

PLATON'UN SANATÇILARI VE ZANAATKÂRLARI: MİMESİS ÜZERİNE BİR İNCELEME

PLATO'S ARTISTS AND ARTISANS: A REVIEW ON MIMESIS

Melih Deniz İŞÇEN*

* Bilim Uzmanı, (Ankara Üniversitesi, -Tiyatro Bölümü, -Tiyatro Kuramları, Eleştirmenliği ve Dramaturgi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Mezunu),
TÜRKİYE, e-mail: melihdeniziscen@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4868-1397>

Geliş Tarihi: 5 Mart 2020; Kabul Tarihi: 21 Nisan 2020
Received: 5 March 2020; Accepted: 21 April 2020

ÖZET

Antik Yunan'da Platon'un "hakikat" üzerine düşünceleri ve çıkarımları doğrultusunda, hakikate yönelme çabası içinde olan ile olmayan kimseler arasında keskin bir çizgi çekilir. Bir tarafta zanaatkârlar, yani bir ideanın tezahürler dünyasındaki biçiminde ehli olan kimseler, diğer tarafta ise sanatçı olarak telaffuz edilen, idea - nesne bağlantısını tezahürler dünyasında yeniden oluşturanlar vardır. Sanatçıların yaptığı işin, kısacası sanatın tanımı bir "maske" (suret, drama denklemine "şahıs") ile ilişkilendirilebilir. Sanat ideası (maskenin ardındaki öz) değişmezken, görünümü (ön yüz) tezahürler dünyasında farklı biçimlerde/suretlerde ortaya çıkar. Aristoteles de dönemin hakikate ulaşma gayesinden uzak ve insani boyuta indirgenmiş eylemlerini mimesis (taklit) kavramı yardımıyla inceler. Kurulan bu bağlantı yoluyla, bir taklit sanatı olarak tanımlanan tiyatronun, Antik Yunan ve Rönesans, iki ayrı zaman dilimindeki işleyişi, taşıdığı idea ve yansıttığı biçimler bakımından karşılaştırıldığında, özde hiçbir değişime uğramadığı, biçimsel olarak ise farklılaştığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: idealar kuramı, sanat, mimesis, tiyatro

ABSTRACT

In Ancient Greece, in accordance with Plato's thoughts and assumptions on the "truth" a sharp line is drawn between those who are trying to turn to truth and those who are not. On the one hand, there are artisans, that is, those who are competent in the form of an idea in the world of manifestations, on the other those who recreate the idea-object connection, pronounced as an artist, in the world of manifestations. So Aristotle, with the help of the concept of mimesis (imitation), examines the actions of the era that, far from the aim of reaching the truth, are reduced to the human dimension. The definition of the work done by the artists, in short, the art can be linked with a mask (dramatical speaking: persona). While the idea of art (the essence behind the mask) does not change, its appearance (front face) appears in different forms in the world of manifestations. Through this connection, the theater,

which is defined as an imitation art, appears to have undergone no change in form, and in fact differed in comparison to the ancient Greek and Renaissance, its process in two different periods of time, the idea it carries, and the shape it reflects.

Keywords: theory of forms, art, mimesis, theater.

1. GİRİŞ

Çalışmanın birinci kısmında, sanatsal eylemin (üretim) icra edilme hali ve yöntemi, öncelikle Zeuxis ve Parrhasius'un katıldığı bir resim müsabakasında yaşadıkları deneyim örneği ekseninde incelenemeye alınacak, ardından Platon'un *hakikat* (idea) ve tezahürler dünyası (doksa) hakkındaki görüşleri doğrultusunda tartışmaya açılacaktır. Maksat; sanat sürecinin, başlangıcından sonuna dek, *hakikat – referans - mimesis - özne* ile ilişkiselliğini ortaya koymaktır. Böylelikle, makalenin ana kaldıraçlarından biri olarak mimesis'in, sanatın işleyişine dâhil olma, özgün bir kavram haline bürünme süreci ve iç dinamiği başta Aristoteles'in yaklaşımı olmak üzere farklı bakış açılarıyla karşılaştırılmasına olanak sağlanmış olacaktır.

İkinci kısımda, Platon'un İdealar Kuramı dayanak alınarak, mimesis'in tiyatro çatısı altında üstlendiği görevin, biçimsel ve özsel yönleri irdelenecektir. Bu sayede, mimesis'in gerçeklikte zuhur ettiği anlar, bir maske'nin arka yüzünde taşıdığı öz ve ön yüzünde yansıttığı biçim metaforuyla bağlantılandırılacaktır. Kurulan bağlantı sonucunda Antik Yunan ve Rönesans Tiyatrosu'nda hakikat – referans - mimesis - özne dörtgeni yoluyla ortaya çıkan sanatın özellikleri ve özgünlükleri saptanmaya çalışılacaktır.

Sonuç olarak; sanat eyleminin ideal (öz) düzlemde değişmez bütünlüğüne ve zaman içinde dönüşüme uğrayan biçimine, başta resim ve tiyatro olmak üzere güzel sanat dallarından seçilen örneklerle somut bir tanım kazandırılması ve bu sayede sanat işleyişinin sınırları belirgin bir çerçeve altına alınması amaçlanmaktadır.

2. ZEUXİS VE PARRHASİUS: MAHARET VE KANDIRI SANATI

Gaius Plinius Secundus (Yaşlı Plinius) M.S. 77-79 yılları arasında kaleme aldığı, *Doğa Tarihi* adlı eserinde Zeuxis ve Parrhasius adındaki iki usta ressamın gerçekleştirdiği bir müsabakadan bahseder:

“... Zeuxis öyle maharetli bir şekilde üzümleri resmeder ki, kuşlar sahnenin üzerini çevreler ve üzümleri yemeye çalışır. Diğer yandan da Parrhasius, öylesine gerçekçi bir şekilde bir perde resmi çizer ve tablonun üzerine kapatır ki, Zeuxis kazandığından emin ve gururlu bir tavırla, perdenin kaldırılmasını ve kuşların tekrardan resmettiği üzümlerin çevresinde uçuşmasını talep eder. Ancak Zeuxis hatasını fark ettiğinde, kazandığı ödülünü kendisi alçakgönüllülikle Parrhasius'a takdim eder ve kendisi kuşları aldatmış olsa da, Parrhasius'un sanatçı olarak kendisini aldattığını ifade eder.”¹ (Plinius, 1961: 311)

İki maharetli ressam, Zeuxis ve Parrhasius arasında vuku bulan yarışmada Parrhasius Zeuxis'i resmetme konusundaki ustalığıyla mı yenmiştir? Yoksa daha farklı bir kıstas mı söz konusudur? Söz gelimi; taklit sanatındaki *aldatma*² mahareti midir onu üstün kılan? Müsabakanın ruhunu şekillendiren *aldatma* düzeneği, muhtemelen, Zeuxis'in ilk çizim yapan kişi olmasıyla alakalıdır. Öyle ki, Zeuxis'in doğayı (gerçeği) taklit ederek, kuşları aldatma düşüncesi, Parrhasius'un, onu alt edebilmek için kuşlardan daha üstün bir varlığı (insan) hedef almasına yol açar. Kuşları aldatan ve sahneye çeken Zeuxis'in ustalığından şüphe etmek,

Parrhasius'a mağlubiyeti müjdeleyecek olan davranış iken, o, rakibinin doğayı (gerçeği) taklit etme yeteneklerine saygı duyarak, *insani* bir dokunuşta bulunmaya karar verir ve doğada aslı bulunmayan, insanlar tarafından dokunan bir eşya seçer; diyesi 'perde'yi.

Parrhasius'un bu tercihiyle birlikte müsabakanın seyrinin tamamen değiştiği söylenebilir. Müsabaka, taklit bakımından doğayı *referans* almaktan uzaklaşır ve *insani* algı boyutuna evrilir. Böylelikle, resim sanatının doğayı taklit etme niyeti birincil derecede önemini yitirerek, yerini hakikatten uzak, insana daha yakın bir düzleme konumlandırır. Bu düzlemde, hakikat, taklit edilmeye çalışılan doğa üzerinden ölçülmez, aksine yaratımın insan algısı üzerindeki inandırıcılığına odaklanır. Bu bağlamda Goethe'nin sanatla ilgili düşüncelerine bakıldığında, onun sanat gerçeğinin (das Kunstwahre) ile doğa gerçeğinin (das Naturwahre) birbirinden tamamen farklı şeyler olduğunu söylediği görülür; sanatçının yapıtı hiçbir şekilde doğanın bir eseri (Naturwerk) formunda yansıtmak zorunda değildir (Goethe, 1798). Sanat doğanın dışında değil, onunla bağlantılı ve ötesindedir ("übernatürlich, aber nicht aussernatürlich"). Dolayısıyla Parrhasius'un istencinin temelinde iki unsur olduğu sonucuna ulaşılabilir; doğayı aşarak insani gerçekliği taklit etmek ve bu eylemi bir *aldatma* aracı olarak kullanmak, yani bir sanatçı olmak.

Müsabaka ekseninde, Zeuxis'in gurura kapılması ve kendinden emin bir ruh haline bürünmesi, düşmüş olduğu yanılgı ve aynı zamanda kendisini mağlup ilan etmesinin nedeni, taklit kavramını Parrhasius'a nazaran daha doğaya ait algılamasında saklıdır. O, Parrhasius'tan farklı bir şekilde *yalnızca* doğayı taklit (aslında *tasvir*) eder, bu yüzden sanatçı değil, bir ressamdır (dönemin ifadesiyle "zanaatkar"). Doğanın tasvirinde oldukça maharetlidir, ancak bu aldatma sanatını icra etmesini sağlayacak bir yeti değildir:

"Sonradan Zeuxis'in 'üzümleri taşıyan bir çocuk' resmettiği ve kuşların bir önceki seferki kadar içten bir hevesle meyvelere uçtuğunu gördüğünde resmi öfkeyle parçaladığı ve 'üzümleri çocuktan daha iyi resmetmişim, eğer çocuğu da üzümler kadar iyi resmetmiş olsaydım, kuşlar kaçınılmaz olarak ondan korkardı' dediği söylenir."³ (Plinius, 1961: 311)

Alıntıda da görülebileceği üzere, Zeuxis, aldatma sanatını anlamakta güçlük çeker. Kuşların, çocuğu görmezden gelerek üzümler tarafından büyülenmesinin iki nedeni (alt ve üst metin okuması) olabilir. Bunlardan ilki; onun resmettiği doğa tasvirlerini oldukları gibi yansıtmada konusunda tartışmasız mükemmele yakın maharete sahip olduğudur. Zeuxis, tanrılar tarafından *kutsanmış* bir doğa tasviricisidir. Dolayısıyla, Parrhasius'un onunla 'aşık atmaktan kaçınması' anlaşılır bir sebep olarak görülebilir çünkü onu bu konuda yenemeyeceğinin farkındadır. İkinci neden ise -aynı zamanda alıntıdan yapılacak çıkarımla benzerdir; çocuk, üzüm ve kuşlar ile kurulan anlatı kurgusuyla söylemek istenilenlerdir. Zeuxis, çocuğu bir aldatma aracı olarak kullanmak ve kuşların ilgisini çocukla bağlantılı olarak ölçmek ister, ancak gözden kaçırdığı nokta, *aldatma* sanatının *insani* boyutta işlediğidir; müsabaka insanlar arasında geçmektedir. Parrhasius örneğine tekrardan dönecek olursak, elimizde perde ve bir insan (Zeuxis) vardır; birbiri ile eşleşen iki *insani* hedef nokta. Üzümler geride kalır. Zeuxis'in, elinde üzüm taşıyan çocuk örneğinde ise birbiri ile eşleşen hedef noktalar *doğaya ait olan* üzüm ve kuşlardır; çocuk geride kalır. Bu bağlamda; 'taklit'in (tasvir) insani boyuta evirildiğinde, içinde barındırdığı *aldatma* sanatının kalitesine göre değerlendirilmesi gerektiğini belirtmek mümkün.

Toparlamak gerekirse, şu ana dek elimizde iki farklı bakış açısının olduğunu söyleyebiliriz; Zeuxis'in temsil ettiği 'tasvir ressamlığı' ile Parrhasius'un temsil ettiği 'aldatma' veyahut 'inandırma sanatçılığı'. Bu iki bakış açısının tek ortak noktası ise gerçeği yeniden yaratmak, taklit etmek, yani *mimesis*'tir:

“Mimesis, hem taklit eden bir kimseyi (...) hem de stereotipi karakter özelliklerinin taklit edilmesiyle özdeşleşmiş bir performans türünü tanımlayan mimos kökünden türemiştir.”⁴ (Potolsky, 2006: 16).

3. TAKLİDİN TASVİRİ: MİMESİS

Mimesis kavramı, geniş bir gösterge çizelgesine yayılabilecek anlam zenginliğine sahiptir. Ancak temelde, ona can veren mekanizmanın işleyişi sabittir; taklidin üretimi için gereken *referans*, referansı yeniden üretecek olan bir araç ve araç sayesinde yeniden üretilecek olan referansın taklide dönüşmesi ile oluşur. Süreci bir örnekle somutlaştırmak gerekirse: Zeuxis'in çalışmasına bakıldığında, referansın (doğa gerçeği) üzüm olduğu görülür. Zeuxis, üzümü (doğa) referans alarak, bir tablo üzerinde resmederek (araç), yeniden üretmiştir (taklit). Üretimin sonucunda ortaya çıkan ürün, alınan referansın taklididir. Bu sayede Zeuxis, doğada bulunan bir nesnenin tasvirini gerçekleştirmiştir. Parrhasius ise, referans olarak perdeyi (doğaya ait olmayan bir yaratım) almış, onu resmederek (araç) yeniden üretmiştir (taklit). Bu iki, temelde aynı işleyişe sahip çalışma amaç bakımından birbirinden ayrılır. Bu da *mimesis*'in anlam zenginliğine işaret eder; Zeuxis, doğanın tasvirini mükemmele yakın bir şekilde icra etmeyi amaçlarken, Parrhasius, taklit yoluyla *insani* boyutta bir *aldatma* sanatını hedefler.

Peki, Zeuxis neden yenilgiyi kendi isteğiyle kabullenmiştir? Kaynaklarda, yarışmanın kıstası olan maharetin ne üzerine olduğundan bahsedilmemektedir. Öyleyse, yenilgi olarak telaffuz edebileceğimiz olay, Zeuxis'in kendinden emin ve gururlu bir tavır sergilemesidir. Tavırlarının bir yanılğı sonucunda ortaya çıktığını öğrendiğinde, kendi kendini yenik duruma düşürdüğünün farkına varır. Kendinin doğa tasviri bağlamında, eşsiz bir yeteneğe sahip olduğunun farkındadır, ama bu güçlü yönü, aynı zamanda onun zayıf noktasının da göstergesi olur; diyesi '*hubris*'. Parrhasius, Zeuxis'in güçlü yönü olarak ortaya çıkan doğa tasviri şeklindeki üzümlerin, zayıf noktalarını hedef alır; Zeuxis, doğayı kendisinden daha iyi kimsenin resmedemeyeceğini bilir ve bu bilgi doğrultusunda bir bakıma da kendi zayıflığı, yani kendinden emin olma durumu tarafından aldatılmış olur. Bu açıdan, *mimesis*'in hakikatin kendisi olmadığı, insanı yanılğılara sürüklediği ve onu hakikatten uzaklaştırdığı çıkarımı yapılabilir. Mimesis, referans aldığı şeylerin kendisi değil (bu durumda “doğadaki üzüm”), şeylerin bir taklidi, temsili ve tasviridir (“tasvir”dir kısacası). Parrhasius'un resmettiği perde de bu duruma güzel bir örnek teşkil eder; hem insan eliyle dokunmuş bir aracın taklididir, hem de Zeuxis'in kendinden emin olma durumunu, yanılğıya dönüştürebilecek bir aldatıcıdır.

Bu manada yaklaşıldığında, insan tarafından yeniden üretilen ve referans alınan şeylerin bir taklidi nesnelere (mimesis unsurları), içlerinde tezahürlerine benzer ve farklı *idealar* barındırdığı görülebilir. Doğanın taklidi olma *ideasının* yansması⁵ üzümler, taklit bakımından orijinaline o kadar benzerdir ki, çevrede uçuşan kuşların ilgisini çeker. Üzümlerin üzerini örten perde ise, bir zanaatkârlığın temsilidir ve Zeuxis'i yanıltmayı hedefler. Bu demektir ki, yalnızca dış yüzeyden betimlemeyi hedeflemek, yeniden üretilen nesneyi gerçekliğe ait kılmayacağı, yani onu taklit olmaktan kurtaramayacağı için bir zorunluluk şeklinde algılanmamalıdır. Yeniden üretici, doğal olarak, yeniden ürettiği nesnenin amacının belirleyicisidir ve bu yüzden nesne ideal düzlemde, yaratıcısının onun varoluş amacı için belirlediği *ideasını* taşır.

Verilen örneklerde Zeuxis'in sanatçı olmak adı altında yaşadığı tökezlemeler gözler önüne serilmiş ve kendisi 'bir ressam olmak' konumundan sıyrılamamış olsa da, tarih açısından önemli bir efsanede oynadığı başrol ile *insani* boyutta *aldatma* sanatını icra edebilmiştir. Milattan önce dördüncü yüzyılda geçen bu efsanede Zeuxis'ten Truvalı Helen'i resmetmesi istenilir. Zeuxis de ideal güzelliği yansıtabilmek için uygun bir model arayışına girer, ancak ideal güzelliği tek bir bedende bulma konusunda başarısız olur. Böylelikle Zeuxis, beş farklı modelin en iyi özelliklerini ideal güzellik imgesini oluşturmak için kullanır (Mansfield, 2007:

xii). Onun ideal ve nesne kolajını referans alan bu sanat anlayışı, Batı'nın yüzyıllardan beri süregelen *temsil* konusundaki değişken arayışlarının köklerini oluşturur:

“Antik sanatçı ve yazarlara göre, Zeuxis'in yöntemi klasik mimesis'e bir örnektir. Doğada bulunan (form) biçimleri taklit ettiği kadar manipüle eden de bir yaklaşım olan mimesis, Batı'da uzun zamandan beri temsilin tercih edilen bir yöntemidir. Klasik mimesis tarafından talep edilen realizm ve idealizmin ikizlenik (iç içe geçmiş) arayışı, aslında, Batı'nın görsel sanatların işlevi hakkındaki süregelen müphemliğini gözler önüne serer. Sanat, gündelik varoluşun rahatlatıcı bir onayını mı sunmalıdır (realizm)? Yoksa ideal deneyime geçişi sağlayan 'aşkın gerçeklik' için bir araç mı olmalıdır (idealizm)?”⁶ (Mansfield, 2007: 7)

3.1. İdealar Kuramı Bağlamında Mimesis ve Maskeleri

Platon, hakikatin ideal düzlemde -düşünce dünyasında- yer aldığını öne sürerken, tezahürler dünyasını (doksa) da *ideaların* tezahürlerinin duyumsandığı, gölgelerden oluşan bir dünya olarak tanımlar. *İdealar*, değişmez hakikatin karşılığıyken, tezahürler dünyasında şekil bulan silüetleri değişime açıktır ve bu yüzden salt gerçeğe ulaşma konusunda yetersiz ve yanıltıcı bir konumdadır. Platon *idea*, zanaatkârlık ve sanatçılık ile ilgili bir saptamada bulunur. Ona göre, söz gelimi 'oturmak' düşüncesi değiştirilemez bir ideadır, tezahürler dünyasında farklı şekillerde, biçimlerde vuku bulabilir ve bu ideaya karşılık gelebilecek çeşitli zanaatlar yaratılabilir: 'Oturmak için bir sandalye, bank ya da koltuk'. Tezahürler dünyasında nesnelere değiştirilemez düşünceler şekillendirir. Bu yüzden, zanaatla üretilen nesnelere içlerinde *idea* özleri taşırlar. Sandalye, oturmak düşüncesinin bir yansımasıdır (Platon, 2013 596a-b-c-d-e). Dahası, Platon, *salt* resmetme eylemini, sanatlar içerisine yerleştirmez; doğanın tasvirinin zihin değil, el ürünü olduğunu öne sürer. El yetenekleri eylemin gerçekleşmesinde ön planda olmalıdır (Platon, 2013: 597d-e). Bu bağlamda, Zeuxis'in resmettiği üzümleri, sandalye ile değiştirdiğimizde, onun silüetinin de silüetiyle uğraştığını söyleyebiliriz.

Ancak sanatçılıkta, yukarıda bahsi geçen düzen bozulur. Sanatçılık, tezahürler dünyasını ya da zanaat nesnelere *taklit* eder. Yeniden üretim nesnesi, hakikatin sunduğu ideanın bir uzantısı olmak yerine, sanatçının belirlediği düşüncenin yansıması olur. Platon'un amacının hakikate ulaşmak olduğu bilindiği takdirde, sanat olarak telaffuz edilen, *idea-nesne* bağlantısını tekrardan kuran ve bunu yaparken, düzenin işleyen sistematüğünü görmezden gelme ve hatta kendine göre tekrardan oluşturma özgürlüğüne sahip olan yaratımların, onun onayını alamayacağını da anlamak gerekir. Zeuxis'in resmettiği üzümlerin içlerinde taşıdıkları özün (referans) masumiyeti görülebilse de, taklit oldukları için *idea-nesne* düzenini bozmuşlardır. Parrhasius'un perdesi ve Zeuxis'in Truvalı Helen'i ise tam olarak Platon'un onaylamadığı düşünceye karşılık gelmektedir; onlar içlerinde bir *aldatma ideası* taşıyan yeniden üretim nesnelere, salt hakikatin yansıması ve doğaya ait olmadıkları gibi, ona ulaşma amacıyla da değildirler, Zeuxis'in üzümlerinin aksine kendi düzenlerini kurmuşlardır. Bu bağlamda *mimesis*'in, hakikate ulaşma amacı gütmeyen, tezahürler dünyasını bir *maske* olarak kullanarak, özünde (referans) kendi *nesne-idea* düzenini kurma özgürlüğüne sahip yaratımlara karşılık gelen bir kavram olduğu ifade edilebilir:

“Demek ki taklit sanatı hakikatten alabildiğine uzaktır, tam da bu nedenle, her bir şeyin çok az yanını kavradığı ve bu da o şeyin sadece görünüşü olduğu için, (önüne çıkan) her şeyi taklit eder. [c] Sözelimi bir ressam bir kunduracıyı, marangozu ve bütün öteki zanaatkârları, bu zanaatların tekinden olsun bir şey anlamadan resmeder. Ama iyi bir ressam, bir marangozun resmini yapıp bunu belli bir mesafeden gösterdiğinde, sadece çocukları ve saf kimseleri aldatabilecek, karşılarında gerçek bir marangozun durduğuna inandırabilecektir.” (Platon, 2013: 598b)

Mimesis'in özü, referans aldığı düşünce dünyasını, taktığı *maske* de tezahür dünyasını, hakikatin dışında taşıma gücüne sahiptir. Hakikat dışı kurduğu bu düzen, onu referans aldığı için taklit olarak tanımlanır, ancak *mimesis*, taklit etme vasıtasıyla hakikati yeniden düzenleyerek insanın ona bakış açısını ve algılama şeklini genişletir. Bu sebepten, taklit olarak telaffuz edilen kelimenin insanda yarattığı orijinalite yoksunluğu duygusunu tekrardan gözden geçirmekte yarar vardır. Taklit, içinde barındırdığı kendine ait *ideası* ve tezahür dünyasından seçtiği bir maskenin birlikteliği bakımından orijinaldir, dolayısıyla *heterocosm*⁷ olarak tanımlanabilir. Birlikteliğin uyumsuz olması, yani *maske* (görünen) ve *ideanın* (düşünce) arasındaki fark, yapıtın sanatsal (yanılgısal) kalitesini belirler; arkasında sakladığı *ideanın* insani boyutta bir albenisinin (gizemi) olabilmesi için taktığı maske ile aynı olmaması gerekir. Zeuxis, kuşların ilgisini çekebilecek kadar hakikate (gerçeğe) yakın üzümler resmetmiştir. Çalışmasının hem *maskesi*, hem de *ideası* doğanın birebir taklidi olmayı hedefler. Bu bağlamda Platon'un insan - hakikat ilişkisini ele aldığımızda, üzüm tasviri konusunda Zeuxis'i bir ressam (tasvirici) olarak telaffuz etmiş olmamız doğrudur, fakat tezahürler dünyası düşünce dünyasının silüetiye, bu durumda üzümlerin tezahürler dünyasının hakikatten bir adım daha uzaklaşmış bir tasviri olduğu da anlaşılmalıdır. Katıldıkları yarışma iki insan arasında düzenlendiği için, Zeuxis'in orijinaliteden yoksun doğa tasviri karşısında Parrhasius'un yapıtı, *maske* olarak tercih ettiği perde ve *idea* olarak seçtiği *aldatma* niyeti ile kendi orijinal (heterocosm) düzenini yaratarak, Zeuxis'in çalışmasını alt eder. Ancak Truvalı Helen örneğine baktığımızda, Zeuxis'in beş farklı kadının en iyi özelliklerini resmederek ideal güzelliği yaratması, içinde barındırdığı *aldatma* ideası ile kendi hakikat düzenini kurduğunu görürüz. Tezahürler dünyasında Truvalı Helen'i maskeleştiren tablo, ulaşılmaz güzelliği *ideası* olarak seçerek hakikatten uzaklaşır ve bir yanılgı nesnesi haline dönüşür. Bu noktada belirtmek gerekir ki; Platon'un karşı olduğu ve kendi devletinde istemediği karakterler Parrhasius'un da dâhil olduğu sanatçılarıdır; onlar hakikate ulaşma amacıyla değil, aksine hakikate ulaşma yollarında *aldatma* oluşturarak, insanları ondan uzaklaştırma eğilimindedirler. “... taklit sanatı [b] ruhumuzun her türlü kavrayıştan ve anlama yeteneğinden uzak yanına yönelir ve bu yanın öyle hiç de sağlıklı olmayan ve hakikilikten uzak hedefinin sadık arkadaşıdır.” (Platon, 2013: 603b).

3.2. Aristoteles'e Göre Mimesis

Platon'un öğrencisi Aristoteles, yukarıda değinilen hakikat-*mimesis* bağlantısı ile ilgili araştırmalarını ve saptamalarını bir araya getirdiği Poetika adlı kitabında, bir anlamda yaşadığı zamanda ortaya çıkan mimetik sanatların da tanımlayıcı sınıflandırmasını yapmış olur. Bu sayede Platon'un hakikate ulaşma yolunda herhangi bir katkı vermediğini kanıtladığı *mimesis* kavramı, Aristoteles vasıtasıyla, kendine özgü bir kuramsallaşma zemini bulur. Artık o, hakikat ile karşılaştırılarak varlığını tanımlama sürecini tamamlamış, kavramsal olarak derinleşmeye, iç mekaniğini, çeşitlerini ve toplumsallıkta kapladığı yeri incelemeye başlamıştır:

“O halde epos, tragedya, komedy, dithrambos şiiri ile flüt, kitar, sanatlarının büyük bir kısmı, bütün bunlar genel olarak taklittir (*mimesis*). Ancak adı geçen bu sanatlar, şu üç bakımdan birbirlerinden ayrılırlar: taklit etmede kullanılan araç bakımından, taklit edilen nesnelere bakımından, taklit tarzı bakımından.” (Aristoteles, 2012: 11)

Aristoteles, taklit edilme yöntemi bakımından sanatları üçe ayırır; 1- (*araç*) “İster bir sanatçı yetisi, isterse alışkanlığa dayanan bir ustalıkla olsun, bazı sanatlar renkler ve figürler aracılığıyla taklit eder” (Aristoteles, 2012: 11). Bu noktada bir parantez açar ve ekler: “... bazı sanatlar ise ses aracılığıyla taklit eder; buna göre de bütün adı geçen sanatlarda genel olarak taklit, ya ritim ya söz ya da harmoni aracılığıyla gerçekleştirilir” (Aristoteles, 2012: 12). Aristoteles bu sanatlara örnek olarak, flüt ve kitaranın harmoni ve ritmi kullandığını, dansın da yalnızca ritmi kullandığını öne sürer. Yalnız sözü kullanan sanatları, düzyazı ve nazım olarak

sınıflandırır. Bunlara ek olarak bir de bütün bahsi geçen taklit araçlarını kullanan sanatlar olduğunu belirtir: dithyrambos ve nomen şiiiri, tragedya ve komedy (Aristoteles, 2012: 13). 2 – (nesnelere) Aristoteles, sanatçıların eylemde bulunanları taklit ettiğini söyler ve eylemde bulunanların son kertede karakter bakımından iyi ya da kötü olduğunu ifade eder (Aristoteles, 2012: 13). Bütün taklit etme araçlarının nesnesi, insani boyutta, iyi ya da kötü seçimi bağlamında birbirinden ayrılır. Bu bağlamda tragedya ve komedy birbirinden ayrılır; “(...) komedy ortalamadan daha kötü karakterleri, tragedya ise ortalamadan daha iyi olan karakterleri taklit etmek isterler.” (Aristoteles, 2012: 14). 3- (tarz) Son olarak, Aristoteles seçilen nesnelere taklit edilme tarzı bakımından sanatları birbirinden ayırdığını söyler; “... çünkü aynı taklit etme araçlarıyla aynı nesnelere farklı olarak taklit edilebilirler” (Aristoteles, 2012: 14). Bunlar da hikâye etme yoluyla (Homeros) ve etkinlik ve eylem içinde gösterme yoluyla (tragedya ve komedy) gerçekleştirilir.

Yukarıdaki paragrafta da görüldüğü üzere, *mimesis*'in tezahürler dünyasında taktığı maskeler farklı araçlar, nesnelere ve tarzlar kullanmaktadır. Referans alınan hakikat, onu yeniden yaratma süreci ve ortaya çıkan taklit, bu iç aksam temelde değişmeye de kullanılan enstrümanlar açısından çeşitlilik gösterebilir. Aristoteles'in öne sürdüğü bu taklit farklılıkları ve ayrılıkları, yaşadığı zaman diliminde ortaya çıkan sanatlardan ulaştığı çıkarımlardır. Öne sürülenler, kural ve belirleyici olma amacıyla değil, aksine, *mimesis*'in taktığı maskelerin kavram ve kuramsallaşma boyutunda sınırlarını belirleme gayesinde. Konu üzerine Erich Auerbach'ın yazdığı *Mimesis - Batı Edebiyatında Gerçekliğin Temsili* isimli kitap, tarz bakımından hikâye etme yoluyla maske oluşturan *mimesis*'in izlerini Antik Yunan'dan Modernizm'e dek sürer. Dolayısıyla, var olanı tekrar etmemek, yeni bir bakış açısı getirmek amacıyla, makale, bu noktadan sonra *etkinlik ve eylem içinde gösterme* yoluyla oluşan mimetik tiyatro algısına yoğunlaşacaktır.

4. MİMESİS - TİYATRO İLİŞKİSİ

Tiyatro, *mimesis*'in üç farklı gerçekleştirilme-maskeleşme yöntemini de içinde barındırır. Referans aldığı hakikati sahne üzerine taşıyarak, onu yeniden üretir. Bu sayede, üç boyutlu, canlı, hakikat olmadığı garantisini veren, sözleri, bedeni, ritmi, eylemi ve dekoru, kısacası; bütün dramaturgiyi kullanan *mimesis*'in bir maskesine dönüşür. Kullandığı enstrümanların da Aristoteles'in söylemlerine dayanarak birer maske olduğuna dikkat edilirse; tiyatro, maske katmanlarının bir araya gelerek ürettiği bir tezahür, sürekli hareket halinde ve yaşayan ve bu yüzden değişime açık bir ideadır. Tiyatroda görünenler, yani göze hitap eden bütün enstrümanlar, onun maskesinin ön yüzünü oluşturur. Parrhasius'un iki boyuta sıkışmış perde tezahürü ve içinde yanılı taşıyan idea birlikteliği, tiyatrodaki eyleme ulaşır ve böylelikle *etkinlik ve eylem içinde gösterilebilir* bir hale bürünür. Sahne üzerinde, tezahürde, referansını hakikatten alan nesnelere ve sözlerin maskelerinin ardında taşıdıkları *idea-niyet*, farklı olma hakkına sahiptir.

Platon'un sanata bakış açısına karşıt olarak, tiyatroyun hakikat olma gayesi gütmeye, tezahürde hakikatin bir temsili olduğu, bu sebepten, içinde taşıdığı *idea* yoluyla bir meta katman-gerçeklik (*heterocosm*) ürettiği söylenebilir. Sahne üzeri bir temsildir, üzerindeyken temsil etme durumundan kaçınılamaz ancak bu dayanak sayesinde *idea-nesne* düzenini yeniden inşa etme özgürlüğü doğar. Böylelikle tiyatroyu oluşturan maske ve tiyatro enstrümanlarının maskeleri, içlerinde paradoksal katman derinlikleri yaratabilir. Örneğin, sahne üzerine çıkan bir kimse rol yapmadığını iddia edebilir, bu iddiasında –kendine göre- haklı da olabilir, ancak sahne üzerindeki düzene dâhil olduğu anda o kişi *rol yapmamak*'ın temsili/maskesini kuşanmış olur. *Rol yapmamak*'ı canlandırması ve gerçekten rol yapmaması iki farklı *idea* sarmalının oluşmasına neden olur. Bu demektir ki, sahne üzeri, tezahürler dünyasının sunduğu

maskenin ardına çoğul idealar saklayabilir ve seyircide *aldatma* yaratacak katman derinliklerine doğru genişleyebilir.

Zeuxis'in resmettiği üzümler sahne üzerinde temsilin temsiline dönüşür, kazandıkları anlam derinliği maskesinin ardına yeni bir idea-niyet saklayabilir; bu yeni genişlik, maskenin ön yüzünü destekleyici bir nitelikte de olabilir, onu çelişkilere sürükleyebilecek bir art niyete de sahip olabilir; belirleyici olan hakikat değil, *heterocosm*'un düzenidir. Tiyatronun sahip olduğu bu özgürlük-derinlik alanı, onun kendi kendisini sahne üzerinde kısıtlamasının en büyük nedenlerinden birini oluşturur. Öyle ki, paradoksal boyutun düzen oluşturması ve düzenin içinde anlam üretebilmesi için başı ve sonunun olması gerekmektedir (Aristoteles, 2012: 27). Bu bağlamda sahne üzerinde kurulabilen düzende başlangıç ve sonun ifade ettikleri, idea-nesne maskesi gibi düşünüldüğünde çeşitli farklılıklar gösterebilir. Absürt bir şekilde başlangıç olarak görünen içinde bir sonun niyetini taşıyabilir, son gibi görünen de başlangıç referans almış olabilir. Tiyatroyu sınırlayan başlangıç ve sonun taşıdığı bu paradoksal boyut, bütün dramaturgiye etki etme gücüne sahiptir (Esslin, 1972: 19-28). Bunun sebebi de, *mimesis*'in kendi düzenini kurma gücünde saklıdır; taklide dönüşen her nesne ve idea, dramaturginin içindeki rolüne göre bir anlam derinliğine sahip olarak, bütünde oluşan anlamın gerek olumluyıcısı gerek de olumsuzlayıcısı görevini üstlenebilir.

Antik Yunan'dan günümüze dek ortaya çıkan tiyatro çeşitlerinin bahsi geçen paradoksal özgürlüklerini (iç anlam derinliğini) sınırlama (maskeleye) yöntemleri, birbirlerinden ayrılarak kendilerine has düzenlerini oluşturmalarına yol açar. Referansını hakikatten alan tiyatronun, tekrardan düzenleyerek oluşturduğu bu özgün maskesi doğal olarak aynı zamanda insanlık tarihinin de bir yansımasıdır. Dolayısıyla, tiyatrodaki yaşanan değişimi takip ederken, insan ve hakikat birlikteliği de dikkate alınmalıdır. Daha somut bir gösterge oluşturmak adına Antik Yunan ve Rönesans tiyatrosunun *heterocosm* oluşturma süreçlerine bakmak, bu konuyu saydamlaştırma yardımcı olacaktır.

4.1. Antik Yunan'da Tiyatro Algısı ve Biçimi

Antik Yunan'da tiyatronun, Kent Dionysiası esnasında düzenlenen (Brockett, 2000: 28), referans olarak aldığı Antik Yunan mitlerini sahne üzerine taşıyan, sahneye çıkan *maskeli* temsilcilerin herhangi bir ekleme yapmadan, *yansıtmacı* bir şekilde, kuramsal kaygı gütmekten icra ettikleri törensel (ayınle ilgili) canlandırmalara karşılık geldiği görülür (Brockett, 2000: 29). Tiyatro düzeneğinin dini bir bayramda gerçekleştirilmesinin yanı sıra, kökeni *tragodia*⁸ kültürü ve ayinlerine dayanmasından dolayı, referans olarak aldığı hakikat, toplumsal gerçekliği oluşturan *ortak yaşam algısı*dır. Sahne üzerinde sergilenen oyunun bir zamanlar gerçekten yaşanmış olduğuna inanan izleyici için, sahne üzerinde yeniden üretilmiş, geçmişini canlandıran ve hatırlatan bir temsil bulunmaktadır. Bu temsil tragedya formunda ortaya çıkar ve topluma tanrıları gücendirmemeyi, onların gazabından korkmayı, ölçülü olup, kendini bilmeyi, dolayısıyla kendini tanrılarla bir görme hatasına (*hubris*) düşmemeyi öğütler. Tiyatro, törenin, törenselliğin ve ibadetin bir uzantısıdır, estetik yaklaşım asgari boyuttadır (referansı çok geniş bir toplumsal gerçeklikten alındığı için, detaya gerek kalmadan dönüştükleri gösterge seyirci tarafından anlaşılabilir). Sahne üzerindeki oyuncuların referans aldığı mit, yani hakikat, tarz bakımından dış cepheden tasvir – yüzeyden anlatı niteliğini taşır; düzen merkeze karakter derinliğini koymaz, aksine olayların görünüşünü sade, düzen içinde ve dolaysız yoldan betimleme yöntemini kullanır (Thomson, 1915: 140-170).

Bu yaklaşım, Antik Yunan kültürünün değişmez bir parçasıdır, insanlık algısı Rönesans ile başlayan karmaşık boyuta henüz evirilmemiştir. İnsani ahlak ve duygular yerine tanrıların kuralları geçerlidir, insanın kendi kaderini yönetme, karakterini ortaya koyma gücü yoktur; insan, tanrıların elindeki bir oyuncak olmaktan öteye geçemez, özgür (ve özne) değildir. Bu yüzden, dini bir bayramda sergilenen temsillerin, topluma ulaşmak için seçtikleri *ideanın*, yani

maskenin arkasındaki niyetin *yanılgı* yaratmaktan uzak olması kaçınılmazdır; toplumun birliğini sağlayan, hem de herkes tarafından bilinen bir miti sahne üzerine taşımak başka bir yol kabul etmez. Bu yansıtmacı tutumdan dolayı, oyuncularını ön plana çıkartacak, *karakterizasyon* (özgü bir özne) oluşmasını sağlayacak sahne dekoru ve kostümünden uzak durulur, kan ve şiddete yer yoktur, bunun yerine asgari düzeyde göstergeler ile 'yalnızca iletken olma' vasfından öteye geçilmez. Söz gelimi sahne üzerindeki Oedipus bir temsildir, hakikat olma gayesinde değildir, oyuncu bu trajediyi yansıtmak için bir araçtan öte olmaya çalışmaz; o, yüzeyden tasvir edilen bir mitin parçasıdır, ondan ayrı düşünülemez. Bu keskin kurallar çerçevesinde tiyatronun kendi düzenini oluştururken, Antik Yunan'ın toplum dinamiklerine benzer bir şekilde özgür olmadığı görülebilir; *maskesinin* ardına *yanılgı* yaratabilecek gizemde bir *idea* saklama hakkına sahip değildir.

4.2. Rönesans ve Tiyatro: Dönüşüm

İtalya'da Antik metinlerin çevrilmesi ile Avrupa'da bir çeşit toplumsal yenilenme sürecinin içine girilir; Rönesans. Bu süreçte Antik Yunan öğretilerini yeni bir yorumlamayla keşfeden Avrupa, dünyayı yorumlamak ve görmek için yeni bir bakış açısı kazanır; insaniyet (Burckhardt, 1928). Poetika güncel dile çevrilir ve elde edilen bilgiler doğrultusunda tiyatronun kuralları yeniden şekillenir. Plautus, Terentius ve Seneca'nın oyunları tekrardan okunur. Vitruvius'un *Mimarlık Üzerine* kitabının çevrilmesi ile İtalya'da Roma Tiyatroları inşa edilir (Farrell, J., & Puppa, P, 2006: 31-38). Albertino Mussato, ilk defa, Seneca'dan ilham alarak *Ecerinis* (klasik biçim (tragedya), ama Hristiyan mitolojisi temelli) oyununu yazar, Antonio Laschi ise Akhilleus (klasik biçim ve konu birleşik) eseriyle tiyatroyu kendi zaman dilimlerine uyarlar (Brockett. 2000: 138). Sahneleme önem kazanmaya başlar, dekor üç boyutlu⁹ bir hale bürünür. Kilise sayesinde kültürel bir aktivite ve alışkanlık haline gelen tiyatro, antik metinlerin çevirisiyle topluma uyum sağlamak için Yunan mitolojisine ağırlık vermekten ziyade, Rönesans ile birlikte önem kazanan *insana* ('özne'ye) yönelmeye başlar. Bunun sonucunda, referans ilahi olana işaret etmeyi azaltarak sahne üzerindeki karaktere (özneye) ve toplum dinamiklerine yoğunlaşır. Tiyatronun yeniden üretmek için seçtiği referans dünyevileşir ve bu referans sahne üzerinde bir enstrümana evrilir, işaret ettiği noktanın ise "insana" (özne) dönüştüğü görülür (Brockett, 2000: 139). Shakespeare ile birlikte *insaniyetin* arttığı metinler efsane, mit ve tarihsel olayları temel alsada, dramaturgi bazında 'karakter derinliği' olduğu için sanatçının kurduğu, yeniden düzenlenmiş *idea-nesne* birlikteliği ön plana çıkar. Artık sahnede kendi kendini referans alan karakterler (tekil öznelere) görülmeye başlanır. Hamlet de bunun bir örneğidir, dünya üzerinde tektir ve yalnızca kendini temsil eder, referansı "aşkın" değil, kendisiyle sınırlıdır, kısacası beşeri boyuttadır. Böylelikle tiyatronun Antik Yunan'dan farklı olarak, sahne üzerinde yüzey anlatıyı geride bıraktığı ve özgün ve derin bir kimlik kazandığı söylenebilir. İzleyiciler, Antik Yunan'da Oedipus hakkında bilgi sahibi ve dolayısıyla imgelemlerinin bir yansıması ile karşı karşıyayken, Rönesans'ta izleyici Hamlet ile birlikte sahne üzerinde maskeler ardında gizlenmiş, yeniden üretilmiş *idea-nesne* düzeniyle büyülenir, aynı zamanda ve sonuç olarak Hamlet ile yeni bir dünya tasarımını tanımaya davet edilir. Karakterlerin taşıdığı gizem, yanılgı ve bilinmezlikler, günlük hayatın ve toplumsallığın bir kesiti gibidir ve ona, içine dâhil olmadan şahitlik eder; Rönesans ile birlikte tiyatro sahnesine ilk kez "özne"nin ayak bastığının teyidi şu sözlerden de çıkarmak mümkündür:

"Antik Yunan oyunlarındaki trajedi, karakterlerin belirleyici bir role sahip olmadığı şekilde düzenlenmiştir. Onlarınki yapmak ve ölmektir. Ancak Elizabeth dönemi oyunlarındaki trajedi doğrudan insanların kendi yüreklerinden gelir. Hamlet, Hamlet'tir, kaptırsı bir tanrı onu trajik bir sona sürüklemeye zorladığı için değil, onun içinde ondan başka hiçbir şekilde davranamamasını sağlayan benzersiz bir özü olduğu için."¹⁰ (Ervine, 1928: xii)

5. SONUÇ

Antik Yunan'dan Rönesans'a dek, *mimesis*'in yaşadığı değişim ve dönüşüm işleyiş bakımından mekanizmasını korumaya devam etse de, tezahürleri ve oluşturduğu maskeler çeşitlilik göstermektedir. Sahne üzerine ışıldayan mitlerin ve dinin yerini, Rönesans kırılması ile birlikte insan (tekil özne) alır ve *mimesis* insanı aydınlatır. Antik Yunan'da tiyatro toplumsal bilincin iletkenidir, bu yüzden sahne tasarımı ve karakter yapılandırmasına ağırlık vermektense, sahneye taşınan ve tezahüre dönüşen şey, bir idea tasarımı olarak, Zeuxis'in Truvalı Helen örneğine benzer bir şekilde, "ideal" gerçeğe yakın üretilmeye çalışılır. Bu dönemde içlerinde Parrhasius örneğindeki *aldatma* ideasını taşımayan yansıtmacı yaratımlar söz konusudur. Kısacası Rönesans'a kadar taklit, heterocosm oluşturmaktan kaçınır ve sahne üzerindeki temsili maske de izleyiciler tarafından arka planı bilinen olayları doğrudan, yanılgılara yöneltmeden aktarma eğilimindedir. Ancak Rönesans'ta hakikat insani boyuta evrilir ve böylelikle tezahür (maske) ve idea (öz) dengesi, sanatçının inisiyatifi doğrultusunda kendi kurallarıyla *yaratılma* hakkına erişir (öncel idea değil, sahne üzerinde izlenerek oluşan ve oluşum içinde kalan bir özne). Bu sayede karakter derinliği adı altında, maskenin ardındaki niyeti kendine ait yeni idealar ve anlamlandırmalar ortaya çıkar. Antik Yunan izleyicisi, Oedipus'un bir şeyler düşündüğü izlenimine kapılmaz; Oedipus vardır (sahnedan bağımsız ve saltlaşmış olarak) ve oradadır, kaçınılmaz sonuna doğru ilerliyordur, iradesi yoktur, kurgunun merkez ağırlığının bir parçasıdır. Hamlet ise kurgunun merkezidir, sahne üzerinde ve tezahürler ilerledikçe, maske belirginleştikçe ancak oluşum içine geçer, düşüncelere dalar ve niyetini gizler; insanidir ve katmanlara sahiptir, *özel* seçimler yapar ve bunun sonucunda kendi sonunu hazırlar. İşte bütün bunların tiyatro (ve benzeri sanatlar) çatısı altında zuhur edebilmesinin temelinde, sanatçı olarak telaffuz edilen, nesne-idea birlikteliğinin hakikate karşılık gelmediği bilincinde olan insan vardır ve duyumsadığı hakikati öznel dokunuşlarla yeniden üretir.

KAYNAKÇA

- ARİSTOTELES (2012). *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- BURCKHARDT, J. J. (1928). *The civilization of the Renaissance in Italy*, Crows Nest: G. Allen & Unwin, ltd.
- BROCKETT, O. G., & Bayramoğlu, İ. (2000). *Tiyatro Tarihi*, Dost Kitabevi.
- DOLEZEL, L. (2000). *Heterocosmica: Fiction and possible worlds*, JHU Press, 2000.
- ERVINE, St. J. (1928). Introduction. *Complete Works of William Shakespeare*, London & Glosgow: Collins Clear Type Press.
- ESSLIN, M. (1972). *Theatre of the Absurd*. Penguin books Limited.
- FARRELL, J., & PUPPA, P. (Eds.). (2006). *A History of Italian Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press.
- GOETHE, J. (1798). Einleitung in die Propyläen. *Propyläen, I*.
- MANSFIELD, E. (2007). *Too Beautiful To Picture: Zeuxis, Myth, and Mimesis*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- PLATON (2005). *Devlet* çev. C. Saraçoğlu & Veysel Atayman, İstanbul: Bordo-Siyah Yayınları.
- PLINIUS (1961). *Natural History*, 9, 33-35, trans. H. Rackham, Cambridge: Harvard University Press.
- POTOLSKY, M. (2006). *Mimesis*, New York, NY: Routledge.
- THOMSON, J. A. K. (1915). *The Greek Tradition: Essays in the Reconstruction of Ancient Thought*, Crows Nest: G. Allen & Unwin Limited.

NOTLAR

1. "... Zeuxis, who produced a picture of grapes so successfully represented that birds flew up to the stage buildings; whereupon Parrhasius himself produced such a realistic picture of a curtain that Zeuxis, proud of the verdict of the birds, requested that the curtain should now be drawn and the picture displayed ; and when he realized his mistake, with a modesty that did him honour he yielded up the prize, saying that whereas he had deceived birds Parrhasius had deceived him, an artist."
2. İdea'nın bir nesne olarak dünya üzerindeki silüetinin silüeti olan taklit, kişiyi hakikatten uzaklaştırdığı için (amaç hakikate ulaşmaksa eğer) aldatıcıdır (Platon, 2013).
3. "It is said that Zeuxis also subsequently painted a Child Carrying Grapes, and when birds flew to the fruit with the same frankness as before he strode up to the picture in anger with it and said, ' I have painted the grapes better than the child, as if I had made a success of that as well, the birds would inevitably have been afraid of it.'"
4. "Mimesis derives from the root mimos, a noun designating both a person who imitates (compare the English word 'mime') and a specific genre of performance based on the imitation of stereotypical character traits."
5. Platon'un Devlet kitabında phainein-phainesthai ve alētheia (hakikat) kelimeleri büyük önem taşır. Phainein aydınlatmak, ortaya çıkarmak; Phainesthai ise görünmek, yansımak anlamına gelir. Farklı pasajlarda hakikat (alētheia), şeylerin aldatıcı görünümünde oluşan sahtelikle bağlantılı bir şekilde tanımlanır. Bu bağlamda phainesthai bilginin (hakikate ait olan) en düşük formunda ortaya çıkan (şeylerin) nesnelere karakteristik özelliğidir. Nesnelere yansımından (phainesthai) türeyen görünürlükleri hem mimetik (yani hakikati örten) hem de ontolojik (hakikate en yakın) olabilir (Platon, 2013).
6. "An approach that involves copying as well as manipulating forms found in nature, classical mimesis has long been a favored mode of representation in the West. The twinned pursuit of realism and idealism demanded by classical mimesis in fact illustrates the West's abiding ambivalence about the function of the visual arts. Should art provide a reassuring affirmation of our daily existence? Or should it offer a means to transcend reality, providing access to ideal experience?"
7. Héteros (diğer, farklı, başka) ve kósmos (dünya) kelimelerinin birleşiminden meydana gelen, "başka, ayrı, diğer dünya" tanımına karşılık gelen kavram. Bu kavram, sanatın (mimesis) taklit yoluyla ortaya çıkardığı somut ya da soyut göstergenin bağımsız ve orijinal olduğunu öne sürer (Doležel, 2000).
8. Tragos (erkek keçi, teke) ve ode (ağıt) kelimelerinin birleşiminden oluşan bu sözcük, keçi kılığında gerçekleştirilen bir ritüeli ve ritüel esnasında yakılan ağıtlara işaret eder.
9. Rönesans'ın başlı başına en büyük keşifleri arasında "perspektif"in (üç boyutluluğun) olduğu sıkça vurgulanır, aynı şekilde Burckhardt (2010) da bu hususa ayrı bir önem atfeder.
10. "The tragedy in the Greek plays is an arranged one in which the characters have no decisive part. Theirs but to do and die. But the tragedy in the Elizabethan plays comes straight from the heart of the people themselves. Hamlet is Hamlet, not because a capricious god has compelled him to move to a tragic end, but because there is a unique essence in him which makes him incapable of behaving in any other way than he does."