldukları bir dünyayı temsil eder ve onların faaliyet alanı olmaya devam eder" (Puchner, 2010: 7). Ancak mahkum mağaraya geri döndüğünde diğerleri kendisiyle sadece alay eder. Platon'un bu konumlandırmasında yansımadan ve görünüşten türetilmiş mağara sahnesi, idealar ve özler dünyasından ve onun ışığı ile ateşinden *ontolojik bir boşlukla* ayrılmaktadır. Bu teatral ontolojik boşluk ise esasen sınır ihlal edici ve dahası bulaşıcıdır. Tam da bu yüzden yozlaştırıcı ipliklerinin yayılmasını engellemek için dışarıyla keskin biçimde ayrılır, tiyatroya bir biçimde çerçevenir.

Ancak detaya inildikçe görürüz ki bu görece keskin biçimde ayrılan ontolojik düzeyler birçok ilgi çekici ironik gerilimi de bünyesinde barındırmaktadır.

Platon'un felsefesinde bize hiçbir zaman mutlak olanın bilgisini vermeyecek olan duyulur nesnelere karşı bilginin saltık, değişmez, saf nesnelere olan düşünülür nesnelere, ancak düşünce yoluyla kavranabilir olan ilk örneklere verilen ad olan *idea*, Eski Yunanca'daki *eidos* terimine karşılık gelecek şekilde biçim ya da formla eşanlamlı olarak kullanılmıştır (Güçlü, 2003: 712).

Tiyatro kelimesi ile felsefe kelimesi arasında da açık bir ittifak söz konusudur. Yunanca *thea* kökü teorik düşünmeyi ifade eden *theorein* kelimesinin yanı sıra, tiyatroyu bir görme yeri olarak tanımlayan *theatron* kelimesinde de bulunur. Platon mağara benzetmesinde görmenin dramından bahsederken tam da bu kökü kullanır, böylece görme ve düşünceyi (tefekürü), tiyatro ve teoriyi üst üste koyarak tek bir etkinlik oluşturur (Puchner, 2010). Bununla beraber Platon ideaların görülemeyeceğini açıkça ifade etmiş olmasına rağmen *idea'nın* Yunancası olan *eidos* maddi olarak konumlanmış bir *seyir yeri* olarak *theatron* ile direkt bir ilişkililik içerisine girmese bile etimolojik olarak *idein* yani görmek fiili ve yine orijinal anlamları olan görünüm, şekil¹ kelimeleriyle bağlantılı kalır (Paavolainen, 2018: 52-54). Dolayısıyla denilebilir ki Platon'un duyulur-düşünülür dünyalar arasına kurduğu bu sahne, tüm karşıt enerjisine rağmen adeta teatral olanla hakikat gerilimi içinde ve muğlak ikilikler üzerinde gidip gelmektedir. Tıpkı esasında mağaranın dışında yer alan kuklacıların (oyuncuların) pozisyonu gibi.

O halde Platon'un düşünceleri söz konusu olduğunda basmakalıp bir ezberin dışında nasıl bir anti-teatral tutumdan söz etmek gerekir? Bu noktada hatırlamak gerekir ki halihazırda anti-teatralizm de çok boyutlu bir sınır ihlal dinamiğidir ve haliyle sadece felsefe bir tutum değil tiyatroyun kendisine (ve elbette tarihine) de içkin olan bir moddur. Nitekim anti-teatral olan bu manada her zaman belli bir tiyatroya tepki olarak ortaya çıkmakta ve de kendi içerisinde birçok farklı varoluşu barındırmaktadır. Dolayısıyla her

¹ Stanford Encyclopedia of Philosophy, Plato's Ethics: An Overview, First published Tue Sep 16, 2003. Erişim tarihi 24.02.2024 <https://plato.stanford.edu/entries/plato-ethics/>

bir düşünürün, düşüncenin, türün ya da sanat biçiminin tiyatroya saldırmak için kendi *yatırımı* ve buna bağlı olarak da kendi anti-teatralizm tarihi olduğunu bilmek gerekir (Paavolainen, 2018: 48). Kirk Williams'ın ifade ettiği üzere “anti-teatralite nihayetinde salt tiyatro hakkında değildir ve her zaman başka bir şeyle ilgilidir: sahne kaçınılmaz olarak başka, daha az etkili sosyal veya metafizik bir rahatsızlığın sadece bir semptomudur” (2006: 95-111). Dolayısıyla hangi teatral ön yargı ya da ön yargıları kastettiğimiz konusunda net olmak gerekmektedir.

Elbette söz konusu önyargıya birçok muğlaklıkla direnmesine rağmen Platon'un anti-teatral yaklaşımı genel manada taklitle, rol yapmayla, maskeyle nihayetinde de *mimesis*'e karşı tutumuyla karakteristiktir. Çünkü tüm bunlar bizi ideanın güneşsel istikrarından uzaklaştırarak daima duyulur nesnelere yönelendirir. Bu düşünce özünde; felsefenin soyuta erişmek için somuttan kurtulmaya çalıştığı ve sanatın da benzer bir süreçle ama tersi yönden hareketle, soyut olanın somut bir ifadesi olarak görüldüğü fikrine dayanmaktadır. Alain Badiou'nun bu tartışmadaki tespiti bir açılım niteliğindedir; tiyatronun aslında görünüşle olan özel ilişkisi içerisinde bir çeşit *çok biçimlilik* yarattığı ve Platon'un itirazının da buradan ortaya çıktığını dile getirir (2013: 93). Bizi istikrardan uzaklaştıran bu çok biçimlilik ve süregelen bir *oluş*, halihazırda var 'olan'ın ilkesine ulaşmaya çalışan filozof için yanıltıcı hatta tersyüz edici görüntüler sergiler. Böylesi bir yaklaşım felsefe ve sanat ikiliğinde somut ve soyutun keskin kategorizasyonunu da sarsmaktadır.

Halihazırda sanat ve özde tiyatro, varolanın yani somut olanın kendisinden de hareket edebilir ve bu yolla yarattığı *çok biçimlilik* de yine o varlığın bilgisini taşıyabilir. Burada söz konusu olan benzer rotaları paylaşan felsefe düşünme ile sanatsal düşünmenin gerilimidir. Ve esas gerilim de felsefe düşünmenin sanatsal düşünme üzerine getirdiği dikey olarak işleyen yargularla ortaya çıkmaktadır. Oysa sanatsal düşünme sadece somut-soyut ikiliği içerisinde meydana gelmez. Bizatihi üretildiği zeminden ortaya çıkar. Flore Garcin-Marrou'nun ifadesiyle; “Artık söz konusu olan, sanatı bitmiş bir ürün olarak doğayı taklit etme prizmasından, gerçeklikle ve yapaylıkla olan ilişkisinden hareketle düşünmek değil, onu yaratıldığı ve üretildiği koşullar altında ve yaratıcı kapasitesi açısından icra edilirken kavramaktır” (2020: 166). Yani bir nesne olarak değil, gerçekte bir süreç olarak. Badiou'nun işaret ettiği çok biçimliliği alımlamaya yönelik bir hareket yani *eylem ve performans* olarak. Bu tutum hakikatin sanatın görünüş boyutuyla sürekli örtüldüğü düşüncesine bir karşı duruştur. Aksine “sanatın görünüşe, yani varlıklar ve şeyler alemine olan bağlılığı tam da onun gücü ve doğruluğunun ölçütüdür” (Marrou, 2020: 166). Çünkü sanatın görünüşle özel ilişkisindeki bu hareketli, çok biçimli ya da performatif diyebileceğimiz ilişkidir esas olan. Tam da bu nedenle tiyatronun merkezinde

olandan *ziyade oluş* vardır. Ve bu oluş ile hareket tiyatrosunun hem dramatik anlatısına hem de performatif niteliğine içkindir. Nitekim bu oluş jesti daha önce ifade ettiğimiz ontolojik boşluğun ve Platoncu teatral anksiyetenin canlandığı, yani sınırların ihlal edildiği ve bu yolla da teatral olanın seyirci-özneyi gerçeğin ifşası ve mimetik heyecanlarla ele geçirdiği alandır. Yine Alain Badiou başka bir çalışmasında buradaki Platoncu mimesis polemikinin aslında *sanatı şeylerin taklidi* olarak görmek meselesi olmadığını, bundan ziyade Platoncu mimesisin özünün *hakikatin etkisinin bir taklidi* olduğunu belirtir. Her ne kadar bu hakikat orada o anda performatif *oluşuyla* tükenen bir hakikat olsa da. Dolayısıyla Platon'a göre gücünü hakikatin anlık bir imgesinden alan bu mimesisin etkisidir kınanması (ya da ehlileştirilmesi) gereken (Badiou, 2005: 2). Esasında kınamanın ötesinde bu potansiyeli felsefenin kontrolünde bir iktidar kuvveti ya da eğitim aracına² dönüştürme düşünceleri Platon için söz konusu olsa da kendimizi bu noktada bir kez daha Platoncu anti-teatrallığın sınırlarının muğlaklaştığı alanda buluruz.

2.1 Filozofun Tiyatrosu

Platon'un anti-teatral tutumu üzerinden değerlendirilen bir diğer çalışması olan *Symposion'da* bir filozof ile tiyatrocular arasında kaydedilmiş en eski karşılaşmayı buluruz. Diyaloga da adını veren symposion kavramı; Arkaik döneme kadar izi sürülebilen ve en belirgin örnekleri Klasik Çağ Atina'sında karşımıza çıkan Yunan kültürüne ait toplumsal bir olgudur. Platon'un aynı adlı eserinde canlı bir örneğini gördüğümüz üzere symposion geleneğinde insanlar bir araya gelip şiirlerle, şarkılarla eğlenirken bir taraftan da siyasetten sanata birçok konuda fikir alışverişinde bulunurlar. Bu aynı zamanda şarabın merkezde olduğu bir etkinliktir ki zaten symposion kelimesi kelimesine çevrildiğinde, birlikte içme anlamına gelmektedir. Tam da bu nedenle Platon'un çalışması İngilizcede *Banquet* ya da *Feast* şeklinde, Türkçede ise *Şölen* ismiyle çevrilmiştir (Çoraklı, 2014: 9). Ancak "şölen" kelimesinin, adeta performatif bir buluşmaya ve düşünmeye karşılık gelen bu etkinliğin orijinal anlamını karşılamadığı açıktır. Bu nedenlerle yazının devamında orijinal isme ve özellikle onun açtığı anlamlara sadık kalmak adına Platon'un bu diyalogundan *Symposion* olarak söz edeceğiz.

Peki filozof ile tiyatrocular arasında gerçekleşen bu kaleme alınmış en eski karşılaşmada kimler vardır? Esasen buluşma, Platon'un da hocası olan Sokrates ile oyun yazarları Agathon (hiçbir oyunu elimize ulaşmamıştır) ve Aristophanes'in, Lenaeon Tiyatro Festivali'ni kazanan Agathon'un zaferinin kutlandığı bir ziyafette bir araya gelmeleri ile tasvir edilir. Agathon ile Sokrates'in metindeki ilk karşılaşma anı metnin ve sahnenin motivasyonunu anlamak adına önemlidir. Bu adeta teatral an, fiziksel bir aksiyon anlatısı

² Sanatlar ve özellikle performatif sanatların (ancak) bir eğitim aracı olarak pedagojik değeri üzerinden meşrulaştırılması düşüncesi söz konusu Antik Yunan'daki kökten doğup uzun bir tarihsellik içinde var olagelmıştır.

ile kurulur. Agathon, kendi ifadesiyle; Sokrates'e dokunup onun hikmetinden edinmek için yanına uzanmasını rica eder. Sokrates ise şöyle cevaplar: “Gerçekten böyleyse hikmet, senin yanına uzanmam fazlasıyla onurlandırır beni. Çünkü senden gelecek bir sürü yüce hikmetle dolup taşacağımı bilirim. Bendeki hikmet yavandır ve rüya gibi belirsizdir, sendekiye gösterişlidir ve gayet açıktır gelişmeye” (Platon, 2014: 38). Tragedya yazarı ile filozofun görünürde son derece sıcak olan bu karşılaşması ve komplimanlar alt metninde iki disiplinin gerilimine yakışır başka imaları barındırmaktadır. Leo Strauss, burada kullanılan ‘bir sürü’ (*polle*) ve ‘yüce’ (*kale*) sıfatlarının tam tersi bir anlamı vurgulamak için kullanıldığı, başka bir deyişle şiirsel bilgelik ile felsefi bilgeliğin bu yolla karşı karşıya getirildiğini ifade etmektedir. Halihazırda imayı anlayan Agathon da “yamansın Sokrates!” diyerek cevap verir ve “bu hikmet konusundaki şeylerin davasını” birazdan *Dionysos’un* hakemliğinde görececeklerini ifade eder (2014: 39). Bu önseme metnin finaline doğru birden içeri dalıveren öğrencisi Alkibiades’in Sokrates’e aşkla yaklaşıp onu övgüleriyle *Satirlere* ve *Silenos’a* benzetmesine kadar varacaktır. Hatta aşk sarhoşu Alkibiades bununla da kalmayıp; “Agathonlar (...) hatta Aristophanesler sonra Sokrates-saymaya bile gerek yok onu- ve daha niceleri. Felsefenin deliliği, hatta coşkusu sarmış hepimizi” (2014: 161) diyerek Sokrates’in bir flüt (*aulos*) olmadan da yalın konuşmalarıyla müziğin ve sanatın hissettirdiğinin ötesinde bir coşku yarattığını söyleyecektir (2014: 154-156). Alkibiades’in bu ‘fiziksel ve kaba’ *erosçu* sevgisinin karşındaysa bir bilge kadının Diotima’nın sevgi anlayışı konumlandırılır. Sadece Sokrates’in anlatısının bir parçası olarak metne dahil olan gizemli Diotima ona tüm tartışmaların merkezinde bulunan sevgi kavramını öğretirken sevgiyi yaratma eylemiyle ama özellikle de sanatın yaratma eylemi olan *poiesis* ile örnekler. Ardından bu örnekler fiziksel alemdeki güzelliklere ve hatta bedenlere açılır. Ancak tam da bu noktada Platoncu kritik hamle gelir ve görününe duyulan sevginin ötesinde “en yüksek, en yüce mertebeler” olarak ‘sevginin ve güzelin kendi *ideasi*’ tariflenmeye ve hakikatin esas niteliği olarak sunulmaya başlar Diotima tarafından (2014: 129,142,143). Bu yolla metin içinde Aristophanes’in de işaret ettiği bir izlek olan; ‘görünenlerin bilgisi ve beden düşüncesi’ üzerinden kurulan sevgi (*eros* ya da *philia*) hızla terk edilerek ‘idea olarak sevgiye’ ve onun bilgisine erişilir. Ancak *Philo-sophia* yani bilgi sevgisi ile bağlantılı olan bu somut-soyut sevgi kavramı düşünceleri ve eylemleri’ kitaptaki tartışmaların sadece bir boyutunu teşkil etmektedir.

Platon’un *Symposion*’unda yalnızca Sokrates, Agathon ya da Aristophanes değil tüm Atinalı grup ve hatta bu karakterlerin alt anlatıları içinde var olan karakterler bile son derece canlı ayrıntılarla çizilmiştir. Böylece katılımcılar arasındaki etkileşim, konuşmacıların (karakterlerin) kendileri ve davranışları arasındaki karmaşık ilişkiler büyük toplamda insan davranışlarının soruşturmasına varan edebi teatral sofistikliğin mükemmel bir

örneğine dönüşmektedir. Freddie Rokem'in tanımlamasıyla; *dramatik bir yazar* olarak Platon'un yeteneklerinin olağanüstü bir örneği olan *Symposion*'da Platon, iki oyun yazarına ve genel olarak tiyatro pratiklerine sofistike bir saldırı yöneltirken, yine edebi ve dramatik teknikler kullanarak sürekli genişleyen diyalojik karşılaşmalarla metin içi ve metinler arası kapsamlı bir evren yaratır. Tam da bu yolla söz konusu buluşma ve ilişkiler sadece felsefeci ve tiyatrocunun arasındaki bir karşılaşma olarak kalmaz, aynı zamanda daha geniş bir perspektifle felsefi ve teatral pratikler arasında da bir karşılaşmanın tasvirine dönüşür (Rokem, 2010: 8). Bu kurulan kapsamlı evrende diyaloglar, karakterler ve onların fikirleri, eylemleri, argümanları ilginç bir şekilde dolambaçlı, labirentimsi olay örgülerinde birleşir ve o dönemde bilinen tüm drama biçimlerinden sapmış olsa da Platon, atmosfere/mekâna, karaktere ve olay örgüsüne incelikli bir yaklaşımla zengin bir *felsefi drama* biçimini inşa eder (Puchner, 2010: 8). Bu form 'Sokratik Diyaloglar' şeklinde adlandırılır ve bazı Antik Yunanlı yorumcular ki buna kısmen Aristoteles'i de dahil edebiliriz, Sokratik diyalogları zamanının tiyatro bağlamı içinde değerlendirmiştir.

Bu düşünceden hareketle Martin Puchner, *Felsefe ve Tiyatroda Platoncu Provakasyonlar* (2010: 5) alt başlıklı kitabında Platon'un esas amacının sanılanın aksine tiyatroyu topyekün sürgün etmek değil halihazırda bu yeni tiyatro formunu inşa etmek olduğunu iddia eder.

Ancak onun eleştirisi bir yabancının değil, bir rakibin eleştirisi olarak anlaşılmalıdır; o bir tiyatro düşmanı değil, radikal bir reformcuydu. Atina tiyatrosunun birçok özelliğine saldırarak, tüm bu özelliklerden kaçınan alternatif bir drama biçimi, Sokratik diyalogları yaratmaya çalıştı: çoğunlukla küçük seyirciler önünde tek bir kişi tarafından yüksek sesle okunuyordu; yeni bir konuya, filozofa dayanıyordu ve koro dansının muhteşem etkilerinden yoksundu.

Platon'un teatral endişesinin Puchner'inkiyle ne denli uyuştüğünü bilemesek de *Symposion* metni ilerledikçe Sokrates ile iki oyun yazarının arasındaki etkileşim doğrudan örneklerle felsefe ve tiyatro arasında çok yönlü bir hesaplaşma ve rekabete dönüşür. Nitekim finale ulaştığımızda sevgiye dair bütün övgüler bitip de diğer misafirler çekildiğinde Sokrates, Agathon, Aristophanes baş başa kalır ve aynı kâseden şarap içerek nihayet tragedya ile komedyadan söz etmeye başlarlar. Bu an son derece edebi, dahası sinematiktir. Konuşma bize tam bir şekilde aktarılmaz çünkü *Symposion*'da tüm öykünün üst anlatıcısı olan Aristodemos konuşmayı net hatırlamaz. Hem başını kaçırdığını hem de uyukulu olduğunu söyler. "Ama dediğine göre, özetle aynı kişinin hem tragedya hem de komedyayı yazmayı bilmesi gerektiğini ve marifetli bir tragedya yazarının aynı zamanda bir komedyayı yazarı da olabileceğini kabul etmeye zorluyormuş Sokrates onları" (Platon, 2006). Bu anda Platon adeta kendisinin *Symposion* metninde güçlü bir şekilde başardığı formlar birlikteliğini kavramsal kişiliği olan Sokrates'e savundurmaktadır. Ancak tartışmanın sadece kısa bir fragmanına şahit olduğumuzdan bu kuvvetli önermenin detaylarını

bilemeyiz. Nihayetinde Platon'un dramatik araçlar ve teknikler kullanarak ördüğü bu metin, bir tarafta *filozof-kahraman* Sokrates, diğer tarafta tragedya yazarı Agathon ve komedy yazarı Aristophanes arasında doğrudan bir yüzleşmeyle bitirilir (Rokem, 2010: 8). Sonuç olarak hem felsefi hem de dramatik formu aynı anda içeren bu çalışma, felsefe ve tiyatro bağlamında hakikat soruşturmasının sadece metinsel düzlemin içinde değil aynı zamanda edimsel ve performatif bağlama ve metin dışına genişleyerek soruşturulduğu bir alana açılır. Sonuçta bu kavramsal kişiliğin eylemselliği, devinimi sadece felsefi bir oluş ve hareket değil aynı zamanda Puchner'in iddiasını da buraya ekleyerek düşünürsek, dramatik bir eylemsellik ve hatta varoluşa ulaşmaktadır. Bu bağlamda Deleuze ve Guattari'nin ifadesiyle, "Platon, Sokrates'i filozof haline getirirken, aynı anda Sokrates haline gelir" (2023: 68). Her ne kadar bu gri alanda keskin ayrımlar mümkün olmasa da tüm bu felsefi dramatik ilişkinin kurmaca boyutunun yanında gerçek tarihsel boyutu üzerinden de düşünmek iki filozofun karşılıklı felsefi ve teatral tutumlarını daha iyi anlamamız adına önem arz etmektedir.

2.2. Tiyatronun Filozofu

Nitekim Sokrates ve Platon'un kendi yaşamlarında tiyatro ile ilişkileri, içeriğine dair farklı görüşler olsa da başlangıcından beri gerilimli bir kökene sahip olmuştur. Bu tarihsel anlatının kaynağı MÖ 3. yüzyılda yaşamış olan Diogenes Laertius'tur. Platon'un tarihteki ilk biyografisi sayılan bu kaynağa göre Platon gençliğinde tiyatrodaki deneyim kazanmış, önce dithramboslar ardından lirik şiirler ve nihayetinde tragedyalar yazarak oyun yazarlığı ile uğraşmış ve Atina tiyatro dünyasının en çok arzu edilen görevlerinden biri olan koro lideri (*choregus*) görevini elde etmiştir. Yine Diogenes'in anlatılarına bakılırsa Platon'un tiyatro alanındaki başarı arayışı ilerde felsefede elde edeceğinden aşağı kalmamış ve Dion adında bir hami bulan Platon oyun yazarı olarak birincilik ödülü kazanmak için Atina'da her yıl düzenlenen tiyatro yarışmasına bir tragedya sunmuştur. Fakat bu süreçte Platon için adeta bir baht dönüşü gerçekleşmiş ve ünlü konuşmacı Sokrates'e rastlamış, onun çeşitli küçük dinleyici gruplarıyla yaptığı zekice, nükteli ve ironik konuşmalara şahit olmuştur. Bu ifade biçiminden etkilenen Platon onun öğrencisi olmaya karar vermiş ve bu kararından sonra Diogenes'in melodramatik ifadesinden öğrendiğimiz kadarıyla festival için yazdığı oyununu Dionysos Tiyatrosu'nun merdivenlerinde yakmıştır (Laertius, 1972'den akt. Rokem, 2010: 21). Bu noktada genel kanı Platon'u tiyatrodan ve tragedyadan uzaklaştıran gücün Sokrates olduğu yönündedir.

Ancak Platon'un diyaloglarının bir kahramanı olmanın ötesinde Sokrates'in tiyatro ile ilişkisi Platoncu anti-teatral jeste dair son derece tartışmalı doneler içerir. Sokrates'e dair elimizdeki en eski kaynak yine bir tiyatro oyunudur. Aristophanes'in *Bulutlar* isimli

komedyasında Sokrates kendi ismiyle bir oyun kişisi olarak karşımıza çıkar³ ki bu aynı zamanda onun yaşadığı döneme ait olan tek kaynaktır⁴. Fakat buradaki Sokrates tasviri başta Platon olmak üzere onun Yunanlı gençler üzerindeki, kimi zaman kendisini taklide varan etkisini yermek üzerinedir. Sokrates bu oyunda bazen bir pirenin ayağını ölçerken ya da öğrencilerinin kıyafetlerini çalarken bulunabilir. Ancak en büyük yergi öğrencilerini Atina dinini terk etmeye yönlendirmesi ve bu gelecek vaat eden gençleri ahlaksız düzenbazlara dönüştürmesi üzerinedir (Stern, 2014: ix). Fakat erken bir yorumda bulunmadan önce bu taşlamanın mahiyetini iyi anlamak gerekir. Eski komedy halihazırda belli ikiliklerin komedisidir; dürüst ve itibarsız davranışlar, yaşlılık ve gençlik, zenginlik ve yoksulluk gibi (elbette bazen bu çiftler çelişkili biçimde hizalanabilmektedir). Sokrates imgesi de türün gereklerine uyarlanmış ve olay örgüsü bir ölçüde Aristophanes'in diğer oyunlarının örgülerine benzer şekilde kurulmuştur (Gelzer, 1956: 87). Halihazırda Aristophanes mesleği gereği bir hicivci olduğundan Sokrates'i merkeze alan bir oyun yazdığına kasıtlı olarak Sokrates'in bir parodisini üretmesi beklenir. Nitekim Aelianus'un anlatısına göre Sokrates'in oyunu izlediği, oyunu eğlenceli bulduğu ve hatta yabancı seyircilere gerçekte kim olduğunu göstermek için oyunda ayağa kalktığı bile kaydedilir. Nihayetinde Sokrates, Aristophanes tarafından alaya alınan ilk Atinalı olmadığı gibi Aristophanes de Sokrates'i sahnede alaya alan tek tiyatro yazarı değildir. Sözgelimi tam da Aristophanes'in Bulutlar'ının ilk kez sahnelendiği festivalde, MÖ 423 yılında, Ameipsias da Konnos adlı bir oyun sergilemiş ve yine bu oyunda o sıralarda dikkat çekecek bir karakter olan Sokrates'i karikatürize etmiştir (Konstan, 2011: 76-77). Ayrıca Aristofanes'in Sokrates'i alaycı bir şekilde tasvir etmesiyle başlayan bu gelenek zamanla birçok oyun yazarının dahil olduğu, oyun kişisi olarak sahnede aptal ve şarlatan olarak teşhir edilen filozofları seçen özel bir anlatı türüne de öncülük etmiştir (Puchner, 2006: 41). Fakat siyasi iklimin değişmesi üzerine ne yazık ki Sokrates'in felsefesinin ve düşüncelerinin yarattığı etki artık hicivle karşılık bulamamıştır. Tam da Aristophanes'in oyununda kendisiyle alay edildiği şekilde, gençliği yozlaştırdığı ve şehrin tanrılarına inanmadığı gerekçesiyle MÖ 399'da Sokrates idam edilir.

Dolayısıyla Platon'un *Symposion*'unda Sokrates ve (metindeki hasmı) Aristophanes arasında düşünmekten içki içmeye kadar uzanan ve Sokrates'in lehinde sonuçlanan rekabet, birçok uzmana göre söz konusu tarihselliğin bir alegorisi üzerinden Platon'un Aristophanes'e ve onun nezdinde çağının Atina Tiyatrosuna felsefi/dramatik bir cevabıdır. Ancak bu tarihsellik başka bir Platon metninin bu çatışmaya eklenmesi ile Platon ve

³ Bkz. Aristophanes (2010) Eski Yunan Komedyaları 3: Bulutlar. Çev: F. Akderin. İstanbul, Mitos Boyut.

⁴ Platon ve Ksenofon da öğrencileri olarak Sokrates üzerine yazmışlardır fakat bu metinler Sokrates'in ölümünden sonra kaleme alınmıştır.

Aristophanes'i adeta tiyatro ve felsefe arasındaki (iki alanın standartlaşmış teorilerine de yansiyacak) karşılıklı güvensizliğin temsilcilerine dönüştürmektedir. O metin Platon'un Sokrates adına onun idamından sonra kaleme aldığı *Savunma*'dır⁵. Esasen bu çalışmada doğrudan Aristophanes'ten bahsedilmez, ancak Sokrates'in mahkumiyetine sebep olan suçlamalar, söylentiler ve ön yargılar vurgulanır. Halihazırda birçok kişi bu ifadelerin açıkça Aristophanes'in *Bulutlar* oyunundaki tasvirine bir gönderme olduğunu kabul etmektedir. Ancak Sokrates'in gerçek yargılanışında Aristophanes nezdinde tiyatroya böyle negatif bir ithamda bulunup bulunmadığı tartışmalıdır. Sokrates üzerine çalışmalar yapan David Konstan, onun Platon'un tiyatroya olan düşmanlığını paylaşmamış olabileceğini söyler. Dahası Sokrates'in idamı noktasında oyunun etkisini düşünürken; Antik Yunan seyircisinin bu tür teatral geleneklere duyarlı olduğu ve sahnede güldükleri Sokrates'in seyirciler arasında onlarla oturan Sokrates'le aynı olduğunu safça düşünmediklerinin altını çizer. Nihayetinde Platon'un Aristophanes'in *Bulutlar* oyununun Sokrates'e karşı önyargıya önemli ölçüde katkıda bulunduğunu öne sürmesinin oyunun popüler tutumlar üzerindeki etkisinin doğru bir yansımından ziyade bir avukatın savunması olabileceğini iddia eder (Konstan, 2011: 76-77).

Tüm bu tarihsellik ve yorumlarıyla beraber düşünüldüğünde Sokrates ve Platon'un tiyatroya karşı tutumunu, Platon'dan belli pasajlar ve Aristophanes'in komedyası ile sınırlamak ve her ikisinin teatral olan ile ilişkilenimini söz konusu anlatılar üzerinden gelişen genel anti-teatral tespitlerle okumak indirgemeci bir yaklaşım olacaktır. Çünkü Badiou, Puchner, Rokem, Konstan ve daha birçok teorisyenin getirdiği açılımlar üzerinden düşünüldüğünde söz konusu anti-teatral geleneğin birçok veçhesinin olmasının yanında özünde gerçekten akademik geleneğin anladığı biçimde tiyatro karşıtı bir tutum olup olmadığı dahi tartışma konusudur. Nitekim aynı şekilde Diogenes Laertius'un Sokrates biyografisine baktığımızda Sokrates'in Atina Tiyatrosu ile ilişkisinin sadece Aristophanes'in ve belki de kahramanı olduğu diğer komedyaların seyircisi olmaktan ibaret olmadığını görürüz. Sokrates, Dionysos Tiyatrosu'nun müdavimi olmanın yanında aynı Platon gibi tragedya yazımıyla da ilgilenmiş ve bu çalışmalarında büyük tragedya yazarı Euripides'den yardım almıştır. Hatta yine Laertius'un ifade ettiği üzere Platon da hayatı boyunca, tragedyasını yaktıktan sonra bile Atina Tiyatrosu'na tamamen dahil olmuş biri olarak tasvir edilir. Platon'un da Euripides ile zaman geçirip beraber seyahat ettiği, komedi yazarı Epicharmus'tan çok yardım aldığı ve hatta diyaloglarını tıpkı trajik oyun yazarları gibi tetralojiler halinde yazdığı kaydedilmektedir (Puchner, 2010: 4). O halde başta Sokrates'in biyografisi ve tüm diğer anlatılar üzerinden bir daha düşündüğümüzde genel kanının aksine onun Platon'u tiyatroyu tamamen bırakmaya ikna ettiği yönünde

⁵ Bkz. Platon (2016) Sokrates'in Savunması. Çev: F. Akderin. İstanbul, Say Yayınları.

bir doneye varamayız. Buna mukabil vardığımız nokta çok daha ilgi çekicidir. Hem Platon'un hem de onun nezdinde Sokrates'in durumu bize tiyatro ve felsefe arasındaki ilişkinin son derece karşıtlıktan son derece işbirlikçiliğe değişebildiğini, hatta bunun çoğu zaman aynı anda, aynı kişide bile değiştiğini göstermektedir. Dolayısıyla böylesi bir felsefe-tiyatro ilişkiselliği Sokratesçi ya da Platoncu (anti)teatral tutumu ve her bir mimesis durumu ile yorumunu tekraren okumak için performansın ve felsefenin 'bir ve çok'un bir arada olmasına izin veren yöntem ve yaklaşımını gerekli hale getirir. Nitekim Tom Stern, *Felsefe ve Tiyatro* (2014: x) isimli kitabında bu çok anlamlılığı biçimsel boyutuyla da örneklendirir;

Tiyatroya saldıran Platon, saldırılarını diyalog biçiminde yazmıştır; yüzyıllar sonra Rousseau tiyatroyu eleştirecek - genellikle Platon'un argümanlarını uyarlayacak - ama aynı zamanda adını bir oyun yazarı olarak duyuracaktır. Dolayısıyla, tiyatroyu kınayan filozoflar ve filozofların iddialarıyla alay eden oyun yazarları bulmak ne kadar kolaysa, felsefi yaklaşımlardan beslenen oyunlar ve bir şekilde kendini tiyatroya adanmış filozoflar bulmak da o kadar kolaydır.

Bu düşünceden hareketle denilebilir ki; tüm bu çalışmaların *teatral felsefeler ve felsefi dramalar* olmalarının ötesinde önemi tiyatro, performans ve felsefenin kaynağını varoluşsal biçimde bir arada barındırabilmeleridir.

2.3. Mimesis ve Medium

Tüm bu tartışma sürecinde görüldüğü üzere, konu mimesis ile anti-teatrallik bağlantısı olduğunda aynı zamanda bir medium tartışmasına da dönüşmekte, performans ve felsefe sorunsalının metinle ve metinselcilikle olan tarihsel bağı merkeze konumlanmaktadır. Bu kapsamda yapılan çalışmalarda dikkat çeken güncel sav, Platon'un yaşadığı zamanda metin merkezli düşünceden ziyade canlı performansın norm olduğu yönündedir (Ferrari, 1989: 92). Buna ek olarak James Corby bu söz konusu performans biçiminin özellikle bugün postdramatik tiyatro yaklaşımında performans denilince anladığımız şeye oldukça yakın olduğunu iddia eder (2015: 37). Böylesi bir performans biçiminin bir düşünme-anlatı-gösterim aracı olarak yani bir medium olarak mahiyetini algılamak için dikkat edilmesi gereken en önemli husus, bu medium'u yine onun kapsamında var olan *mimesis* jesti üzerinden düşündürmektedir.

Platon (ve sonrasında Aristoteles), mimesis sorunsalını derinleştirirken şunu sormaktadır; sanat, fenomenal dünyanın 'geri kalanıyla' ilişkisi içinde nasıl görülmelidir? Bu temel sorunsalla Platon ve Aristoteles Batı kültüründe sadece genel başlıkta sanatın ne'liğe dair bir tartışmayı formüle etmekle kalmayıp aynı zamanda anlatı çalışmalarına da öncülük edecek bir yaklaşım sunmuşlardır. Metinlere, yaratıcılığa ve sanatın psikososyal rollerine dair teoriler geliştirirken ortaya çıkan terminoloji ve iki bin yıl sonra pek çok kişinin hala Platon'un kendilerine miras bıraktığı bu şema ve kavram setini tartışıyor olması, söz

konusu soru ve yaklaşımın verimliliğini kanıtlamaktadır (Kirby, 1991: 18). Bu arketip semada Platon ya da Sokrates (bu noktada kavramsal kişiliği yazardan ayırmak oldukça zor) en genel ve saf haliyle anlatının iki modunu konumlandırır; *Mimesis* ve *Diegesis*.

Devlet'in üçüncü kitabında Sokrates, anlatıların konusunu ya da konuşmanın *ne'liğini* inceledikten sonra *nasıl'lığını*, yoğunlukla da söz sanatını ya da konuşmanın tarzını tartışmaya devam eder; "Öyleyse, şimdilik söylenecek sözleri bir yana bırakalım da, sözlerin ne türlü söyleneceğini alalım ele" (Platon, 2024: 82). "Şairler ya da masalcılar," der Sokrates, "ya saf anlatımla (*diegesis*) ya da taklit (*mimesis*) yoluyla gerçekleştirilen bir anlatımla ya da her ikisiyle birden ilerlerler" (Berger, 1994: 407). Erken anlatıbilimsel amaçlarla ilk kez Platon'un *Devlet*'inde kullanılan bu terimlerden *diegesis*; 'anlatı, anlatım' *mimesis* ise 'taklit, temsil, canlandırma' kelime anlamlarına gelmektedir (Halliwell, 2002: 316). 20. yüzyılın başlangıcında kavramların direkt çevirilerinden bir genelleme ile *mimesis*, gösterme (*showing*), *diegesis* ise anlatma (*telling*) olarak kodlanmış ve bu yorum uzun süre geçerliliğini korumuştur. Ancak bu anlaşılması hayli kolay ayırım hem Platon hem de Aristoteles'te birbiriyle çelişen birçok kullanıma sahip olması nedeniyle asla kesinlik bildiren ifadeler olarak düşünülmemelidir.

Modernist eleştirmenlerin kavramları bu genel tarifile anlamalarındaki en etkili isim, eleştirel yazılarında *mimesis* ve *diegesis*'e gösterme ve anlatma olarak atıfta bulunan edebiyatçı Henry James olmuştur (Rapaport, 2011: 73). Yine yüzyıl ortasındaki önemli kuramcılardan Gerard Genette de kavramları anlatıbilim alanında tekraren popülerleştirmiş ve söz konusu ayırımı sürdürerek Platon için *lexis*'in (konuşma biçimi, sunum) teorik olarak ikiye ayrılabilirliğini bunların da konuşmanın taklidi, gösterimi olarak *mimesis* ile basit anlatı olarak *diegesis* olduğunu iddia etmiştir (Genette, 1969 ve 1972). Henry James'in *mimesis* ve *diegesis* ayırımının atlanmaması gereken bir diğer boyutu da *mimesis*'in *diegesis*'e *üstünlüğünü* savunmasıdır. Dolayısıyla onun sadece kavramlar özelinde *gösterme* ve *anlatma* ayırımını tanımlamakla kalmadığını aynı zamanda kavramlar arası bir çeşit hiyerarşi tartışmasının da fitilini ateşlemiş olduğunu görürüz. Öyle ki bu *mimesis*'in üstünlüğü görüşü Percy Lubbock tarafından da *The Craft of Fiction* adlı eserinde etkili biçimde savunulmuş, daha sonra David Lodge tarafından yazılan *Mimesis and Diegesis in Modern Fiction* adlı çalışmada ise bu görüşe karşı çıkmış ve James'in görüşünün aksine *diegesis*'in postmodern kurgu bağlamında bir güç olduğu savunulmuştur⁶ (Rapaport, 2011: 73). Denilebilir ki bu tarihsellik içerisinde James'in yarattığı hiyerarşi ve dikotomiye adeta bir tersine çevirme hamlesi uygulanmıştır. Tüm bunlarla beraber *mimesis* ve *diegesis*'in bu ikili ve çoğunlukla hiyerarşik niyetler içeren

⁶ Ayrıca Bkz. Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (New York: Viking, 1967). Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1983) ve David Lodge, "Mimesis and Diegesis in Modern Fiction," in *Essentials of the Theory of Fiction*, ed. Michael J. Hoffman and Patrick D. Murphy (Durham, NC: Duke University Press, 1996).

okumaları o denli yerleşik bir tarife dönüşmüştür ki kavramların konumlandırıldığı zıtlık içerisinde biri *öteki olmayan* olarak tariflenmeye başlamıştır. Örneğin, Gerald Prince tarafından yazılan *Anlatıbilim Sözlüğü'nde* (*A Dictionary of Narratology*) dahi diegesis; “göstermenin aksine anlatmak”, mimesis ise “anlatmanın aksine göstermek” (2003: 20) olarak tanımlanmaktadır. Ancak bu ve benzeri karşılıklı *olumsuzlamaya* dayalı tanımlama hamleleri mimesis ve diegesis kavramlarının anlamını tekil bir biçimde kesin tanımlarına erişirmeye çalışırken onların medium ile olan ilişkisini de genelleme ve indirgeme handikapları içerisinde göz ardı etme riskini barındırmaktadır.

Klasikler profesörü olan Stephan Halliwell, *Diegesis-Mimesis* (2014: 129) isimli çalışmasında kavramların Platoncu kökeninden günümüze kadar uzanan, uzun ve bazen de karışık kullanım tarihini ele alırken medium tartışmasına da belli noktalarda değinmektedir. Halliwell, en başta standart modern kullanımın ve ayırımın aksine Platon'un *Devlet*'inde diegesis'in zamansal çerçeveye bağlı olarak bilgi ileten daha 'genel ve geniş anlamda anlatıyı' ifade ettiğini ve (*lexis* bağlamında) üç alt kategoriye ayrıldığını savunmaktadır;

- 1) hapse diegesis, “yalın” ya da “karışmamış” diegesis, yani şairin (ya da başka bir yazarın “hikâye anlatıcısının”, muthologos, [Devlet, 392d]) sesinden anlatı;
- 2) diegesis dia mimeseos, “mimesis yoluyla” anlatı, yani bir hikâyedeki karakterlerin sesinden doğrudan konuşma (drama dâhil, Devlet 394b-c)
- 3) diegesis di' amphoteron, yani önceki iki türü birleştiren ya da karıştıran bileşik anlatı, örneğin Homeros destanında olduğu gibi.

Bu şema üzerinden düşünürken unutmamak gerekir, çalışmanın asıl niyeti kavramların, formların bir aradalığı üzerinden anlatının temel bir psikolojik ve etik taslağını çizmeye çalışmaktır. Halihazırda bu yöntemle Platon hikâye anlatımının biçimini kabaca sorguladıkça özeldir şiirin (Yunan kültüründeki en güçlü sözlü anlatım aracı) ideal şehrin eğitimine katkısıyla ilgilenmektedir. Çünkü hikâyelerin/anlatıların (*muthoi*) dünya hakkında değer yüklü inançları somutlaştırabileceği ve aktarabileceğini düşünmektedir. Bu kaçınılmaz olarak hem anlatıda 'ne söylendiği' (*logos*) hem de 'nasıl söylendiği' (*lexis*) ile organik bir bağ içinde sanatçıyı tüm söyleminden sorumlu hale getirir (2014: 130). Halliwell'in iddiasına göre Platon'un bu noktada temel kaygısı, toplumsal ve pedagojik arka plan nedeniyle anlatının psikolojik komplikasyonlarına yönelmektedir. Mimesis'in formlarına yönelen bu kaygı, Alain Badiou'nun daha önce bahsettiğimiz Platoncu mimesis'in aslında 'sanatı şeylerin taklidi olarak görme' meselesi olmadığı aksine 'hakikatin etkisinin bir taklidi' olduğu düşüncesiyle yakından ilişkilidir.

Devlet'teki Sokrates, mimesis'in ister yalın mimesis (*diegesis dia mimeseos*) biçiminde olsun ister Homeros destanlarındaki gibi birleşik diegesis içinde bir unsur (*diegesis di' amphoteron*) olsun, her daim yoğun ve dolayısıyla da psikolojik olarak tehlikeli anlatsal

imgelemler gerektirdiği görüşündedir. Burada Platon için mimesis'e dair sorun adeta ontolojik dramatik boşluk içinde gerçekleşen bir perspektif psikolojisidir. Mimetik olan, insan zihnini karakterin bakış açısının içine girmeye ve kendini onunla özdeşleştirmeye teşvik etmektedir (2014: 131). Onun endişesi başka biri olduğunu hayal etmenin bu yoğunluğuyla ve adeta rol mefhumuna giden süreçle ilgilidir. Bu çeşitli karakterlerin çoklu bakışlarını ön plana çıkaran anlatı korkusunda Platon, şairin mimetik eylemle bir tür çoklu kişilik manipülasyonu yaptığını ve bu yolla başta performansçılar olmak üzere başkalarının kendi ruhlarında hayali çokluk katmanları yarattığını ifade etmektedir. Bu da en temelde Devlet'in⁷ psikolojisi ve etiği için temel olan ruhun birliğini tehdit eder. Çünkü *tek kişi olmak* fikrinin tam da karşısında duran *birçok kişi olmak* düşüncesine ait bir edimdir (Halliwell, 2014: 131). Buradan bakıldığında *Devlet 3*.Kitap'taki mimesis / diegesis terminolojisi, bulunduğu medium'un özel dinamiklerinde var olabilen; anlatıcı, anlatım biçimi, bakış açısı aracılığıyla hem icracının hem de seyircinin mevcudiyeti ve psikolojisine açılabilen modlar olarak ele alınmalıdır. Nihayetinde bu iki kavram *anlatma ve gösterme* arasında ya da onlarca alternatif dikotomi ile tekraren adlandırılmış birbirini olumsuzlayan iki kavram olarak görülmemeli aksine birbirini tam da aralarındaki farklar ile olumlayan *anlatmanın* (genel anlamda *diegesis*'in) iki biçimi olarak ele alınmalıdır. Dolayısıyla her iki kavramı da kendi çoğul formlarıyla beraber, her seferinde bulunduğu medium içinde yeniden mahiyeti ve işlevi ile düşünebilmek gerekmektedir.

Son kertede *Devlet 3. Kitap*'taki mimesis diegesis tipolojisinin Platon'un diğer yazılarında tekrarlanmadığı gerçeği birçok kişi tarafından göz ardı edilen bir durumdur. Bunun temel sebebi, kavramlara yaklaşımın genellikle Platon'un *Devlet (Politeia)* çalışmasındaki belli bir bölüm ve 20. yüzyılda belirlenmiş bir bakış üzerinden gerçekleşiyor olmasıdır. Ancak her iki kavramın da farklı modları Platon'un başka metinlerinde bulunabilir. Özellikle tek bir spesifik anlamı ya da uygulaması olmayan mimesis kavramının (Golden, 1975: 20) değişik konumlanmalarını Platon'un *Timaios, Sofist, Symposion, Phaidon, Gorgias ve Nomoi* gibi birçok diyalogunda tespit etmek mümkündür. Söz gelimi *Timaios*'ta mimesis genel manada bir yaratma fiili olarak kullanılmaktadır. Platon burada *Theos'un Demiurgos* (yaratıcı) olarak dünyayı yaratmasını, ilahi bir sanat çalışması, mimetik bir fiil, faaliyet olarak görür. *Sofist* diyalogunda ise mimesis bu sefer direkt sanat (*techne*) bağlamında bir 'yaratma' (*poiesis*) ve bununla beraber kendini (*auto*) meydana getirme (*urgike*) edimi olarak ortaya çıkar. Bu kendini meydana getirme yani *autourgike* edimi, mimetik anlamda meydana getirme eylemi ile ilişkilendir (Haşlakoğlu, 2016: 72-73). Tüm bu farklı konumlanmalara ek olarak mimesis, *Devlet* de dahil olmak üzere birçok Platon metninde 'karakterin konuşmasına' bağlı olmayan daha geniş anlamda şiirsel/edebi

⁷ Tüm bu görüşlerin kaynağı olan Platon'un Devlet diyalogunun orijinal ismi Politeia'dır ve Polis kökünden türeyen bu kelime esasen 'kentte yaşayan insanların varlığı' anlamına gelmektedir.

'temsil' anlamında da kullanılmaktadır (Halliwell, 2014: 131-132) ki mimesis'in bu anlamı kavramın özellikle medium üzerinden gelişen ve yoğunlukla Aristoteles ile devam eden bir diğer anlam aksına karşılık gelmektedir. En nihayetinde mimesis ve dahi diegesis terminolojisinin bu dönüşen kapsamları göz önünde bulundurulduğunda ortodoks bir Platoncu yorumla ele alınamayacağı ortaya çıkmaktadır.

Bu noktada bizim için önemli olan artık diegetik ve mimetik anlatının medium'lar özelinde dönüşerek başka anlamlar ifade ettiği sahalara ve bu alanlar arası geçişlilikleridir. Özellikle performansın felsefesi bağlamında düşünürken yönelmemiz gereken alan; kavramların salt edebi, yazılı konvansiyonlar olmaktan çıkıp metinden bağımsızlaştığı, anlatıcının bedeninde yeniden başka bir medium içerisinde yani performatif eylem kapsamında canlandığı alandır. Dolayısıyla hem diegetik hem de mimetik olanın bir edebi modu olduğu gibi bir de *performatif modu* olduğunu ve aynı olduğunu düşündüğümüz bir kodun bile bu medium değişimleri içinde farklı oluşlara ve formlara karşılık geldiğini ifade etmek gerekir. Nitekim bu geçişlilikte artık anlatının, aktarmanın ve temsilin medium'lar yani araçlar arası etkileşimi, dönüşümü ve elbette gerilimi söz konusudur. Bu gerilim, incelediğimiz üzere başlangıcından bu yana hem tiyatro sahasında hem de felsefe sahasında en temelde yazı ve performans karşıtlığında karakteristikleşmiştir.

Söz konusu metin ve performans gerilimi üzerine düşünürken aynı zamanda tarihsel bir kırılmanın da tariflendiğini unutmamak gerekir. Nitekim Platon'un zamanında canlı performansın bir norm olduğu düşüncesi göz önüne alınırsa tarihsel kırılmanın tam da bu ayrımında köklendiği ortaya çıkar. Felsefe alanındaki genel kanı, bu ayrımında metinselci tutumun anti-tiyatro önyargısını da beraberinde getirerek Platon tarafından üstlenildiği, Sokrates'in ise yazıyı felsefenin doğal düşmanı, performansı da doğal müttefiki olarak ilan ettiği yönündedir. Çünkü yazmak Sokrates'in iddiasına göre onu öğrenenlerin ruhuna unutkanlık getirecektir. Yazı hatırlamak için değil hatırlatmak için vardır. Gerçek tartışma, diyalog ve sohbetin aksine o ana uyum sağlayamaz ve yanıt veremez. Tam da bu yüzden sonsuza kadar aynı şeyi ifade etmeye devam eder. Buna karşın Platon bir performansın yaptığı her şeyi metnin daha iyi yapabileceğini iddia eder. Üstelik bununla beraber tam da Sokrates'in eleştirdiği yerden Platon, metnin zamansızlığı nedeniyle bu yaptığı şeyi sonsuza dek yapabileceğini savunur. İşte bu kültürel geçişte, Sokrates ve Platon'daki kökensel konumlarından hareketle yazı ve performans tarihsel düzlemde sık sık karşı karşıya gelip çatışacak iki medium halini almıştır. Ayrıca bu tarihsel metin-performans ikiliği ve ondan doğan gerilim hem felsefe hem de tiyatro bağlamlarında bugüne değin varlığını sürdürmüş, hatta kimi zaman anti-felsefe, anti-tiyatro gibi konumlara varacak belli form açılımlarına da neden olan bir vasfa bürünmüştür.

Bu noktada Platon ve Sokrates arasındaki yazı ve performans çatışmasının köklerine

dair bu soruşturmada genellikle gözden kaçan ‘aporetik yöntem’ meselesine de kısaca değinmek gerekir. Sokratesçi yöntem olarak da bilinen aporetik yöntem; sonuca ulaşmanın zorlu olduğu bir alanda, aynı konu ya da görüş üzerine birbirinden tümüyle farklı ama aynı ölçüde uslamlama yapabilme anlamına gelmektedir. Yani aslında bu metot düşünsel eylemin belirişinde ve gelişiminde birden çok aklın birlikteliğine, kısacası bir çokluğa ve diyaloga işaret etmektedir. Nitekim retorığın gelişiminde de aynı yöntemin katkısı olmuştur. Soruların soruları doğurduğu bu yöntem, bir şeyin özünü ya da doğasını bilmeye yönelik, yani ne’lik bildiren bir yapıdır ve bu Sokratesçi yöntemin en bilinen, büyük örnekleri esasında metin boyunca üzerinde uzunca durduğumuz Platon’un ‘Sokratik Diyaloglarıdır’.

İşte burada kaçırılmaması gereken esas ayırım yeniden medium, yani yazı ve performans ayırımı üzerinedir. Çünkü Sokrates bu aporetik yöntemi bir performans formu olarak kullanıp yazıya geçirmezken Platon aynı yöntemi (dramatik olarak kabul edilmesin) nihayetinde metin formunda kullanmıştır. Üstelik tam da bu perspektiften anlatının formları özelinde bir daha düşündüğümüzde görürüz ki; Platon kendi aporetik anlatılarında yani Sokratik Diyaloglarında *mimesis’i metinsel (ya da dramatik)* formda kullanmasına rağmen söz konusu performatif bir anlatı olduğunda bu sefer *mimesis’in edimsel formunu tehlikeli görmekte ve dışlamaktadır*. Netice itibariyle Platon’un mimesis ile mesafesi onun hangi medium kapsamında var olduğuna bağlanmaktadır. Nitekim aporetik formun iki filozof için yazı ve performanstaki karşılığını düşünerek anti-teatrallik tartışmasına bir daha bu noktadan baktığımızda ikisi arasındaki esas ayırımın anti-teatrallikten ziyade *anti-performatiflik* olarak adlandırabileceğimiz bir tutum üzerinden belirdiğini görürüz. Bu medium ve mimesis tartışmasında Platon, çağının normu olsun olmasın *anti-performatif alanda konumlanmaktadır*. Nihayetinde tiyatrunun hakikatin uzağında kaldığı ama felsefenin onun tam da merkezinde yer aldığı düşüncesi bu tutumun kaçınılmaz bir modu olmuştur. Söz konusu ‘anti-performatif’ tutum tarihsel süreçte birçok farklı modda süregelse de bir hakikat ve sonsuzluk aracı olan, değişmez, tekil yazı ile her seferinde yeni ve birçok anlam ifade eden müphem performans arasındaki ayırımla her daim direkt bir ilişki içinde olmuş ve bu bakış istisnaları olmakla beraber günümüze değin varlığını sürdürmüştür.

3. SONUÇ

Platon’un tiyatroya yönelik tutumunun mimesis kavramına duyulan tek boyutlu bir anti-teatrallik kaygısıyla ilgili değil, temsilin gerçekleştiği araç veya ortam yani medium olgusu ile yakından ilişkili olduğu anlaşılmaktadır. Halihazırda anlatının diegetik

ve mimetik biçimleri, medium'a (yazı veya bedensel performans ortamına) bağlı olarak farklı anlam ve etkiler kazanmaktadır. Platon'un tiyatronun araçlarına dair tutumu da buradan hareketle şekillenmektedir. O mimesis'in yazılı veya söylemsel formunu belirli ölçüde (özellikle eğitim gibi amaçlarla) yararlı görürken, bedende ve sahnede gerçekleşen edimsel formunu tehlikeli addetmektedir. Dolayısıyla geleneksel anlamda "anti-teatral" diye nitelenen tavrı aslında bir "anti-performatiflik" boyutu barındırmaktadır. Platon tiyatro sanatında da esasen bilginin iletilmesi ve hakikatin temsili hususunda beden aracılığıyla gerçekleşen bu performatif olguya karşı çıkmaktadır. Bir diğer taraftan Platon'a atfedilen bu anti-performatif tutum, tiyatro sanatının performatif özüne yönelmiş bir kaygı olmakla beraber Sokrates'te karşılık bulan felsefi düşüncesinin icrasına karşı da temkinli bir tavidir. Çünkü Platon, hakikati mutlak ve değişmez formlarda arayan felsefeyi, performansın geçiciliğinden uzak tutmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda Platon'un karşı çıktığı şey tiyatro olarak tiyatro değil, performans aracılığıyla iletilen (ve daima bedensel olana yönelen) çoğulcu anlamlar dünyasıdır.

Temsil biçimleri arasındaki etkileşim ve gerilim, Platon'u ironik bir tercihe yöneltmiştir. Felsefenin ve tiyatronun medium'larının canlı performansla icrasını reddederken, dramatik anlatımın metinsel düzlemde gerçekleştirilmesini benimsemiştir. Üstelik Platon tam da bu dramatik felsefi diyalog metinleri aracılığıyla bedensel (canlı) performansı ve onun mekânı olan tiyatroyu yadsımıştır. Nihayetinde Platon'un tiyatroyla netameli ilişkisinin ulaştığı son nokta Sokratik diyaloglar biçiminde tezahür eden felsefi söylem ile sahne üzerinde icra edilen teatral pratik arasında anti-performatif bir gerilim olarak belirginleşmiştir. Nihayetinde Platon görülür (duyulur) dünyanın bir unsuru olan bedenin ve bedensel performansın çoğulluk ile değişkenliğinden arındırılmış bir sahada tiyatronun eşdeğeri sayılabilecek bir medium'u felsefenin içinde inşa etmeye çalışmıştır.

Hem Platon'un kendi döneminde hem de sonraki yüzyıllarda etkisini sürdüren bu anti-performatif tutum kavramsal bir çerçeve oluşturarak felsefede metinsel olana yönelen, edimsel olana mesafe alan eğilimin kökenini ve karakterini açıklığa kavuşturmaktadır. Performansın felsefedeki ethos'u başka bir deyişle felsefenin edimsel boyutu, bu Platoncu (ya da metinselci) dönüşüm nedeniyle Sokrates ve Sinoplu Diogenes gibi Platon-öncesi kimi filozofların performatif pratikleriyle sınırlı kalmış; bu öncü örneklerin 'performatif düşünme' kiplerini sistematik olarak incelemek de büyük ölçüde mümkün olmamıştır. Her ne kadar tarihsel istisnaları tespit etmek mümkün olsa da Platon sonrası dönemde performatif felsefe anlayışının tersi istikametler çizilmiştir. Hatta pek çok felsefeci bu süreçte Platon'un dramatik yazım üslubunu dahi göz ardı ederek, performans ile yazı ve felsefe ile teatral/performatif olan arasındaki söz konusu potansiyelleri yok sayarak eserlerinde ders, inceleme veya monografi gibi salt metinsel formları tercih etmiştir. Böylece

felsefenin ideal biçimi olarak monolog yine bu etkiyle egemenliğini günümüze kadar sürdürmüştür.

Ancak bu çalışma, felsefe ile tiyatro arasındaki geleneksel gerilimi sorgulayarak metin ile performansın aslında birbirini dışlayan değil, bilakis birbirini tamamlayan ve dönüştüren unsurlar olabileceğini iddia etmektedir. Böylesi bir “performatif ya da anti-performatif” perspektifin soruşturulması, gerek performans araştırmalarında gerek felsefi düşüncede bedenlenmiş düşünmenin değerini yeniden teslim eden disiplinlerarası bir bakış sağlayabilir. Yanı sıra bu çalışmanın sınırlılıkları göz önünde bulundurulduğunda anti-performatif terimi felsefe tarihi boyunca farklı düşünürler ve dönemler için bir analiz aracı olabilir. Sözgelimi Aristoteles’in Poetika’sındaki poetik kuramından modern dönemde Descartes’tan Nietzsche’ye uzanan çizgide felsefi söylemin formu anti-performatiflik sorusu ekseninde değerlendirilebilir. Kanaatimce anti-performatif ve benzeri kavramların tartışma sahasına katılması ‘performans ve felsefe arasındaki ilişkinin pratik düzeyde yeniden düşünülmesini’ talep eden çağdaş disiplinler için de önem arz etmektedir. Örneğin günümüzde performans çalışmaları ile felsefe arasında gelişen ve bu makale boyunca kaynaklarından faydalandığım “performans felsefesi” alanı bu bağlamda yeni öneriler geliştirebilmektedir.

Nihayetinde Platoncu anti-performatif ‘miras’ görünür olduğunda MÖ 4. yüzyıldan 21. yüzyıla tiyatro ile felsefe arasında yeni ‘diyalogların’ imkânı da belirlemektedir. Çünkü bu anti-performatif mirasın gölgesi altında kalan edimsel düşünme, bugün hâlâ tiyatro ile felsefenin ortak kökensel alanında yeniden canlandırılmayı bekleyen bir imkândır. Bu imkâna erişmek için aşkın ideanın tekilliğini kurucu ölçüt olmaktan çıkararak hakikatin çoğul kiplerini ve bedenlenen düşünmenin sahnelenmesini takip etmek gerekir. Bunun yolu felsefeyi çoğulluğun ve oluşun performatif devinimine yeniden bağlamak olacaktır: zira Platon’u tiyatroya ve performansa mesafeli hatta karşıt kılan sahnede ve bedende belirginleşen, tam da bu çoğulluk, çok anlamlılık ve dahası ‘oluş’ fikridir. Metin/performans, diegesis/mimesis ve hatta felsefe/tiyatro ayrımlarını tek yönlü hiyerarşiler değil, geçirgen eşikler olarak kavramak gerekir. Artık bu çerçeveden bakıldığında kadim mimesis - medium gerilimi, felsefi ve teatral kiplerin aynı bedende eşzamanlı işlediği üretken bir praksis olarak okunabilir. Böyle bir bakış, Platon’un gölgesinde şekillenen hem anti-teatral hem de anti-performatif mirası geride bırakarak felsefi düşüncenin sahneyle buluştuğu yeni bir ufka işaret etmektedir. Düşünce, tek bir hakikatin sessiz monoloğundan çıkıp, canlı bir diyalog olarak sahnede yer alma cesaretini kazanmaktadır.

KAYNAKLAR

- Badiou, A. (2005). Handbook of inaesthetics (Çev. A. Toscano). Stanford University Press.
- Badiou, A. (2013). Rhapsody for theatre (Çev. B. Bosteels). Verso Books.
- Berger, K. (1994) Diegesis and mimesis: The Poetic Modes and the Matter of Artistic Presentation. The Journal of Musicology, 12(4), 407-433. University of California Press.
- Corby, J. (2015). The contemporary quarrel between performance and literature? Reflections on performance (and) philosophy. Performance Philosophy (1), 36-50.
- Cull, L. (2014). Performance philosophy – staging a new field; L. Cull ve A. Lagaay (Ed.) Encounters in performance philosophy içinde (ss.15-38). Palgrave Macmillan.
- Çoraklı, E. (2014). Symposion üzerine. Şölen içinde. Alfa Yayınları.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2023). Felsefe Nedir? (Çev. T. Ilgaz), Yapı Kredi Yayınları.
- Ferrari, G.R.F. (1989). Plato and poetry. The Cambridge history of literary criticism, (1), 92-148. Cambridge: Cambridge University Press.
- Garcin-Marrou, F. (2020). Theatre-thinking: philosophy from the stage. L. Cull ve A. Lagaay (Ed.) The Routledge companion to performance philosophy içinde (ss.166-173). Routledge.
- Gelzer, T. (1956) Aristophanes und sein Sokrates. Museum Helveticum. 13(2), 65–93.
- Genette, G. (1972). Narrative discourse: an essay in method (Çev. J. E. Lewin). Cornell University Press.
- Genette, G. (1976). Boundaries of Narrative. New Literary History, 8(1), 1–13.
- Golden, L. (1975). Plato's concept of mimesis. The British Journal of Aesthetics, 15(2), 118-131.
- Güçlü, A., Uzun, E., Uzun, S., & Yolsal, Ü. H. (2003). Felsefe sözlüğü. Bilim ve Sanat Yayınları.
- Halliwell, S. (2014) Diegesis-mimesis. Hühn, P., Meister, J. C., Pier, J., & Schmid, W. (Ed.). Handbook of narratology içinde. De Gruyter.
- Halliwell, S. (2022). Diegesis - Mimesis (Çev. M. S. Akım). ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, (8), 314-326.

- Haşlakoğlu, O. (2016) Platon düşüncesinde tekhne: sanat ve felsefenin ortak kökeni üzerine bir inceleme. Sentez Yayıncılık.
- Kirby, J. T. (1991). *Mimesis and diegesis: Foundations of aesthetic theory in Plato and Aristotle*. Helios.
- Konstan, D. (2011). Socrates in Aristophanes' clouds. D.R. Morrison (Ed.) *The Cambridge companion to Socrates* içinde. (ss.75-90) Cambridge University Press.
- Kornhaber, D. (2015). Every text is a performance; a pre-history of performance philosophy, *Performance Philosophy* (1), 24–35.
- McDonald, M. ve Walton, M. (2007). *The Cambridge companion to Greek and Roman theatre*. Cambridge University Press.
- Notopoulos, J. A. (1944). The symbolism of the sun and light in the Republic of Plato. II. *Classical Philology*, 39(4), 223-240.
- Paavolainen, T. (2018). *Theatricality and performativity: Writings on texture from Plato's cave to urban activism*. Palgrave Macmillan.
- Platon (2006). Şölen. (Çev: S. Eyüboğlu ve A. Erhat), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Platon (2010). Devlet. (Çev: Eyüboğlu ve S. Cimcoz). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Platon (2014). Şölen. (Çev. E. Çoraklı) Alfa Yayınları.
- Platon (2024). Devlet. (Çev. S. Eyüboğlu; M.A. Cimcoz) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Prince, G. (2003). *A Dictionary of narratology*. University of Nebraska Press.
- Puchner, M. (2006). Kenneth Burke Theater, philosophy, and the limits of performance. D. Krasner, D. Saltz (Ed.) *Staging philosophy: intersections of theater, performance, and philosophy* içinde, (ss. 41-56). University of Michigan Press.
- Puchner, M. (2010) *The Drama of ideas: Platonic provocations in theater and philosophy*. Oxford University Press.
- Rapaport, H. (2011). *The literary theory toolkit: A compendium of concepts and methods*. Wiley-Blackwell.
- Rokem, F. (2010). *Philosophers and thespians: Thinking performance*. Stanford University Press.
- Stern, T. (2014). *Philosophy and theatre: An introduction*. Routledge.

Strauss, L. (2001). On Plato 's Symposium. The University of Chicago Press.

Williams, K. (2006). Anti-theatricality and the limits of naturalism. M. Puchner ve A. Ackerman (Ed.) Against Theatre içinde (ss. 95-111). Palgrave Macmillan.