

Research Article



Melih Cevdet Anday'ın *Raziye* Romanında Çok Katmanlı Bir Pratik Olarak Mimesis

Mimesis as a Multilayered Practice in Melih Cevdet Anday's *Raziye*

Göze Orhon

Hacettepe University, Ankara, Türkiye

Abstract

This article analyzes the concept of mimesis in its theoretical plurality and aims to interpret *Raziye*, a novel by Melih Cevdet Anday, through this pluralistic framework. While mimesis has traditionally been defined as a relationship of representation and imitation, over time it has acquired new meanings across various theoretical approaches. Taking into account its historical and conceptual transformations, this study argues that mimesis cannot be reduced to a singular definition and, on the contrary, should be conceived as a generative possibility for meaning-making. Drawing selectively from a theoretical trajectory that spans from Antiquity to the twentieth century, the analysis foregrounds the inherent multiplicity of the concept. *Raziye* is examined through three interrelated thematic lenses shaped by this framework: mimesis as social theory, the mimetic construction of space, and the scope and relationality of nature representation embodied in the character of *Raziye*. Each of these themes reveals distinct mimetic practices within the novel, and throughout the analysis, mimesis is considered not merely as an aesthetic category but also as a term embedded in historical and social contexts. This reading, grounded in the plurality of mimesis, offers a flexible and pluralistic methodological proposal applicable not only to *Raziye* but to similar interpretative endeavors.

Öz

Bu makale, mimesis kavramını teorik çoğulluğu içinde ele alarak Melih Cevdet Anday'ın *Raziye* romanını bu çoğulluk ekseninde çözümlemeyi amaçlamaktadır. Mimesis, klasik anlamda bir temsiliyet ve taklit ilişkisi olarak tanımlanagelse de zaman içinde farklı kuramsal yaklaşımlarda yeni anlamlar kazanmıştır. Bu çalışma, mimesisin tarihsel ve kavramsal dönüşümünü göz önünde bulundurarak tekil bir anlamla sınırlandırılmayacağını, aksine anlam üretiminde bir imkân olarak kavranabileceğini öne sürer. Kuramsal olarak Antikite'den yirminci yüzyıla uzanan bir hattan seçmeci olarak faydalanılmış, kavramın çoğulluğu açıklıkla ortaya konmuştur. *Raziye* romanı ise bu kuramsal çerçeve doğrultusunda üç tema üzerinden çözümlenmiştir: mimesis olarak sosyal teori, mekânın mimetik inşası ve doğa temsiline Raziye kişisindeki kapsamı ve ilişkiselliği. Bu temaların her biri romandaki farklı mimetik pratikleri açığa çıkaracak şekilde tartışılmış, çözümleme boyunca mimesis estetik bir kavram olmanın ötesine taşınarak, tarihsel/toplumsal bağlamın bir terimi olarak düşünülmüştür. Mimesisin çoğulluğuna dayanan bu okuma, sadece *Raziye* için değil, benzer çözümlemelerde kullanılabilecek esnek ve çoğulcu bir yöntem önerisi sunar.

Keywords

Mimesis,
Raziye,
modernization,
social theory,
nature,
space

Anahtar Kelimeler

Mimesis,
Raziye,
modernleşme,
sosyal teori,
doğa,
mekân

Article History

Received
01.08.2025

Accepted
22.09.2025



Extended Abstract

This paper examines the concept of *mimesis* in its theoretical plurality and employs this approach to analyze *Raziye*, a novel by Turkish poet and writer Melih Cevdet Anday. While *mimesis* has traditionally been defined as a relation of representation or imitation—rooted in classical aesthetics from Plato and Aristotle onwards—it has also undergone significant reconceptualizations across different intellectual traditions. Contemporary theorists have proposed divergent understandings of *mimesis* that challenge its reduction to mere resemblance. Instead, *mimesis* emerges as a dynamic, layered, and often contradictory mode of cultural and aesthetic production.

Building upon Derrida's observation that the entire history of literary theory in the twentieth century has unfolded within the possibilities opened by *mimesis* the study argues that any attempt to reduce *mimesis* to a singular conceptual frame would not only be inadequate but also diminish its critical utility.¹ This study, therefore, draws selectively from a wide range of theoretical sources to outline a multi-layered model of *mimesis* that resists disciplinary closure. The central proposition is that *mimesis*, rather than functioning as a passive mirror of reality, acts as a site where reality is interpreted, refracted, and sometimes newly constituted.

In methodological terms, this plurality is not seen as a weakness but as a strength: it allows the critic to articulate more nuanced readings that respond to the polyphonic nature of texts. The mimetic plurality also aligns with dialogical readings of literature, particularly those inspired by Bakhtin, wherein meaning is never final but always negotiated, relational, and contingent upon voice, context, and interlocution.²

The novel *Raziye* is examined through three interpretive lenses, each of which reflects a distinct aspect of mimetic practice: The first reading addresses the two male protagonists—Dayı (Uncle) and Yeğen (Nephew)—as opposing figures in a mimetic debate over modernization. Dayı, reminiscent of Comte and Durkheim, embodies a Jacobin modernist vision rooted in social engineering, order, and progress. Yeğen, on the other hand, emerges as a Marxist critic of this project, skeptical of its ideological blind spots and historical failures. Their respective views are not just political positions but also narrative strategies that shape their engagement with the world and with *Raziye*. *Mimesis* here functions as a form of social theory: the characters do not merely act within a story; they stage rival visions of society, and the novel itself becomes a site where these visions are contested.

In the second reading, the village setting—created by Dayı as a model community—is analyzed as a mimetic construct that mirrors the ambitions and anxieties of the Turkish

¹ Scott Potolsky, *Mimesis: The New Critical Idiom* (Routledge, 2006), 1.

² David, Coghlan ve Mary Brydon-Miller, "Bakhtinian Dialogism," *The SAGE Encyclopedia of Action Research* içinde, ed. David, Coghlan ve Mary Brydon-Miller (SAGE Publications Ltd., 2014), 73–75; David Patterson, "Mikhail Bakhtin and the Dialogical Dimensions of the Novel," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44 No. 2 (1985): 131–139. <https://doi.org/10.2307/430515>

modernization project. The village is anonymous, abstract, and utopian in its design, echoing the structural features of a nation imagined from above. It is an engineered space that aspires to represent a “civilized” ideal, yet it remains haunted by the very heterogeneity it seeks to erase. The mimetic dimension here is spatial and ideological: space is not simply where events occur but is itself a product of representational desire. Mimesis thus operates in the architectural and symbolic construction of place, revealing how environments are shaped by sociopolitical imaginaries.

The third reading focuses on Raziye, who resists both Dayı’s disciplinary ambitions and Yeğen’s romantic idealism. Raziye is portrayed as a figure of nature—rootless, out of time and anti-logocentric. She lacks a stable language, memory, or identity, and this frustrates the interpretive frameworks imposed upon her. Both Dayı and Yeğen attempt to inscribe her into their respective narratives—Dayı through cultivation and Yeğen through love—but Raziye remains elusive, irreducible. In Raziye, mimesis is not imitation but a mode of being that defies domestication.

Through these three layers of analysis, the study articulates mimesis as a generative concept that operates across the axes of ideology, space, and subjectivity. By approaching mimesis as a plural and multi-dimensional practice rather than a fixed theoretical construct, this study offers a flexible interpretive framework that resists totalizing readings. The analytic strategy adopted here is not to search for a definitive essence of mimesis, but to activate its semantic diversity as a resource for reading complex texts.

This approach has two significant methodological implications. First, it enables the simultaneous use of diverse theoretical vocabularies without reducing mimesis to a single disciplinary domain. Second, it emphasizes that the mimetic operation within a text is often dialogical, contested, and layered. *Raziye*, in this respect, becomes a fertile site for tracking how conflicting historical, political, and ontological visions become entangled in narrative form.

More broadly, the study proposes a mimetic approach that can be adapted to other texts characterized by narrative ambiguity and ideological layering. The novel’s refusal to settle on a single mimetic regime becomes, in this light, not a deficiency but a strength: it challenges the reader to navigate a field of unstable reflections, opening space for a richer, more open-ended interpretive practice.

Giriş

Melih Cevdet Anday’ın kendi adıyla yayımlanan ilk romanı 1965 tarihli *Aylaklar*’dır. Anday, 1970–1975 yılları arasında üç roman daha yazar: *Gizli Emir* 1970’te, *İsa’nın Güncesi* 1974’te yayımlanır. Bunlardan sonuncusu ise 1975 yılında yazdığı *Raziye* romanıdır. Bu dört roman incelendiğinde, Anday’ın bir yandan her romanda farklı bir roman evreni inşa ettiği, her bir

romanda farklı tematik eğilimlere doğru seyrettiği, diğer yandan da dikkatli okurun yazar açısından kadim ve kalıcı olduğunu ayırt edebileceği meselelere yoğunlaştığı görülür.³

Bu çalışma *Raziye* romanını çok katmanlı bir mimesis pratiği etrafında okumayı önermekte, bunu romanın biçim, konu ve kişilerinde mimesisin çoğul ve değişken görünümünü göstererek yapmayı hedeflemektedir. *Raziye*'nin çalışmaya konu olan özgüllüğü bir yana, bu çoğulluk ve çok katmanlılık, mimesisin kavramsal sabitlenemezliği ve değişkenliğiyle uyum içindedir, çünkü mimesis bir anlamlar yelpazesi içinde farklı anlamlara gelmek üzere kullanılmış, birden çok terim ve çeviriyi içerir. Bir başka deyişle, farklı tarihsel bağlamlara göre “kılık değiştirmiş” bir kavramdır. Kavramın tarihsel karşılıkları arasında taklit (*mimicry*), yansıma (*imitation*), benzeme edimi, temsil, daha dar anlamda benlik temsili, öykünme, özdeşleşme ve bunların dışında kalan bir dizi semantik karşılığı işaret eden bir çoğulluk bulunur ve bunlardan herhangi biri kavramın karmaşık niteliğini ve esinlediği yorumlama geleneklerini karşılama konusunda hayli zayıf kalır.⁴

Kavram sadece *Raziye* romanının içeriğine ilişkin bir mimesis çoğulluğunu beraberinde getirmekle kalmaz, aynı zamanda romanı çözümleme işinin kendisine de yansır. Mimesis dönüştürücü (*reflective*) bir edimdir; okurun ve kurmacayı çözümleyen yazarın kendi temsilini kurduğunu ve etkileşimli bir evrende Goffman'cı anlamda “çerçeveler” oluşturduğunu bir ön kabul olarak alır.⁵ Mimesis okuma ve yorumlama edimine de içkindir:

Okurlar, mimesis yetileri aracılığıyla yazının soyutlamalarını çözümler, onları somutlaştırır ve “yaşamla” doldururlar. Hayal gücü ve onun içerdiği kurgular, okurların yazıya gerekli tamamlayıcı unsurları üretmesini sağlar; böylece yazı ile imge, mantıksal olarak yapılandırılmış bir akıl yürütme ve hayal gücü bütünlüğünü tamamlayacak şekilde birlikte işler.⁶

³ Anday'ın 1970–1975 yılları arasında yayımladığı üç romanın evreni şaşırtıcı biçimde birbirinden farklıdır. Bunun yanında, üç roman dilsel tercihleri bakımından da birbirinden ayrılır. *İsa'nın Güncesi* anti-modern (dolayısıyla modern) bir ütopya ve “kafkaesk bir bürokrasi eleştirisi” olarak okunabilecekken *Gizli Emir* ironinin sert ve şiddetli olanı temsile çıkarmak için kullanıldığı bir totaliteryanizm romanı olarak görülebilir. Bk.: Göze Orhon, “Okuma Grubu Konuşmaları I: Melih Cevdet Anday.” *Günlerin Köpüğü*. 9 Ağustos 2019. <https://gunlerinkopuguhome.wordpress.com/2019/08/09/okuma-grubu-konusmalari-i-melih-cevdet-anday/> Öte yandan Anday, *Raziye*'nin üslûbuyla ilgili dile getirilen şiirsellik tespitine itiraz eder görünür. 1989'da Orhan Koçak'la yaptığı söyleşide romanlarının üslûbuyla ilgili şöyle söyler: “Edebiyat türlerinden yalnızca birini değil, birkaçını deneyen her ozanın, yazarın başına gelir bu. Gerçekte her edebiyatçı böyle olmalıdır diye düşünürüm ben; çünkü böylece, yazısına şiir katmaktan, şiirini düzyazıya kaptırmaktan kurtulur. [...] Bundan başka olarak, düzyazıyı benzetmeler, imgeler, süslemelerle doldurmak, bir tür vazgeçilemeyen ‘şairanelik’in gereksiz yere sürüp gitmesinden başka bir şey değildir.” Orhan Koçak, “Melih Cevdet Anday'la Söyleşi,” *Defter* 10, (1989): 81–82.

⁴ Gunter Gebauer ve Christoph Wulf, *Mimesis: Culture-Art-Society* (University of California Press, 1995), 1. Potolsky, *Mimesis: The New Critical Idiom*, 1–2.

⁵ Luiz Costa Lima ve J. Laurenio de Mello, “Social Representation and Mimesis,” *New Literary History* 16, no. 3 (1985): 452. <https://doi.org/10.2307/468835>

⁶ Gebauer ve Wulf, *Mimesis: Culture-Art-Society*, 272.

Bu nedenle mimesis, aynı zamanda bu çalışmanın yöntemidir. Yorumlama/çözümleme ediminin her kertesinde yöntemsel olarak görünür olacaktır.

İlkin çalışmanın temel savı olan, *Raziye* romanında mimesisin çok katmanlı varlığını ele almaya zemin teşkil edecek biçimde kavramsal bir tartışma yürütülecektir. Bu bölüm, kavramın çoğulluğu vurgusuyla uyumlu biçimde kavrama ilişkin yirminci yüzyıl tartışmalarını seçmeci biçimde değerlendirecektir. Bu bölümdeki her bir tartışma romanın çözümlenmesine dâhil edilmeyecek olsa da yazının temel savının mimesis kavramının sabitlenemezliği olması, bu savı doğrulayacak çoğul bir tartışmayı gerektirmektedir. Ardından çalışma, okuru *Raziye* romanındaki temel izlekleri aşına hâle getirmek için kurgulanmış, romana ilişkin bir betimlemeyle sürecektir. Bu bölümde romanın üzerinde yükseldiği tarihsel/toplumsal bağlam da ortaya konacaktır. Son bölümde ise, mimesis odaklı yorumlama üç tema etrafında kurulacak ve her bir tema çözümlemenin katmanlarını teşkil edecektir. Bu temalardan ilki, *Raziye* romanındaki kişiler etrafında dönmektedir ve roman kişilerinin sosyal teorisinin paradigmatik ayrımlarını yansıtacak biçimde kurgulandığını savlamaktadır. İkinci temada, mimetik çözümlemenin odağında mekânsal inşa yer alacak, Türkiye modernleşmesinin mahiyeti mekânın mimetik çözümlemesi için sorunlaştırılacaktır. Üçüncü tema ise, romana adını veren kişinin—*Raziye*’nin—tahayyül edilme biçimiyle ilgilidir. Burada mimesis kavramının arkaik köklerini akla düşürecek biçimde, romandaki *Raziye* kişinin bir “doğa” temsili olarak kurulduğu iddia edilmekte ve *Raziye*’nin –doğanın– diğer roman kişileriyle olan etkileşimi üçüncü bir mimesis katmanı olarak yorumlanmaktadır.

Bir Çoğulluk ve Bir İmkân Olarak Mimesis

Mimesis’in Kavramsal Çoğulluğu: Kuramsal bir Düşüm Yerine Açılım Olarak Mimesis

Derrida’ya göre yirminci yüzyıl boyunca “edebiyat sanatlarının yorumlanmasına dair tüm tarih, mimesis kavramının açtığı çeşitli mantıksal imkânlar içinde ilerlemiş ve dönüşmüştür.”⁷ Yirminci yüzyıla sınırlı kalmamak kaydıyla—ki kavram üzerine en kapsamlı çalışma olduğu düşünülen yapıtında Auerbach, mimesis bağlamında üç bin yıllık bir tarihi inceler—tarihsel ve toplumsal bağlamlardaki dönüşümlere uyumlanmış, anlam çoğulluğuna sahip, farklı kuramlarda birbirine benzemeyen görünümle edinmiş mimesis kavramını tekil bir anlam ya da tartışma içinde sınırlamak mümkün, dahası uygun da görünmez.⁸

Mimesisi çoğulluk içinde kavramak, kavramı bir (ya da birden çok) metnin çözümlemesinde farklı katmanları açmak için özgül tartışmalardan yararlanma imkânı verir. Bu çalışmaya konu olan metin “sabit bir gerçekliği yansıtan bir ayna değil, çok sesli bir dünyaya karşılık veren çok sesli

⁷ Aktaran Potolsky, *Mimesis: The New Critical Idiom*, 2.

⁸ Eric Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, çev. Willard R. Trask (Princeton University Press, 2003); Kader Konuk, *Doğu Batı Mimesis: Auerbach’ın Türkiye’si*, çev. Ahmet Fethi (Metis Yayınları, 2013), 213.

bir sestir”⁹ ve bu yönüyle diyalojik bir metindir, diyalojik bir okumayı çağırır.¹⁰ Mimesisin çoğulluğu, diyalojizmin metnin “anlamaların durmaksızın üretildiği bir bağıntılık ağı”nın içinden türediği varsayımı ve anlamın her zaman “(gerçek ya da hayali) beklenen muhataba” göre biçimlenen, dolayısıyla “daima ötekinin anlamlarıyla yüklü” tamamlanamaz (*unfinalizable*) nitelikleriyle uyum içindedir. Metin için çok katmanlı bir mimesis pratiğini odağa alan bir okuma önerilmesi—yani mimesisin bir yorumlama zemini olarak önerilmesi—ve yorumlama işinde kullanılan yordamanın –yani çalışmanın yönteminin– mimesis olarak tanımlanması buradan ileri gelmektedir.¹¹

Mimesis on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından yirminci yüzyıla uzanan bir zaman diliminde farklı kuramsal yaklaşımların içinde nadiren birbirine benzeyen görünümler almıştır. Bu durum iki şekilde yorumlanabilir: İlki, kavramın gelişimi konusunda semantik bir kopukluğa işaret eder. Edebiyat alanında temel referansların Platon ve Aristoteles’e uzanması söz konusuysa, söz gelimi, Adorno ve Goffman’ın—bambaşka paradigmlar içinden düşünen figürlerdir bunlar—birbirine yakın dönemlerde mimesis olarak tanımladıkları şeyin, mimesisin taklit (*mimicry*) olarak kavranması dışında ortak hiçbir yönü yoktur.¹² Benzer biçimde, Rousseau ve Marx, toplumların sürekliliğini mümkün kılanın mimesis olduğu konusunda hemfikirdir ancak taklit pratiğinin bilinçli ya da bilinçsiz gerçekleştirildiği konusundaki fikirleri birbirinden tamamen ayırır.¹³ Yahut yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren, özellikle kültürel çalışmalar alanında temsil kavramının merkezi bir rol edinmesinin ardından, mimesisin güncelliğini koruyup korumadığı sorusu ve “mimesis fikrinin toplumsal temsillerin yaygın biçimleriyle ilişkisel biçimde düşünülecek şekilde güncellenmesi gerekliliği” kendini dayatmıştır.¹⁴ Modern düşünürlerin, mimesisi farklılaştırıcı hareketler üzerinden kavramaya yönelmeleri, kavramın dönüşen doğasına verilmiş yaratıcı bir yanıt olarak düşünülebilir ve bu da ikinci bir çıkarımı mümkün kılar. Bu çalışmanın da iddia ettiği gibi bu çakışmazlıkları bir kopukluktan ziyade, bir imkânlar yelpazesi

⁹ Patterson, “Mikhail Bakhtin and the Dialogical Dimensions of the Novel,” 137.

¹⁰ Nitekim Yalçın Armağan da romanın Dayı’dan Yeğen’e doğru, bir öğretme, tek yönlü bir konuşma yerine, Yeğen’e de alan açan, Dayı ve Yeğen arasında bir diyalog imkânını var eden niteliğinden söz eder. Yalçın Armağan ve Esra Dicle, “Çeperden Merkeze 1965’ten 1980’e Modernist Türk Edebiyatı III,” Kiraathane İstanbul Edebiyat Evi, Nisan 18, 2025, 18:38, https://www.youtube.com/watch?v=_WIGIQTcmds&t=1627s

¹¹ David, Coghlan ve Mary Brydon-Miller, “Bakhtinian Dialogism,” 75.

¹² Adorno (aktaran Gebauer ve Wulf, 1995: 286) insanın vazgeçilmez biçimde taklitle ilişkili olduğunu öne sürer. Ona göre, insanı insanı yapan şey, taklidin kendisidir. Goffman ise, teatral mimesisin benlik algısının zemini olduğunu söylerken Adorno’ya yakın görünmektedir ama onda taklit ya da mimesis gerçekliğin inşasıyla, insan etkileşiminde gerçeklik izleniminin yaratılmasıyla ilgilidir. Gebauer ve Wulf, *Mimesis: Culture-Art-Society*, 286 ve Potolsky, *Mimesis: The New Critical Idiom*, 89.

¹³ Potolsky, *Mimesis: The New Critical Idiom*, 9.

¹⁴ Lima ve de Mello, “Social Representation and Mimesis,” 464.

olarak görmek mümkündür. Böyle bir bakışta, farklı yaklaşımlar, mimesis kavramının yalnızca çoğulluğuna değil, çoğulluğun kendisinin bir düşünme imkânı sunduğuna da işaret eder.¹⁵

Mimesisi Tarihselleştirmek: Antikite'den 20. Yüzyıla Kavramsal Açılımlar ve Vaatleri

Kökler: Antikite'de Mimesis

Mimesis tartışması, Batı düşüncesinin en köklü estetik tartışmalarından biridir. Kavramın zaman içinde geçirdiği anlam kaymaları, yalnızca edebiyat ve edebiyat eleştirisinin nasıl geliştiğine değil, aynı zamanda insanın hakikatle nasıl ilişkilendiğine dair de önemli ipuçları verir. Etimolojik kökeni Yunanca *mimesthai* (taklit etmek) fiiline dayanan kavram, ilk olarak Platon'un ve ardından Aristoteles'in metinlerinde sistematik olarak ele alınmıştır. Ancak bu iki filozofun yaklaşımları arasında belirgin farklar bulunur ve genel anlamda Aristoteles'in mimesis anlayışı on dokuzuncu yüzyıldan itibaren kavrama ilişkin açılımlara kaynaklık etmiştir.

Platon ve Aristoteles düşüncesinde mimesisin kavranma biçimine ilişkin temel fark, mimesisin yalnızca bir yansıma mı yoksa yaratıcı bir eylem mi olduğuna dair derin bir ayrılıktır. Platon'a göre mimesis (taklit), gerçekliğin bir kopyasını üretme sürecidir. Elbette bu bakış, doğrudan Platon'un gerçeklik anlayışıyla ilgilidir. Ona göre hakikat, duyularla algıladığımız dünyada değil, idealar dünyasındadır. Duyusal dünya, bu ideaların zaten bir kopyasıdır. Mimesis, idealar dünyasının (ontolojik hakikatin) yalnızca silik bir gölgesidir. Sanat ise bu kopyaların bir kopyasını üretir; yani, gerçeğin iki kat uzaklaştırılmış bir yansımasıdır; Platon'un ifadesiyle

¹⁵ Türkçede mimesis literatürünün büyük ölçüde çeviriler aracılığıyla kurulduğu söylenebilir. Georg Lukács, *Estetik*, çev. Ahmet Cemal (Payel Yayınevi, 1978), erken tarihlerde Türkçeye çevrilmiştir. Ahmet Cemal'in ifadesiyle (p. 9), dört cilt olması tasarlanan çeviri, *Die Eigenart des Ästhetischen*'in (Luchterhand, 1963) "geliştirilmiş biçimidir." İlk cilt 1978'de, ikincisi 1981'de, üçüncüsü ise 1983'te yayımlanır. Aynı çeviri çok sonra başka bir yayınevi tarafından da basılmıştır ancak henüz dördüncü cildi yoktur. Georg Lukács, *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir (Metis Yayınları, 2003), yine görece erken bir tarihte Türkçeye çevrilmiştir; ufuk açıcı sunuş yazısı Orhan Koçak'a aittir. Georg Lukács, *Tarihsel Roman*, çev. İsmail Doğan (Epos Yayınları, 2018), Erich Auerbach, *Mimesis: Batı Edebiyatında Gerçekliğin Tasviri*, çev. Herdem Belen ve Hüseyin Ertürk (İthaki Yayınları, 2019) çevirisinden hemen önce yayımlanmıştır. Kader Konuk, *East West Mimesis: Auerbach in Turkey* (Stanford University Press, 2010), doğrudan kavramsal bir mimesis tartışmasına odaklanmaz; daha ziyade Auerbach'ın İstanbul'daki izlerini sürer. Bu eser daha sonra *Doğudan Batıya Mimesis: Auerbach İstanbul'da*, çev. Gül Çağalı Güven (Metis Yayınları, 2013) adıyla Türkçe yayımlanmıştır. Servet Gündoğdu, *Mimesis, İfade ve Gösterge: Şiirin Özgünlüğü Bağlamında Poetika Sorunu* (Hece Yayınları, 2021), Türkçede nadir rastlanan telif çalışmalardan biridir. Edebiyat kuramı ve eleştirisi alanında Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman* (İletişim Yayınları, 2001); Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark* (Metis Yayınları, 2004) ve Murat Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar* (İletişim Yayınları, 2009) anılabilir. Bu metinler doğrudan mimesis kavramıyla ilgilenmez, ancak temsil, gerçeklik ve edebiyatın toplumsal/tarihsel zeminini tartışmaya açmaları nedeniyle önem taşır.

“benzetme değersizizn değersizle çiftleşmesidir” ve ancak “değersiz bir şey doğurabilir.”¹⁶ Dolayısıyla sanatçı, gerçekliği değil, gerçekliğin görüngüsünü taklit edebilir: “Benzetmeci benzettiği şeylerin ne olduğunu pek bilmez, yaptığı iş ciddi insanlara yakışmayan bir oyundur.”¹⁷ Platon’un *Devlet*’te sanatçıyı ideal toplumdan dışlama önerisi, bu epistemolojik güvensizliğin sonucudur:

Gerçeğe yakınlık bakımından onun yaptığı da pek değerli bir şey değil. O da içimizin iyi yanını bırakıp daha az değerli yanını ele alıyor. İşte ilk haklı sebep bu, onu bizim devlete sokmamak için. En iyi kanunlara uyacak bizim devletimiz, oysa içimizdeki kötü yanı uyandırıyor, besliyor, güçlendiriyor; böylelikle de aklı yıpranıyor. En akıllıları yok edip kötülerini başa getiren bir devlet ne hale gelirse o hale sokuyor insanı. Benzetmeci şair, her insanın içinde kötü bir düzenin kurulmasına yol açıyor, akla aykırı yanımızı gıcıkıyor, o yanımızsa üstünlüğümüzle aşağılığımızı ayırt edemez birbirinden; aynı şeyleri bir büyük görür, bir küçük. Bir sürü görüntüler, kuruntular yaratır, her zaman alabildiğine uzak kalır doğrudan.¹⁸

Aristoteles ise Platon’dan farklı olarak mimesisi doğal bir insan yetisi olarak değerlendirir. Taklit etme olarak mimesis, “insanlarda çocukluktan itibaren doğal olarak ortaya çıkar” ve “insanları diğer hayvanlardan ayıran şey taklit etmeye en yatkın hayvan olmaları ve ilk öğrendiklerini taklit yoluyla öğrenmeleridir” ve “öğrenmek, sadece filozofların değil, diğer insanların da daha az pay almakla birlikte, en çok haz aldığı şeydir.”¹⁹ Aristoteles’te mimesis, hakikatin farklı bir biçimde temsil edilmesi ve anlaşılmasıdır. *Poetika*’da mimesisi sadece taklit değil, aynı zamanda temsil etme, yeniden üretme ve anlam yaratma eylemi olarak tanımlar.

Sanatçı dünyayı olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi –bir anlamda düşünsel ve ahlaki idealin biçimi içinde– temsil eder. Aristoteles, bu kurucu edim ve onun öznesi –sanatçı ya da ozan– hakkında ziyadesiyle iyimserdir. *Poetika*’nın dokuzuncu bölümünde tarihçi ile ozanı karşılaştırır; ona göre, bu ikisi arasındaki fark “birinin ölçülü öbürünün ölçsüz yazması değil [...], birinin olmuş şeyleri, diğerininse olabilecek şeyleri anlatmasıdır.”²⁰ Bu nedenle şiiri (mimetik edimi) daha felsefi bulur, “çünkü şiir daha çok tümelleri, tarih ise tikelleri dile getirir.”²¹ Sanatçıyı (ya da benzetmeciyi) ideal devletten kovmayı tasarlayan Platon’un aksine, Aristoteles’e göre tragedya, mimesis yoluyla insan eylemlerini, karakterleri ve yaşamı temsil eder.²² Tragedya “acıma ve korku yoluyla bu gibi duygulardan arınma [*katharsis*] sağlamak için”dir ve eylemlerin “anlatı aracılığıyla

¹⁶ Platon, *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014), 346.

¹⁷ Platon, *Devlet*, 346.

¹⁸ Platon, *Devlet*, 349.

¹⁹ Aristoteles, *Poetika*, çev. Burhan Arpad (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017), 9.

²⁰ Aristoteles, *Poetika*, 23.

²¹ Aristoteles, *Poetika*, 23.

²² Aristoteles, *Poetika*, 15.

değil, davranışlarda bulunan insanlar aracılığıyla taklit edilmesidir”²³ yani “tamamlanmış, bütünlüklü ve belirli bir uzunluğa sahip bir eylemin taklididir.”²⁴

Mimesisin sonraki tartışmalarda bir epistemoloji (bilme biçimi) olarak kavranması Aristotelesci bir yansımadır. Ancak bu kez bu epistemoloji tarihselleştirilecek ve özellikle Lukács’ın ve eleştirel kuramın katkısıya modernlik bağlamında yeniden düşünülecektir.

Eleştirel Kuramda Mimesis

Marx doğrudan mimesis kavramını kullanmasa da onun düşüncesinde mimesisle dolaylı olarak kesişen ve ona başka bir içerik kazandıran bir zemine rastlamak mümkündür. İnsan emeği, üretimi ve doğa arasında kurduğu ilişkisellik mimetik bir düşünce zemini olarak yorumlanabilir. Bir başka deyişle mimesis, insanın doğayı dönüştürerek kendini gerçekleştirmesi süreci olarak düşünülebilir. Bu eylem maddi olduğu kadar semboliktir ve anlam üretir. Marx’ın tarihsel materyalizminde insan, doğaya “yansımaz” yahut insan eylemi doğrudan doğayı “yansıtmaz.” Marx’ın yaklaşımı, mimesisi sadece “temsiliyet” olarak görmek yerine onu praksis (*praxis*) üzerinden yeniden düşünmeye çağırır. Belirli tarihsel üretim ilişkileri içinde ortaya çıkan sanatın mimetik gücü –örneğin bir romanın toplumsal ilişkileri yansıtması– yalnızca bireysel bir temsil değil, tarihsel, maddi koşullar tarafından belirlenmiş bir toplumsal pratiğin ifadesidir ve bu fikir en güçlü yankısını Lukács’ta bulacaktır.

Marx’taki mimesis fikri, ideoloji kuramıyla, daha özeldede de ideolojinin doğallaştırıcı işleviyle yakından ilişkili biçimde okunabilir. Marx’ın ideolojinin ne olduğu hakkında sorduğu temel soru, insan düşüncesi ve insan emeğinin sonucu olan ürünlerin nasıl olup da ondan bağımsız ve sanki doğal bir yaşama sahipmiş gibi görüldüğünü açıklamaya dönüktür. bu süreci açıklayan terimse ideolojidir.²⁵ Marx’ın ilk dönem ideoloji kuramının içerdiği bilindik analoji—*camera obscura*—aslında bir teknolojik mimesis imgesidir.²⁶

İnsanlar ve sahip oldukları ilişkiler tüm ideolojilerinde *camera obscura*’daymış gibi baş aşağı çevrilmiş biçimde görülüyorsa, nesnelerin gözün ağtabakası üzerinde ters durmalarının onların dolaysız fiziksel yaşam süreçlerinin yansıması olması gibi, bu olgu da, insanların tarihsel yaşam süreçlerine aynı şeyin olmasından ileri gelmektedir.²⁷

Benzer bir yorumu Marx’ın ideoloji kuramının ikinci evresi olarak düşünülen meta fetişizmi tartışmasına doğru genişletmek de mümkündür. Meta fetişizmi, insanların kendi toplumsal ilişkilerini, ürettikleri nesnelerde “doğal” ve “kendiliğinden” nitelikler varmış gibi algılamalarıdır. İnsanlar, gerçekte kendi aralarındaki ilişkileri, şeyler arasındaki ilişkiler gibi deneyimler. Bu

²³ Aristoteles, *Poetika*, 15.

²⁴ Aristoteles, *Poetika*, 19.

²⁵ Bu aynı zamanda yirminci yüzyılda ideoloji kuramlarının sorduğu temel sorudur ancak Gramsci’den itibaren bu soruya verilen yanıtlar kültürü de içine alacak şekilde genişlemiştir.

²⁶ Potolsky, *Mimesis: The New Critical Idiom*, 137.

²⁷ Karl Marx, *Alman İdeolojisi*, çev. Sevim Belli (Sol Yayınları, 1992), 42.

noktada mimesis kavramı ters yüz olmuş bir biçimde devreye girer: İnsan, emeğiyle dünyayı dönüştürürken aslında doğayla ve diğer insanlarla anlamlı bir ilişki kurar; bunu mimetik bir bağ olarak yorumlamak mümkündür. Ancak kapitalist üretim biçiminde, emek ürünü artık insanın öznel (ve aynı zamanda toplumsal) yaratımının bir yansıması değil, onun gözünde gizemli, hatta büyüleyici bir nesne hâline gelir. Bu büyü, Marx'ın deyişiyle bir tür “fetişizm”dir. Mimesis, insanın doğayla ve toplumla kurduğu yaratıcı, bedensel ve tarihsel bağ iken, kapitalist üretim biçiminde meta fetişizmi, bu bağın nesnelere yanlış yansıtılması, yani sahte bir mimesis, bir yabancılaşmış temsildir. Böylelikle, meta fetişizmi, mimesisin kapitalist toplumda uğradığı çarpıtılmış formdur. İnsan/insan, insan/doğa ilişkisini yabancılaşma bağlamında ele alan bu düşünce hattını daha sonra Frankfurt Okulu düşünürlerinde de izlemek mümkün olacaktır.

Geniş anlamda, Adorno ve Horkheimer ile Benjamin'deki mimesis anlayışları, Frankfurt Okulunun Aydınlanma düşüncesi, araçsal rasyonalite ve modernliğin aldığı hâle dönük eleştirel tutumlarını yansıtır, elbette kimi nüanslarla. Adorno açısından mimesis, Aydınlanma eleştirisinin bir terimidir. Batı felsefesi, akılcılık ve bilimin idealize edilmesi kadar akı, duygular ve duyuların üzerinde konumlayan bir düşünce geleneğidir ve benliği doğadan şiddetle uzaklaştırdığı gibi hem şeylerin konumlandığı dış dünyayı hem de bireyin içsel dünyasını, -onu yalıtılmış kılarak- totaliter yönetimlerin etkisine açık hâle getirir.²⁸ Ancak öte yandan mimesis, Aydınlanma'nın bastırılmış öteki yüzüdür; insanın “biyolojik tarih öncesi” olmak ve aklın gelişmesine katkıda bulunmakla birlikte, bir yandan da rasyonel akıl tarafından reddedilir.²⁹ Bu nedenle “mimesis, içinde çözilemeyen bir çelişki barındırır” çünkü mimesis:

Bir yandan, doğayla kurulan uyumdan geriye yalnızca doğaya karşı gösterilen inatçılık kalan ve kökenlerinden kopmuş bir rasyonalite biçiminin çıkış noktasıdır. Öte yandan, mimesis insan bilincinin tam bir birlik halinde olmasını imkânsız kılar ve özneye, onun denetimine girmeyen, evcilleştirilemeyen ya da kontrol edilemeyen bir şeyi sokar. Mimesis, nesneleşmeye karşı bir tür direnişi—ki bu direnişe beden de katılır—ortaya koyar ve öznenin tahakküm iddiasına karşı “nesnenin önceliğini” güvence altına alır; ilkesel olarak son kertede belirlenemezliğe ve şeylerin esrarengiz niteliğine işaret eder ki, işte bu da insana “yaşamsal deneyimden geçme” olanağını sunar [...] Dolayısıyla mimesis, başkalarına yönelik empati, merhamet, sempati ve sevgi gibi duyguların önkoşuludur. Taklittir, özümsemedir, teslimiyettir; başkalarının hislerini, onları nesneleştirmeden ya da onlara karşı kalınlaşmadan, deneyim içinde kopyalamaya götürür.³⁰

Benjamin de Adorno ve Horkheimer gibi, insanın dünyayla mimetik ilişkisinin—mimesis “anlamanın keşfedilmesini ve deneyimlerin yaşanmasını mümkün kılar” —Aydınlanma'dan sonra bozulmaya uğradığını kabul eder ama bundan bir adım öteye geçer:³¹ mimesis, Benjamin epistemolojisinin merkezi terimidir.³² Bu yorumu mümkün kılan, bir bilme biçimi olarak mimesis

²⁸ Potolsky, *Mimesis: The New Critical Idiom*, 144.

²⁹ Potolsky, *Mimesis: The New Critical Idiom*, 144.

³⁰ Gebauer ve Wulf, *Mimesis: Culture-Art-Society*, 286–287.

³¹ Gebauer ve Wulf, *Mimesis: Culture-Art-Society*, 269.

³² Matthew Rampley, *The Remembrance of Things Past: On Aby M. Warburg and Walter Benjamin* (Otto Harrassowitz Verlag, 2000), 18.

tartışmasının Benjamin'in çok bilinen savıyla—modernlikte deneyimin düşüşe geçmesi ve stratejik deneyimle ikame edilmesi—paralel gitmesidir.³³ Benjamin, deneyimin membaı olarak mimesisin dönüşü ve barındırdığı direniş potansiyelleri konusunda Adorno ve Horkheimer'dan ayrı düşer. Söz merkezilik aracılığıyla, dünyayla mimetik ilişkimizin çözülüşü, tıpkı deneyimin düşüşü gibi, akıllı, aydınlanmayı ve özerkliği edinmenin yolu olmuş olabilir, ancak aynı zamanda açık biçimde dolaysızlığın kaybını da beraberinde getirmiştir.³⁴

Lukács'ta Mimesis ve Tarihsel Roman

Mimesis kavramını estetik alanın dışına taşıyarak, tarihsel ve toplumsal görünümünün altını çizen bir anlayışla yirminci yüzyılda en belirgin olarak ortaya çıkaran düşünür Lukács'tır. Lukács, mimesisi öz (tarihsel-toplumsal anlam, derinlik) ile yaşamın gündelik akışı (olayların ham malzemesi, insan deneyimi) arasındaki gerilimi aşmaya dönük bir süreç olarak kavrar. Daha geniş anlamda ise sanatı tarihsel-toplumsal bütünlüğün tipik figürler ve biçimler aracılığıyla estetik düzeyde yeniden üretimi olarak düşünür; böylece mimesis hem gerçekliğin bilgisi hem de onunla insan arasındaki anlamlı ilişkinin kurucu ilkesi hâline gelir ve alımlama boyutunu kazanır:

Demek ki izleyicileri ve dinleyicileri gündelik yaşam akışının dışına çıkaran mimesis, 'yansız' (neutral), içerikleri yalnızca kapsama alan bir biçim değil; tersine, diyalektik olarak içeriksele dönüşen ve dönüşürken de onun özgün öz-yapısını görece olarak, fakat niteliksel açıdan değiştiren bir öğedir.³⁵

Adorno'da (ve hatta Aristoteles'te) olduğu gibi, Lukács'ta da mimesis, “sanatla sınırlı olmamakla birlikte tüm daha yüksek düzeyde örgütlenmiş yaşam formlarına uzanan, gerçekliği etkin biçimde edinme tarzı”na karşılık gelen daha kapsayıcı bir anlama doğru genişler.³⁶ Mimesis, gündelik yaşamın akışını olduğu gibi tekrarlayan bir “yansıma”nın çok ötesinde, onu dönüştürerek yeniden üreten, dolayısıyla gerçekliğin estetik düzeyde farklı bir yapıya bürünmesini sağlayan bir ilke hâline gelir. Mimesis, bunu yoğunlaştırma yoluyla gerçekleştirir ve yoğunlaşma, “olayların ve tepkilerin, insanları doğrudan yaşamlarının ilgili kısımlarının kopyaları olarak algılayabilecekleri yaşam bölümleri göz önünde tutularak seçilmesi ve kümelenmesi durumunda etkin olabilir.”³⁷ Mimesis, yaşamın rastgele ayrıntılarını değil, insanlarca doğrudan algılanabilir ve tanınabilir olayları seçip yoğunlaştırarak temsil eder.

Kavramsal ikilikler ve bunlar arasındaki diyalektik ilişki Lukács düşüncesinde sık sık karşımıza çıkar. Lukács, mimesisi çözülmez ikilikler (öz/yaşam, genel/tikel, yukarı/aşağı) arasında işleyen bir diyalektik süreç olarak konumlandırır. Jameson'a göre, “Lukács'ın edebiyat üzerine

³³ Walter Benjamin, “The Storyteller: Observations on the Works of Nikolai Leskov,” *Selected Writings, Vol. 3: 1935–1938 içinde*, ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland ve Gary Smith (Harvard University Press, 2003), 143–144.

³⁴ Gebauer ve Wulf, *Mimesis: Culture-Art-Society*, 271.

³⁵ Georg Lukács, *Estetik I*, çev. Ahmet Cemal (Payel Yayınevi, 1978), 249.

³⁶ Erik M. Bachmann, “Editor's Introduction: Art in its Eigenart,” *The Specificity of the Aesthetic* içinde, ed. Erik M. Bachmann ve Tyrus Miller (Brill, 2023): vii.

³⁷ Lukács, *Estetik I*, 253.

tüm çözümlemelerinin dayandığı temel kavramsal karşıtlık [...] somut ile soyut arasındaki gerilimdir” ve Marksizm bağlamında bu, “insan varoluşunun somutluğunun ve soyutluğunun nihai kaynağının toplumun kendisi olarak kavranması” anlamına gelir.³⁸ *Roman Kuramı*’nda öz (*essence*), –bunu, bütünlük kavramıyla yakın ilişki içinde, toplumsal ve tarihsel derinliğin özü, romanın temsile taşıdığı yapı olarak kavrayabiliriz– yaşam ile karşıtlık içinde ele alınır.³⁹ Bu karşıtlık, somut/soyut geriliminin bir başka görünümüdür ve Lukács’ın bu metinde yaptığı, bu gerilimi edebiyat alanına tatbik etmektir.⁴⁰ Böylelikle Marksizm’in salt bir ekonomi-politik kuramı olmadığını, edebi metinler ve tarihsel bağlamları açısından düşünüldüğünde bir ontolojinin zemini olduğunu ortaya koyar.⁴¹

Lukács’ta mimesis tartışmasının çağdaş dönemdeki ana hatlarını görmek açısından tarihsel romana dair kavrayışına bakmak gerekir. *Tarihsel Roman*’da Lukács, gerçekçi romanın hakiki yansımasının on dokuzuncu yüzyılda karşımıza çıktığını iddia eder ve epik anlatı ile tarihsel roman arasındaki farkı tartışır.⁴² Bu kıyaslama epik anlatıda ve romanda bireyin taşıdığı anlam ya da işgal ettiği konum açısından önemlidir. Epik anlatıda birey anlamını “ona atfedilen inayet”ten devşirirken romandaki birey sıradan olmasına sıradandır, ancak tarihsel ve toplumsal koşulların bir yansıması olması açısından özel ve tipiktir.⁴³ Bir başka deyişle, tarihsel romanda, tipik karakterler yalnızca bireysel özellikleriyle değil, aynı zamanda tarihsel-toplumsal ilişkilerin yoğunlaşmış bir ifadesi olarak kavranır. “Tip” (*type*) kavramı aracılığıyla tarihsel romanda “genel ve tikel arasındaki sentezi” tartışmanın odağına taşır: “Tipik olan ne sıradan bir ortalama ne de soyut fikirlerin alegorik bir tecessümüdür; o, genel ile tikelin bir sentezidir.⁴⁴ Tipik karakter, bir geçmişe, tutkulara ve kişisel özelliklere sahip bireysel bir kişilik olmakla birlikte aynı zamanda kendi sınıfının tipik temsilcisidir.”⁴⁵ Bu tanım, tipik figürün hem bireysel hem de toplumsal düzeyde temsil gücü taşıdığını gösterir. Öte yandan bireysel kaderi, belli bir çağın sorunlarını tipik olarak ifade edebilecek şekilde tasvir ettiği için ayrıksılık ya da karşıtlık da tipik hâle gelir.⁴⁶ Bu yaklaşımın başka bir yansıması da tarihsel romanda kimin sahnede olduğuyla (ya da kimin özne/karakter olduğuyla) ilgilidir. Lukács’taki tarihsel roman ve tarihsel drama ayrımı bunu yansıtır. Tarihsel dramalar Shakespeare’de de görüldüğü gibi, klasik tarihsel tragedyalara yani on dokuzuncu yüzyıl öncesi kurmacaların özgül bir görünümüne karşılık gelir. Ona göre tarihsel drama, büyük bireyleri çatışan toplumsal güçlerin bedenlenişi olarak sahneye çıkarırken, tarihsel roman geniş halk yaşamını yansıtarak “dünya-tarihsel bireyi, halk yaşamındaki önemli bir geçişin

³⁸ Fredric Jameson, *Marxism and Form* (Princeton University Press, 1974), 164.

³⁹ Georg Lukács, *The Theory of the Novel*, çev. Anna Bostock (The MIT Press, 1977).

⁴⁰ Jameson, *Marxism and Form*, 169–170.

⁴¹ Jameson, *Marxism and Form*, 205

⁴² Georg Lukács, *The Historical Novel*, çev. Hannah ve Stanley Mitchell (Merlin Press, 1962).

⁴³ Jameson, *Marxism and Form*, 83.

⁴⁴ Potolsky, *Mimesis: The New Critical Idiom*, 104.

⁴⁵ Potolsky, *Mimesis: The New Critical Idiom*, 104.

⁴⁶ Lukács, *The Historical Novel*, 284.

eğilimlerinin yoğunlaşmış ifadesi” olarak sunar.⁴⁷ Burada “yukarı” ve “aşağı” arasındaki etkileşim kritik önemdedir: “Tarihsel eğilimler genellikle ‘yukarıda’ daha belirgin ve genelleştirilmiş bir ifade bulur; ama tarihsel karşıtlıkların mücadeleye yaşandığı asıl kahramanlık, istisnalar dışında, ‘aşağıda’ bulunur.”⁴⁸ Burada açık biçimde Marksizm’in alamet-i farikası olan toplumsal asimetri görünür olur; ancak Lukács’a göre tarihsel romanda temsil, bu asimetrisinin “aşağı”sında bulunanların lehinedir.⁴⁹

Lukács’a göre roman, modern çağın temsil edici sanat biçimidir çünkü “roman kategorileri, yapısal olarak bugünkü dünyanın kendisiyle çakışır.”⁵⁰ “Modern çağda roman, epik anlatının niteliğini, yaşam ile öz, madde ile ruh arasındaki uzlaşmayı yeniden yakalama girişimidir.”⁵¹ Romanın görevi epikten kaybolmuş olan bütünlüğü telafi etmektir: Çünkü “modern çağın başat edebi türü olarak romanın doğuşu, insan bilincindeki radikal bir kopuşa denk düşer.”⁵² Bu kopuşu mümkün kılan modernliğin kendisidir: “Roman somut, yaşanmış bir deneyim olarak bütünlüğün parçalandığı ama bütünlük ihtiyacının sürdüğü bir dünyanın epigodur.”⁵³ Böylelikle mimesis, estetik bir teknik olmaktan çok, modernliğin parçalanmış dünyasında bütünlüğü aramanın yolu hâline gelir.

Buradaki mimesis anlayışı, estetik ile tarihselliği, bireysel olan ile toplumsal olanı, tikel ile tümel olanı bir araya getiren bir temsil modeline işaret eder. Lukács’ın katkısı, anlatı ile bütünlük arasındaki bağı ısrarla vurgulamasında yatar. Lukács, mimesisi çözülmez ikilikler (öz/yaşam, genel/tikel, yukarı/aşağı) arasında işleyen bir diyalektik süreç olarak konumlandırır.

Auerbach ve Sonrası

Buraya kadar mimesis, büyük ölçüde eleştirel kuramın içinden tartışıldı.⁵⁴ Kavramın edebiyatta nasıl ete kemiğe büründüğünü anlamak içinse Auerbach ve Girard’ın mimetik yaklaşımlarına

⁴⁷ Lukács, *The Historical Novel*, 310–311.

⁴⁸ Lukács, *The Historical Novel*, 50.

⁴⁹ Buradan Lukács’ın bu asimetrisi görece doğrudan biçimde temsile çıkaran yazarlardan/anlatıcılardan yana olduğu sonucu çıkmasın. Lukács’ın tipiklik anlayışı, fotoğrafik doğrulukla bireylerin taklidi anlamına gelmez. Söz gelimi, ona göre, Balzac’ın karakterleri melodramatik abartılarıyla bile Zola’nın şematik tiplerinden çok daha “*derinlemesine tipik*”tir: Altta yatan toplumsal güçleri daha güçlü şekilde temsil ederler. Jameson, *Marxism and Form*, 194. Dolayısıyla gerçekçi karakterler, bireysel yazgılarının ötesinde “*daha geniş ve daha anlamlı bir insanî öze bağlantılarını sürdürürler*.” Jameson, *Marxism and Form*, 194

⁵⁰ Jameson, *Marxism and Form*, 93.

⁵¹ Lukács, *The Theory of the Novel*, 171–172.

⁵² Orhan Koçak, “Sunuş,” *Roman Kuramı* içinde, çev. Cem Soydemir (Metis, 2003), 11.

⁵³ Orhan Koçak, “Sunuş,” 311.

⁵⁴ Tarihsel akış içindeki bir mimesis tartışmasına Goffman ve benlik kuramı da dâhil edilebilir. Ancak buradaki tartışmada metin çözümlemesinde işe koşulacak yaklaşımlar ele alındığı için Goffman dışarıda bırakılmaktadır. Lima ve de Mello, Goffman’ın iletişim edimine zemin teşkil edecek biçimde uylaşımlar sağlayan ve katılımcıların sözel etkileşimini düzenlemelerini mümkün kılan çerçeveleri

kısaca göz atmak gerekir. Auerbach, *Homeros* ile Eski Ahit'teki İbrahim ve İshak hikâyesinin anlatım biçimleri arasında kurduğu karşıtlıkla, mimesisi yalnızca biçimsel ya da teknik değil, aynı zamanda *dünya görüşü* düzeyinde belirleyici bir estetik tercih olarak değerlendirir.⁵⁵ Homeros'un her şeyi açıklayan, ışıklandıran ve dışsallaştıran anlatımı ile Eski Ahit'in çok katmanlı, örtük ve yorum talep eden dili, iki farklı temsil tarzına işaret eder.⁵⁶ Auerbach, her iki temsil tarzını da kendi bağlamlarında gerçekçi olarak görür⁵⁷ ve böylece mimesisin tekil bir stil değil, tarihsel olarak değişen bir temsil mantığı olduğunu ileri sürer. Auerbach'ın realizmle ilişkilendirdiği mimesis anlayışı, yalnızca dünyayı yansıtmak değil, onu belli biçimlerde kurmak, kavramak ve ifade etmektir.⁵⁸ Dolayısıyla Auerbach'ın mimesisi, yalnızca bir temsil biçimi değil, tarihin düşünülme biçimidir.⁵⁹ Ancak Auerbach'ın katkısının şimdiye kadar tartışılan eleştirel kanondan önemli bir farkı vardır:

Auerbach'ın *Mimesis*'i güçlü bir sezgisel nitelik taşır. Ancak tarihsel süreçte iktidar sorununu göz ardı eder ve böylece, simgesel ifade araçlarına sahip olmanın içerdiği potansiyeli—yani toplumsal gerçekliği yorumlama ve bu yolla ona biçim ve anlam kazandırma gücünü—fark edemez.⁶⁰

Said'e göre ise bu, Auerbach'ın yapıtının “hem başarısı hem de kaçınılmaz trajik kusuru”dur.⁶¹ Auerbach da tıpkı diğer düşünürler gibi, tarihsel dünyanın edebî temsillerini zaten ancak “kendi zamanının ve kendi çalışmasının sınırlı perspektifinden hareketle inceleyebilir”.⁶² Yapıtının herhangi bir sistem ya da gerçekliğin temsiline ilişkin ortaya koyduğu şeyi kavramamızı sağlayacak bir “kısa yol” önermemesi, Said'e bakılırsa, Auerbach'a özgü değil, yapısal olarak kaçınılmaz bir kusurdur.⁶³

(*frame*) temsiller olarak yorumlar ve bu temsillerin mimesisin bir görünümü olarak anlaşılabilceğini iddia eder. Lima ve de Mello, “Social Representation and Mimesis,” 452. Benzer biçimde Ricoeur'un mimesis anlayışı da çalışmanın dışında bırakılmıştır. Ricoeur, anlatı yapılarının iç düzenine odaklanan, zaman ve anlam üretimi üzerinden şekillenen bir okuma önerir; anlatının zamansal yapısı ve anlam inşası etrafında şekillenen hermenötik bir düzleme aittir; daha çok anlatının zamanı yapılandırma biçimi ve anlatı yoluyla deneyimlere anlam kazandırma süreçleriyle ilgilenir. Bu yönüyle, mimesisi anlatı içi bir düzenleme ilkesi olarak kavrar. Oysa bu çalışmanın kuramsal izleği, mimesisi estetik deneyim, tarihsel oluş ve toplumsal bedenleşme boyutlarıyla birlikte düşünmeyi gerektirdiğinden, buradaki tartışma dışında bırakılmıştır.

⁵⁵ Konuk, *Doğu Batı Mimesis: Auerbach'ın Türkiye'si*, 25; Arne Melberg, *Theories of Mimesis* (Cambridge University Press, 2003), 42–43. Konuk yine de metnin ABD'de karşılaştırmalı edebiyat disiplininin kurucu metni hâline geldiğini eklemeyi ihmal etmez.

⁵⁶ Melberg, *Theories of Mimesis*, 42.

⁵⁷ Gebauer ve Wulf, *Mimesis: Culture-Art-Society*, 12.

⁵⁸ Potolsky, *Mimesis: The New Critical Idiom*, 103–107.

⁵⁹ Potolsky, *Mimesis: The New Critical Idiom*, 37.

⁶⁰ Gebauer ve Wulf, *Mimesis: Culture-Art-Society*, 9.

⁶¹ Edward W. Said, “Introduction to *Mimesis*,” *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* içinde (Princeton University Press, 2003), xxxii.

⁶² Edward W. Said, “Introduction to *Mimesis*,” xxxii.

⁶³ Edward W. Said, “Introduction to *Mimesis*,” xxxii.

Auerbach'ın gözden kaçırdığı güç ilişkileri ya da toplumsal asimetri, Girard'da yeniden karşımıza çıkar.⁶⁴ Girard'ın kuramında merkezde duran mimetik arzudur. Girard'a göre arzularımız özgül biçimde değil taklit yoluyla oluşur; her arzu toplumsal olarak aracılanır ki bu, daha önceki eleştirel tartışmalarda karşımıza çıkan bir izlektir.⁶⁵ Bu açıdan bakıldığında mimesis yalnızca estetik bir kategori değil, aynı zamanda insan davranışlarını ve toplumsal yapıyı belirleyen bir güçtür. Bu mimetik yapı, toplumsal çatışmaların ve şiddetin kaynağı hâline gelir; çünkü insanlar aynı modeli taklit ederek aynı nesneye yönelirler. Girard'ın yaklaşımı mimesisi etik, teolojik ve politik bir bağlamda yeniden düşünmeye açar.

***Raziye*'yi Okumak: Roman, Bağlam ve Evren**

Raziye'nin yayımlandığı 1975 yılı Türkçe edebiyat açısından hayli verimli bir yıldır. Genel olarak 1970'ler, özelde de 1975 yılı toplumcu gerçekçiliğin kendi kanonunu kurduğu, baskınlığını açık biçimde ilan ettiği ve akımın başat eserlerinin yayımlandığı yıldır. Vedat Türkali'nin *Birgün Tek Başına'sı*, Fakir Baykurt'un *Keklik'i*, Sevgi Soysal'ın *Şafak'ı* ve Yaşar Kemal'in *Yusufoğlu Yusuf'u* (*Akçasaz'ın Ağaları II*) bu yıl içinde yayımlanır. Türkçe edebiyatta 12 Eylül 1980 darbesine kıyasla daha görünür bir yer edinmiş olan 1971 muhtırasının üzerinden dört yıl geçmiş, 1974'te çıkan genel afı muhtırayı takiben hapse atılmış olan devrimci, demokrat, solcu gençler yeniden sokaklara dönmüştür.⁶⁶ 1975, özellikle kentlerde siyasal şiddetin tırmandığı, toplumsal örgütlülüğün görülmedik biçimde yükseldiği, anaakım siyasetin 1970'lerin başından itibaren içine düştüğü çözümsüzlük sürecinin iyiden iyiye kalıcı hâle geldiği ve uluslararası ekonomik krizin az gelişmiş, devletçi Türkiye kapitalizmini ve yoksul sınıfları ağır biçimde etkilediği bir yıldır aynı zamanda. Bu koşullar siyasal alanda eşitlik ve adalet yanlısı sol politikanın ve edebiyatta ise toplumcu gerçekçiliğin serpilip gelişmesi için son derece elverişlidir.

Ne *Raziye* romanı ne de Melih Cevdet Anday'ın kendisi toplumcu gerçekçi bir düşünme ve yazma biçimi içinde konumlanabilir; *Raziye*, sınıfsal kimlikler ve kolektif mücadeleler yerine mimetik ve varoluşsal çatışmalara odaklandığı için toplumcu gerçekçi bir roman değildir. Toplumcu gerçekçiliğin didaktik, belgesel gerçekçi ve kolektif özne merkezli yapısı yerine, simgesel ve öznel bir anlatımı tercih eder. *Raziye* bir yanıyla bir çatışma romanıdır; roman kişileri—özellikle de Dayı ve Yeğen—arasındaki uzlaşmaz karşıtlıklar belirgin çatışmalar olarak kendini gösterir. Ancak bu çatışma, dönemin toplumcu gerçekçi edebiyatının ve Marksizm'in

⁶⁴ René Girard, *Mimesis and Theory: Essays on Literature and Criticism, 1953–2005* içinde, ed. Robert Doran (Stanford University Press, 2008).

⁶⁵ Robert Doran, "Introduction," *Mimesis and Theory: Essays on Literature and Criticism, 1953–2005* içinde, ed. Robert Doran (Stanford University Press, 2008), xv.

⁶⁶ Nitekim, muhtıradan bir yıl önce yazılmış olsa da Anday'ın *Gizli Emir*'i (1970), muhtıra döneminde olmaları âdeta önceden haber veren bir kehanet romanıdır. Toplumsal güvenin aşınması, muhbirlik ve paranoyaya varan bir şüphe durumu romanın temel izlekleridir. Ancak Anday, roman evrenini yerel bağlam üzerinden kursa da evrensel izlekleri var etmeyi de başarır. *Gizli Emir* evrensel bir distopya olarak okunabilecek nitelikleri haizdir.

“toplumun temel çelişkileri” olarak altını çizdiği çatışmalara benzemez. Dayı ve Yeğen arasında sınırlı kalmamak kaydıyla, sınıfın dışına düşen, kısmen sınıf çatışmasını aşan gerilimler roman boyunca farklı olaylar etrafında roman kişileri dolayısıyla sürer. Anday’ın yapmak istediği, modern düşüncenin temel ikiliklerine—Kartezyen ikiliklere—uzanmak, onları eleştirel biçimde temsile çıkarmak, bunu yaparken de belirgin biçimde bu ikiliklerin Türkiye’ye özgü, yerli görünümüne temas etmektir. Roman bu yönüyle Anday’ın Aydınlanmacı, “filozof-şair” namıyla uyumsuzdur. Anday, *Raziye*’de “belli bir fikrin yılmaz savunucusu” değil, “iddiasını yeniden sorgulayan, iddiasının yarattığı ışığın körlüğüne kapılmayıp karanlıkta kalan noktanın da peşine düşen” bir yazardır.⁶⁷ Ancak Yeğen’in bir roman kişisi olarak kurgulanışı hem Marksist dünya tahayyülüne hem de toplumcu gerçekçi roman anlayışına açık bir göndermedir. Kentte başına gelen bir musibetten kaçarcasına Dayı’nın yanına gelen Yeğen—Dayı onu “Demek cami duvarına işedin”⁶⁸ diyerek karşılar; Yeğen ise bu çıkışı “Gençlik olaylarını, benim bu olaylar içindeki yerimi izlemişti demek”⁶⁹ diyerek yorumlar—dönemin toplumcu gerçekçi romanında benzerlerine sıkça rastlanabilecek türden genç, devrimci bir roman kişisidir. Dayı’nın hemen akabinde sorduğu “Seni izleyen oldu mu yolculuğunda?” sorusu da Yeğen’in politik kimliği ve edimleri nedeniyle devlet şiddetinden (polisten) kaçtığını düşündürür.⁷⁰

Raziye romanının hususiyetini, Melih Cevdet Anday’ın kendisi dâhil, pek çok yazar ve eleştirmen teslim eder. Orhan Koçak, Anday’ın “yapıtını belirleyen farklı gereçler ve içerikler arasındaki bağlantılar[ın], dolayimler[ın] en açık olarak bu romanda saptanabildiğini” dile getirir. Anday, modernleşme ve Aydınlanma’ya bağlı bir yazar olsa da “bu projeden kaçarak ‘sığındığı’ söylensel ve doğal uzam arasındaki gerilim ve bitişme çizgileri”nin bu romanda izlenebildiğini dile getirir.⁷¹ Kemal Özer, Anday’la yaptığı söyleşide romanı bir “araştırma” olarak tanımlar.⁷² Anday da bir araştırma yaptığını kabul eder ve romanda kişileri fon olarak tutmayı, onları “bu fonun önüne koyarak bir karşıtlık elde etmeyi” düşündüğünü dile getirir.⁷³ Anday’ın tamamladıktan sonra da roman üzerine düşünmeye devam ettiği bilinir. Günlüklerinde romanı “baştan yazmak” istediğini söyler, hatta bunun okur tarafından garipsenip garipsenmeyeceğini sorgular.⁷⁴ Dayı ile Yeğen arasındaki çatışmayı inceliklerle kurduğunu ve ikisi arasındaki uyumsuzlukların anlatıda vaat edebilecekleri üzerine yeniden düşündüğünü şu sözlerinden anlamak mümkündür: “Dayının,

⁶⁷ Yalçın Armağan, “‘Filozof-şair’ hapishanesine kapatılmak,” *K24*, Mart 13, 2015, <https://t24.com.tr/k24/yazi/filozof-sair-hapishanesine-kapatilmak>, 105.

⁶⁸ Melih Cevdet Anday, *Raziye* (Hür Yayınları, 1980), 12.

⁶⁹ Anday, *Raziye*, 13.

⁷⁰ Anday, *Raziye*, 13.

⁷¹ Orhan Koçak, “Anday’da Duygu ve Resim,” *Sombahar* 23, (1994): 30.

⁷² Kemal Özer, “Okurda Eleştirel Bir Tepki Uyandırmak İstedim,” *Dakika Atlamadan* içinde, ed. Yalçın Armağan (Everest Yayınları, 2015), 117.

⁷³ Kemal Özer, “Okurda Eleştirel Bir Tepki Uyandırmak İstedim,” 118.

⁷⁴ Melih Cevdet Anday, “Günlük/*Bir Defterden*’den,” *Dünyada Geçirdim Çocukluğumu* içinde, ed. Sevgül Sönmez ve Yalçın Armağan (Everest, 2016). 805.

yeğenin kişiliklerinde birçok memleket suretini ele alabilirmişim meğer onları karşılaştırarak. [...] Bu iki kişi, birbirlerinin eksiklerini, yanlışlarını yüzlerine vurabilirler, ikisi de haklı olarak.”⁷⁵

Roman kentte yaşayan Yeğen’in, deniz kıyısındaki bir köyde yaşayan dayısını ziyarete gitmesiyle açılır. Yeğen’in dayısını ziyareti sırasında, Dayı’nın yanında yetişmiş olan Raziye’yle kuracağı bağın⁷⁶ ipucu romanın henüz ilk cümlesinde karşımıza çıkar: “Sevdalanmaya gidiyormuşum meğer...”⁷⁷ Yeğenin Raziye’ye duyduğu “aşk”ı odağa alan bir okuma yapmak, yeniden okumalara açık, çok katmanlı bu roman kapsamında okuma tercihlerinden biri olabilir ancak, Anday’ın bu bağ özelinde yapmak, göstermek istediği sıradan bir aşk ilişkisinin olası betimlemelerinin ötesine geçer ve romanın mimetik pratikleri içinde ayrı bir katman oluşturur. Dayı’nın daha önce kent hayatını deneyimlediği okura sezdirilir, ancak bir süre önce deniz kıyısında bir köye yerleşmiştir. İki katlı bir evde, Raziye’yle yaşamaktadır. Raziye ile Dayı ilişkisi hayli karmaşıktır, ancak görünürde bunun bir evlat edinme, sahiplenme/sahip çıkma ilişkisi olduğunu anlarız. Raziye ihtimal ki yirmilerinde, Dayı’nın ev işlerini yapan ama öte yandan Dayı için ayrıcalıklı bir yere sahip, son derece özgül bir roman kişisidir. Roman boyunca Raziye’nin tam olarak kim olduğuna, orada bulunmak isteyip istemediğine, Dayı ya da Yeğen hakkında ne düşündüğüne, bir yandan içine hapsediği, bir yandan da (gündelik hayatını özgürce yaşadığı için) kendi tercihi gibi görünen bu yaşantıya dair ne hissettiğine ilişkin kesin çıkarımlar yapmak mümkün değildir. Raziye’yi Türkçe romanın en özgün roman kişilerinden biri yapan da bu belirsizliktir. Hatta Raziye’nin adı da Raziye değil, Vedia’dır. Dayı ve Yeğen onu bu isimle çağırırlar. Adının Raziye olduğunu, bu isim değişikliğinin nedenini ancak romanın sonuna doğru anlamak mümkün hâle gelir. Anlatı bu üç roman kişisi arasındaki ilişkide açılır ancak kendini bununla sınırlamaz.

Romanın tamamı köyde geçer. Köy deniz kıyısındadır, halkı tarım ve hayvancılıkla uğraşır. Dayı’nın köy içinde ve köy halkının gözünde—bu hiçbir zaman açık biçimde betimlenmez ama sezdirilir—pek de makbul bir yeri olmamakla birlikte, eğitilmiş, okumuş, yaş alarak tecrübe edinmiş—an akılcı bir insan olması, köyde bir biçimde kabul görmesini sağlamıştır. Köylülere sık sık akıl verir, neyi nasıl yapacaklarını anlatır, bazen kızar, sinirlenir ancak köylüyle ilişkisi hiçbir zaman kopma noktasına gelmez. Dayı zaman zaman köylülere olmadık akıllar verir: Söz gelimi, köyde domuz yetiştirilmesinin ne kadar verimli bir iş olduğundan söz eder ama köylüleri buna ikna edemez. Bu önerileri nedeniyle bütünüyle dışlanmaz; köylülerin Dayı karşısındaki tavrı, Scott’ın

⁷⁵ Melih Cevdet Anday, “Günlük/*Bir Defterden*’den,” 801.

⁷⁶ Bu bağ doğrudan bir “aşk ilişkisi” olarak adlandırmak mümkün değilse de aşk benzeri bu “tutulma”nın çok anlamlı niteliği çalışmanın ileriki bölümlerinde çözümlenecektir.

⁷⁷ Melih Cevdet Anday, “Günlük/*Bir Defterden*’den,” 7. Yazılmasının üzerinden elli yıl geçtiği ve farklı zamanlarda çok sayıda yayınevi tarafından basıldığı için romanın tam olarak kaç baskı yaptığı bilgisine erişmek güç. Ancak fikir vermesi açısından, Everest Yayınları tarafından ilk kez 2011’de yayımlanan roman, Ekim 2024 tarihine kadar beş baskı yapmış görünüyor. Bu çalışmada Hür Yayın’ın 1980 tarihli ikinci baskısı kullanılmıştır. Roman ilk olarak 1975 yılında *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilmiştir.

ifade ettiği—gibi,⁷⁸ büyük efendinin karşısında yerlere kadar eğilen ama sessizce osuran kölenin durumuna benzer.⁷⁹ Dayı bu yanıyla modernleşmeci bir Jakoben, köylü ise aslında “toplumu olmayan bir modernleşmenin toplumu”dur.⁸⁰

Romanın geçtiği köy apaçık biçimde alegorik bir mekândır. Yazarın mekânı bile isteye somutlamaması da (köyün nerede olduğunu ya da adını bilmeyiz) bu alegorik mekânın vadettiği mimetik niteliği güçlendirir. Dayının etraftaki kadın ve erkeklerden çekinmeden üstsüz dolaşmasından, rakı içmesinden, Raziye’nin köyde ferah feza, dilediği kıyafetle dolaşmasından ve sıklıkla denizden bahsedilmesinden köyün bir Akdeniz ya da Ege köyü olduğunu tahmin ederiz. Dayı’nın köylü için akıldışı olan “akılcı” buyrukları, üstenci, yer yer küstah tavrı ve kentten getirdiği alışkanlıkları köylü tarafından bir biçimde hoş görülür. Mekânın alegorik yapısını kuran ve geliştiren elbette roman kişileridir. Yaşamın rasyonel biçimde örgütlenmesinden ve ilerlemenin “gerekliliklerinden” yana olan Dayı ile gündelik tecrübenin içinde, mitle, gelenekle, “köhne” değerlerle yüklü alışkanlıklarla yaşayan köylüler, Türkiye modernleşmesinin temel gerilimlerini yansıtır. Roman kişileri arasında ilerlemenin ve modernleşmenin nasıl gerçekleştirileceğine ilişkin farklı görüşleri savunanlar vardır. Dayı toplum mühendisliğini normatif kabul eden pozitivistik bir ilerlemeden söz ederken, Yeğen ilerlemenin görmediği ezilenlerden bahseder. Romanın merkezinde duran gerilimlerden biri olan Yusuf’un uçuşu hadisesinde—köyün delisi Yusuf uçuşunu iddia etmektedir—Dayı kendinden beklendiği gibi sekter ve seküler bir tavır alırken, köy eşrafından, ahababı olan Halit Bey daha ılımlı, Yusuf’un yaptığına bir anlam/işlev yükleyen—tabiri caizse işlevselci—bir konum alır. Romandaki gerilimlerin tamamı, evrensel temalara doğru genişler, ancak bir yandan da bu coğrafyanın kimi temel toplumsal/tarihsel dinamiklerini temsil eder. Bu alegorik temsil de romanın diğer pek çok katmanı gibi, mimetik bir okumaya son derece müsaittir.

Raziye Romanında Çok Katmanlı Mimesis

Comte, Durkheim ve Marx: Mimesis Olarak Sosyal Teori

Anday, romanda birbirinden farklı dünya görüşlerini savunan, yaşamlarını buna göre örgütlemiş roman kişilerini temsile çıkarır. Basitçe böyle betimlenebilecek olsa da, bu bölümde romandaki çatışmalı ilişkiler ağı bir mimetik katman olarak ele alınacak ve romanın kişileri “aynı eylem hedeflerini paylaşan bireyler ve gruplar arasındaki rekabetlerin ortaya çıktığı bir süreci ifade eden” toplumsal mimesisin bileşenleri olarak değerlendirilecektir.⁸¹ Anday’ın roman kişileri sosyal teorinin çatışmalı figürleri olarak belirir ve gündelik pratikleri, toplumsal eylemleri, kurdukları ilişkiler ve temsiller; bu çatışmalı figürlere özgü bir dünya görüşünü yansıtır. Bu bölümde romanın

⁷⁸ James C. Scott, *Tahakküm ve Direniş Sanatları: Gizli Senaryolar*, çev. Alev Türker (Ayrıntı Yayınları, 2021).

⁷⁹ Scott’ın çalışmasının açılış cümlesi olan bu ifade bir Etiyopya atasözüdür.

⁸⁰ Orhon, “Okuma Grubu Konuşmaları I: Melih Cevdet Anday.”

⁸¹ Gebauer ve Wulf, *Mimesis: Culture-Art-Society*, 318.

iki başkişisi olan Dayı ve Yeğen arasındaki çatışma ve toplumsal gelişme etrafında ortaya koydukları farklı bakış açıları bir toplumsal mimesis olarak ele alınacaktır.

Dayı'ya doğrudan bir düşünsel figür atamak mümkün olmasa da iki erken modern düşünürün niteliklerini karma biçimde yansıtır. Bir yandan bilimin üstünlüğüne, evrensel ve tekil bir ilerleme fikrine (özellikle de doğa bilimlerinin hilafsız üstünlüğüne) inanan Comte'u, bir yandan ise ahlak ve eğitimin toplumsal ilerlemenin zemini olduğunu savunan Durkheim'ı andırır. Dayı, başlı başına çatışma yüklü bir roman kişisidir. Baskındır, sosyal ilişkilerini üstenci bir üslupla kurar, köylülere tepeden bakar. Varsıl bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş, bütün variyetini Anadolu'nun çeşitli yerlerinde “proje”lerini gerçekleştirmek için harcamıştır. Bu “proje”ler çoğu zaman makro bağlamda kalkınma hamleleri olarak yorumlanabilecek türden işlerdir. Romanın ilk bölümünde Dayı'nın evine konuk gelen Yeğen'e gezdirdiği odada asılı fotoğraflar modernleşmeci-kalkınmacı bir anlayışın imgelemine yansıtır. Dayı'nın şapkalı bir fotoğrafı —bu fotoğraf şapkanın kabul görmediği bir toplumsal ortama ilişkin bir hikâyeyle vurgulanır—hem lokomotif ateşçiliği yaptığı—Dayı her koşulda bir eylem adamıdır ve ilgileri hiçbir zaman teorik düzeyde kalmaz—hem de demiryolları konusunda konferanslar verdiği fotoğrafları, koro şefi ya da tütün yetiştirme ehli olarak yer aldığı fotoğrafları ve bunların ardından Anadolu el sanatları işlerinin ve Batı resminin büyük figürlerinin işlerinin röprodüksiyonlarının yer aldığı küçük bir sergi gelir.⁸²

Daha gelir gelmez Yeğen'e köylülerin domuz yetiştiriciliğine karşı çıktığından söz ederken “Nasıl aklını başına getireceğiz bu halkın?” diye sorar.⁸³ Bir başka yerde, Yeğen'le konuşurken şöyle söyler: “Kendi çıkarlarını bilmiyorlar. Elbette başta bilmeyecekler. Ama ben onlara bunları öğreteceğim. Ne demektir kooperatif, ne demektir turfanda sebze, sonra ne demektir sera?”⁸⁴ Dayı, köylüleri seracılığa ve domuz yetiştiriciliğine ikna etmeye, böylelikle onları “eğitmeye” ve daha refah dolu bir hayat yaşamalarını sağlamaya çalışmaktadır. Ancak bunu köylülerin rızası hilafına yapar. Dayı'da Aydınlanmacı, modernleşmeci ve ilerlemeci anlayışın klasik bir görünümü egemendir. Düşünce tarihinde Comte nezdinde “sosyolojik pozitivizm” olarak cereyan etmiş, toplumsal dönüşüme yansıması ise toplum mühendisliği—nitekim Comte da sosyolojiyi “toplumsal fizik” olarak tanımlar ve ona göre toplumsal fizik topluma şekil vermenin bilimidir—olan bir anlayışın taşıyıcısıdır.⁸⁵ Anday burada köy etrafında yerli bir bağlamı özenle kurar ve böylelikle Dayı, Türk modernleşmesinin mahiyetine dönük bir eleştiriyi mümkün kılan Jakobenvari bir roman kişisi olarak ortaya çıkar.

Dayı'nın Vedia'yla ilişkisi de bunu apaçık biçimde yansıtır. Vedia, Dayı'nın Çingenelerden evlat edinme yoluyla aldığı kızıdır. Kızına verdiği – asıl ismi Raziye'dir ve okur bunu ancak romanın sonuna doğru öğrenir – isim Vedia'dır ve vedia “emanet” demektir. Dayı için Vedia da—

⁸² Anday, *Raziye*, 25–27.

⁸³ Anday, *Raziye*, 28.

⁸⁴ Anday, *Raziye*, 55.

⁸⁵ Aynı odada Dayı'nın ünlü doğa bilimcilerle çekilmiş fotoğrafları da bulunur. Tıpkı Comte gibi, Dayı da bilimler hiyerarşisine inanır. “Matematik ya da fizik bilmeyen bir filozofa kimse inanmaz” der. Anday, *Raziye*, 116.

daha sonraki bölümlerde ortaya konulacağı gibi Vedia bir doğa temsili yahut bir *tabula rasa* gibi düşünülebilir—ahlaki bir projedir.⁸⁶ Dayı bir köylü, bir Çingene kızı olan Vedia’den bir medeniyet timsali, ehlileştirilmiş, modern bir birey, bir tür ideal insan yaratma hevesindedir. Ona Fransızca dersleri aldırır, Yeğen geldiğinde Vedia, Roma tarihi okumakta ve “Mozart” dinlemektedir.⁸⁷ Dayı, Vedia’nın hasır örmesine,⁸⁸ geleni (bir köylü gibi) “Hoş gelmişsiniz” diye karşılmasına, her türlü köylü davranışına sertlikle karşılık verir.⁸⁹ Yeğen, Dayı’nın Vedia’yla ilişkisini anlamaya ve çözümlemeye başladığı noktada şunları söyler: “Dayım bir an bile gözünü ayırmıyordu onun üzerinden, uygulamak istediği eğitim dolayısıyla de kıza soluk aldırımıyordu anlaşılır.”⁹⁰

Dayı’nın Vedia’yla bir duygusal bağı vardır, ancak bunun ötesinde Vedia’ya biçim vermeye, onu bir cevher gibi işlemeye çalışır. Aslında köy, köylü, memleket ve toplumla kurduğu ilişkiden farklı değildir Vedia’yla ilişkisi. Romanın ilerleyen bölümlerinde Vedia’yı “işlemenin” beyhude bir iş olduğunu, doğaya ait olan Vedia’yı kendi köklerinden koparamadığını acıyla deneyimler. Yine Yeğen’in gözünde, Dayı’nın yakın, uzak demeden herkesle kurduğu ilişkinin, toplumsal gerçekliğe karşın toplumu biçimlendirme ısrarından bir parça taşıdığı aşikârdır:

[K]öylü ile üretim gibi, din gibi, yaşama biçimi gibi konularda çekişme, sonra Vedia’nın kişiliğindeki olgunlaşmayı aralıksız denetim, dahası yurt ve dünya sorunları, bütün bunlar, yaşamını her an değiştirmek, yeniden başlatmak için sıralarını bekleyen, aklındaki binlerce tasarı benzeri, sadece onun olan etkinlikleriydi.⁹¹

Dayı’nın köye, Vedia’ya, toplumsal değişime egemen olma arzusu, köye yaptığı evde simgeleşir. Ev “bir gözetleme kulesini” andırır.⁹² Konumu itibarıyla bütün köyü gözetim altında tutan, köyde olup bitene hâkim olmasını sağlayan bu evin mahrem tek alanı, Dayı’nın kapısını kilitleyerek ayrıldığı odasıdır. Bu oda duygu dünyasını yaşatır; her yer Vedia’nın ve annesi olduğu tahmin edilen, Vedia’ya çok benzeyen bir başka kadının fotoğraflarıyla doludur ve Dayı bunların bir başkası tarafından görülmesini istemez. Evin avlusu köylünün ya da Dayı’yla görüşmek isteyen insanların buyur edildiği bir kabul alanıdır; sınırını Dayı’nın belirlediği bir aleniyetin bileşeni olan bir kamusal alandır. Dayı Çingenelerin gelip Vedia’yı götüreceklerinden sürekli endişe duyduğu için avluya uzanan merdiven her akşam yatmadan önce yukarı çekilir. Bununla da kalmaz; evin geniş balkonundaki bayrak—balkon avluya bakmakta ve Dayı gelen misafirleri kabul edip

⁸⁶ Dayı, Vedia’yı Yeğen’e tanıtırken şöyle söyler: “Çok iyi bir ailenin kızıdır, baba kolundan da, ana kolundan da soylu. Öylesine ki, kanına işlemiş soyunun üstünlüğü, etine sinmiştir. Onu dağ başında bıraksak... bıraksaydık demek istiyorum, daha küçükken... Soyunun kalıtımı ile en uygar düzeyi kendi başına bulurdu.” Anday, *Raziye*, 15. Dayı, Vedia’yı işlenmemiş bir cevher gibi görür. Oysa Vedia bir Çingene kızıdır, Dayı bu geçmişi pragmatik biçimde siler ve âdeta Vedia için ayrı bir bellek anlatısı yazar. Dayı, kendini Vedia’nın cevherini en üst düzeyde işlemekle sorumlu görür.

⁸⁷ Anday, *Raziye*, 32.

⁸⁸ Anday, *Raziye*, 31.

⁸⁹ Anday, *Raziye*, 15.

⁹⁰ Anday, *Raziye*, 47.

⁹¹ Anday, *Raziye*, 20–21.

⁹² Anday, *Raziye*, 11.

etmeyeceğine bu balkondan bakarak karar vermektedir—her sabah göndere çekilip her gece indirilir. Yeğen’e göre, bu siyah bayrağın üzerindeki “kırmızı, besleyici kanı” temsil etmekte ve “kirlenmiş kana baskın çıkarak yaşamı” yaratmaktadır.⁹³ Bu organizmacı gönderme Dayı’nın aynı anda hem Comte’a hem de Durkheim’a benzer niteliklerinin altını çizer.⁹⁴ Organizmacı anlayış farklı düzeylerde her ikisini de etkilemiş ve tıpkı beden gibi, toplumların da belli girdiler neticesinde belli çıktılar ürettiği, üretebileceği fikrinde kendini göstermiştir. Bu anlayış ilerleme ile toplumsal gelişmenin evrensel kurallar uyarınca vuku bulacağı ve medeniyetin “taşınabilir”, gelişmeyen coğrafyalara “götürülebilir” bir şey olduğu inancına uzanır. Nitekim Dayı’nın Anadolu’nun çeşitli yerlerinde ve köyde yapmaya çalıştığı da budur. Kendini sık sık Dr. Schweitzer’e benzetir. Dr. Schweitzer on dokuzuncu yüzyılın sonlarında doğmuş, Alman ve Fransız asıllı bir bilim insanıdır. Roman açısından önemi, o dönemde Fransız sömürgesi olan Gabon’a gidip orada tek başına bir hastane kurmuş olmasıdır. Dayı’nın kendini ona benzetmesinin nedeni, kendisini Dr. Schweitzer gibi bir “medeniyet taşıyıcısı” addetmesidir.

Bu girişimlerin her biri Dayı’da bir ideal olarak ahlak ve eğitim yoluyla toplumsal dönüşüm anlayışının izlerini taşır. Toplumsal gerçeklikle ve kültürel bağlamla hiçbir ilişkisi bulunmasa da Dayı’nın üretim—domuz eti üretimi, turfanda sebze üretimi, köyde sanatsal üretim—üzerindeki ısrarı da Durkheim’ın modern toplumun harcını toplumsal iş bölümünde görmesini andırır. Dinin bir toplumsal harç olmadığı koşullarda toplumları bir arada tutan şey iş bölümüdür Durkheim’a göre. Doğmakta olan (*emergent*) bir toplumun sosyolojisini yapan Durkheim’dan farklı olarak Dayı, Batı tipi bir modernleşmeyi kendi coğrafyasına “taşımaya” dönük bir hevesle hareket eder. Dolayısıyla eski topluma ait olan her şey, eski toplumun kendisi de dâhil olmak üzere, ortadan kaldırılmalıdır. Dayı’nın bu hevesi, şu sözlerde açığa çıkar:

Göçebeliğin kökünü kazımalı, diye sürdürdü sözlerini [...] Üretim, eğitim, ahlak hep buna bağlı [...] Toprağına oturamayan bir halka ise ulus diyemeyiz. Kimi gençlerin anlayamadıkları budur. Savaşımı esas halka yöneltmeli.⁹⁵

Açıktan belirtilmese de Yeğen devrimci, solcu bir roman kişisidir. Köydeki yalıtılmış varlığı ve Vedia’yla karşılaşması, kendisini kentte olduğu gibi pratikleriyle ortaya koymasını engeller ancak romanda farklı diyaloglar aracılığıyla Yeğen’in devrimci karakteri açığa vurulur. Dayı’nın üstenci fakat incelikli çıkışları karşısında, yer yer karikatürize kalsa da dayısını sıklıkla halka karşıt halkçılığı ve kolektif eyleme olan inançsızlığı nedeniyle eleştirir ve devrim dışında bir toplumsal dönüşüm imkânına inanmaz. Bu yanılarıyla zayıf da olsa bir Marx temsili olarak okunabilir. Tam da bu nedenlerle Dayı tarafından sıklıkla hakir görülür, tartışmalarda mağlup düşer. Bu tartışmalar

⁹³ Anday, *Raziye*, 64.

⁹⁴ 18. yüzyılın ikinci yarısında, sosyolojinin erken dönemlerinde, sosyolojiyi doğa bilimlerine öykünerek inşa etme girişiminin bir yansıması olarak toplumu organizmaya benzeten ve İngiliz sosyolog Herbert Spencer’da şahikasını bulmuş bir yaklaşımdır. Bkz. Alan Swingewood, *Bilim Olarak Sosyal Teori*, çev. Osman Akınhay (Bilim ve Sanat Yayınları, 1998), 71–81.

⁹⁵ Anday, *Raziye*, 60.

birbiriyle uyumlanamayacak, hatta belki bir antagonizmanın bileşenleri olarak düşünülebilecek dünya görüşleri arasındaki karşıtlığı apaçık ortaya koyar.

Okur açısından, Anday'ın Dayı aracılığıyla Aydınlanma ve modernleşme eleştirisine yöneldiği kolaylıkla görülebilir. Yeğen'in mimetik varoluşunun Dayı kadar incelikli biçimde işlenmemiş olması da Dayı'nın romanın başkışisi olarak tasavvur edildiğini, toplumsal mimesis özelinde, Yeğen'in belirgin bir antagonizmayı parlatmanın aracı olarak düşünüldüğünü akla getirir. Ancak romanın bakişisi Dayı olmasına karşın, romanın anlatıcısının Yeğen olması, Lukács'ın tarihsel eğilimlerin “yukarıda”, tarihsel karşıtlıkların ve mücadele kahramanlığının “aşağı”da bulunduğu savını destekler niteliktedir.⁹⁶ Anday, Türkiye modernleşmesine ilişkin Marksist bir eleştiriyi görece cılız biçimde de olsa temsile çıkarmak ister. Yeğen, Dayı'nın tek başına kalkıştığı büyük projelerine bir anlam veremez ve şöyle söyler: “Aklına ne koyarsa, tek başına gerçekleştirmek istiyordu. Örgüt nedir bilmiyordu.”⁹⁷ Böyle bir çıkış, modernleşme ve toplumsal dönüşümün bunu çağıran bir toplumsal ve kültürel zemin olmaksızın ve “tek adam” önderliğinde gerçekleştiğine dönük bir eleştiri içerir. Buna karşılık Dayı, Yeğen'le bir tartışmasının ardından onun ülkülerini “düş”e benzetir ve “sen düşündüklerinin nerede, nasıl uygulanacağını bilemezsin, insan düşündüğünün üstüne tek başına atılmalıdır. Benim ilkem bu olmuştur, anlıyor musun? Tek başına” der.⁹⁸ Yeğen birkaç kez denese de hiçbir zaman Dayı'nın karşısına dikilemez. Mutlak bir iktidar karşısında çaresiz ve yalnız bir muhalefet gibidir; her daim mağlup olmaya yazgılı, ancak varlığı elzem. Dayı'yı tek kişilik bir toplumsal eylemin sonuçsuzluğa mahkûm olmasıyla eleştirmesi, sadece toplumsal dönüşümün öznesine değil, aynı zamanda derinliğine dönük de bir eleştiridir. Dayısıyla ilgili şöyle söyler: “Ayrıca şuna da dikkat ediyordum ki, dayım, sorunların çok yüzeyinde kalıyordu, derinine inmekten hoşlanmıyordu.”⁹⁹ Çünkü Dayı'sının nezdinde üstenci, toplumsallaşmamış bir modernleşme ülkesünün eşit ve adil bir toplum tahayyülüne varamayacağının farkındadır.

Mekânın Mimetik İnşası: Türkiye Modernleşmesi ve Dayı'nın Ütopyası

Raziye romanında mekân alegorik bir tahayyülle düşünülebilir. Ancak alegori de mimesis gibi, temsilin temel mantığını, yani gerçekliğin dolaylı ya da doğrudan yeniden sunumunu paylaştığı için, burada mimesisin bir bileşeni olarak değerlendirilecektir. Alegori, nesnesini doğrudan yansıtmak yerine başka bir düzleme kaydırarak katmanlı anlamlar üretir ve böylece mimesisin içindeki bir temsil kipi olarak düşünülebilir. Bu açıdan alegori, mimesisin imkânlarını daraltan değil, tersine onu çoğul ve yorumlanabilir kılan bir biçimdir. Bu kullanımda mekân, olayların gerçekleştiği nötr bir arka plan olarak değil, tarihsel ve ideolojik anlamların yoğunlaştığı bir temsil

⁹⁶ Lukács, *Historical Novel*, 50.

⁹⁷ Anday, *Raziye*, 55.

⁹⁸ Anday, *Raziye*, 57.

⁹⁹ Anday, *Raziye*, 58.

düzlemi olarak değerlendirilir. Böylece mekân, temsilin hem kurucu hem de çok katmanlı bir unsuru olarak ortaya çıkar ve mekânın mimetik inşasından söz etmek olanaklı hâle gelir.

Romanda mekânın anonim niteliği özenle kurulur. Mekânın iki roman kişisi (Dayı ve Yeğen) tarafından iki farklı şekilde ve aslında birinin diğerine zemin hazırlayacak şekilde tahayyül edilmesi de bu anonimliği okur nezdinde inandırıcı kılar. Romanın farklı bölümlerinde mekâna ilişkin betimlemeler yer alsın, Anday mekânı coğrafi olarak sabitlemez. Metinde zaman zaman doğa betimlemeleri de yer alır. Köy “zeytin ağaçlarının buğulu yeşili” içindedir.¹⁰⁰ Öğleden sonra çıkan rüzgârın adı “Anatimya”dır. Anatimya diye bir rüzgâr yoktur; bu Anday’ın mekânı anonimleştirme, farazileştirme çabasının bir ögesidir. Dayı ve Yeğen’in köy mekânına ilişkin tahayyüllerinde ortak olan şey, mekânı bakir bir saha olarak düşünmeleridir.

Yeğen’in romanın en başından itibaren izlenebilen mekâna ilişkin tahayyülü, okuyucuyu buranın üzerine ülkü inşa edilebilecek bir yer olduğuna ikna eder. Bir başka deyişle, Yeğen’in mekânı düşünme ve algılama biçimi—köy Yeğen için tecrübeyle işaretlenmemiş, bakir bir sahaya, boşluğa tekabül eder—Dayı’nın ütöpik tasarımlarını çağıran bir işlev taşır. Kentten gelen Yeğen’in köyle karşılaşması ona şimdiye kadar var ettiği düşünme ve eyleme biçimlerinin dışında bir olanak sunar. Hemen romanın girişinde, Yeğen köye yaklaşırken şunları düşünür:

Sağırın yanında söz nasıl en gerekli olana indirgenirse, burada da düşünce ve duygu işte öylesine bir saflık, bir sağlamlık kazanıyor gibiydi [...] Benden olanla benden olmayanı, gerçek olanla gerçek olmayanı daha iyi ayırabilecektim.¹⁰¹

Yeğen için köy bir saflık vaadidir. Ona göre köy, “tümünden bilinmezlik içinde kalıp kendini de dünyayı da bir nesnellik içinde yeni baştan ele [alacağını] düşlemek hevesine”¹⁰² kapılmasına olanak sağlayacak olan yerdir. Nitekim daha sonra Vedia ile karşılaşması ve onda gördüğü yabanıllık ve “işlenmemişlik” köye ilişkin tahayyülünün bir uzantısı gibidir. Yeğen için köy de Vedia da üzerinde kendi biyografisinin hiçbir izinin bulunmadığı bir boşluktur ve tam da bu nedenle bir vaattir. Eğitimini aldığı (dolayısıyla profesyoneli olduğu) resim yapma eylemi bile bu boşluk karşısında sarsılır. “Nesneleri, oldukları gibi yapmakla, bana göründükleri gibi yapmak arasındaki karşıtlığı bir türlü çözümleyemiyordum.” derken bir yandan Platon ve Aristoteles’in mimesis anlayışlarındaki karşıtlığın bir mecazını sunar; diğer yandan ise şeyleri “oldukları gibi” ya da “kendisine görüldüğü gibi” yapmak arasında ontolojik bir sarsıntı yaşar.¹⁰³ Köy, varlığın nasıl algılandığını kökten biçimde değiştirebilecek kadar saf bir mekândır. Alegori, yani boşluğu imleyen bu mekânsal tasarım, Yeğen’in tasarımı üzerine kurulur. Dayı’nın köye ilişkin tahayyülü burada devreye girer. Dayı köyü—tıpkı Vedia’yı olduğu gibi—ona kendi düşünce ve eylemlerini biçimlendirmesi olanağını sunan bir ütopya mekânı olarak düşünür. Bu ütopya mekânı bir kez daha Türkiye modernleşmesinin mahiyetinin ortaya konulması ve eleştirilmesi için bir zemin yaratır.

¹⁰⁰ Anday, *Raziye*, 7.

¹⁰¹ Anday, *Raziye*, 9.

¹⁰² Anday, *Raziye*, 10–11.

¹⁰³ Anday, *Raziye*, 66. Yeğen’in benzer sorgulamaları romanda birkaç kez tekrarlanır.

Dayı'nın mekân tahayyülünde köy, ütopyasını var edeceği yerdir. Bu ütopya öylesine kuşatıcıdır ve sınırları o kadar belirgindir ki başka düşlere, rüyalara, varoluşlara alan tanımaz. Bu dışlayıcılığın en görünür olduğu yer, Dayı'nın Ermiş Yusuf'la takıntılı ilişkisidir. Ermiş Yusuf uçtuğuna inanan, köylülerden sevgi ve şefkat gören bir köy sakinidir. Külle beslenir, çok zayıftır ve bunlar Yusuf'un uçacağına ilişkin inanç ve beklentiyi güçlendirir. Köylünün kendisine verdiği isimden de anlaşılacağı gibi, buna rağmen köyde itibar sahibidir. Akılcı, bilime inanan ve bunun dışında kalan inançları boş bulan Dayı içinse Yusuf, Dayı'nın hem dünya görüşüne hem de köyü akıl ve bilimle şekillendirme çabasına dönük bir tehdittir. Bu nedenle Ermiş Yusuf'la savaşı. Bu mücadele aynı zamanda Dayı'nın kendi ütopyasına yönelmiş bir düşmanla savaşıdır: “Demek en başta savaşılacak konu, inancaları değiştirmek konusudur. Genellikle tembelliğin egemen olduğu yerde, elbette düşler önemli bir etken durumuna gelir. Yakında uçacakmış...”¹⁰⁴ Dayı'nın Ermiş Yusuf'un karşısındaki konumu, Türkiye modernleşmesinin coğrafyanın kültürel birikimine ve tarihsel belleğine bakmaksızın onu evrensel (Batılı) ölçütlere göre biçimlendirmeye çalışan öznesinin konumuna benzer.

Dayı köyü; köylülerin yaşayışı, istek ve iradesi hilafına değiştirmek ister. “Bütün düşüncemiz geleneklere sarılı, geleneklerin dışına çıkamıyoruz.” sözlerinde böylesi bir değişim arzusunu iştirir.¹⁰⁵ Ermiş Yusuf örneğinde de olduğu gibi, bu tavır en başta köylülerin inançlarıyla –köyde domuz yetiştiriciliğini hayata geçirmeye çalışması da bunun bir örneğidir– kararlı bir savaşımla ister. Dayı'ya göre, bu savaşımın müspet bir sonucu olacak ve köyde evrensel nitelikte—muasır medeniyetler” seviyesinde—bir uygarlık kurulacak, hatta bu uygarlık civar köyleri de kapsayacaktır:

Bir uygarlık merkezi doğacak nah şuracıkta. Fabrikanın çevresinde okullar, konser salonu, tiyatro, sergiye. Halk bunu bekliyor. Yeter ki omuzundaki yükleri atsın, önüne konulan engellerin temizlendiğini görsün. Aklın egemenliği var gücü ile yaşamı yüceltecek. Sabahları beş köy birden İsveç jimnastiği ile başlayacak işe, öğle paydosundan sonra yarım saat Motzart, yarım saat folklorik müzik. Öğleden sonra bir saat araştırmalar merkezinde teorik ve pratik bilim toplantısı. Büyük kentlerden uzmanlar çağıracağız, her konuda köylüye aydınlık, bilinç getirmeleri için.¹⁰⁶

Dayı'nın ütopyası imgesel düzeyde Türkiye modernleşmesinin ülkülerini yansıtır. Halkın beklentisi olduğunu düşündüğü şeylerle halkın gündelik hayatı ve koşulları arasında herhangi bir bağlantı bulunmaz. Hatta bu ikisi arasında onulmaz bir boşluk vardır. Roman boyunca betimlenen keçi çobanı kadın, Hacı, Ermiş Yusuf, Hasan ve diğer köylülerin okurun zihninde uyanan imgeleri ile Dayı'nın köylülerin ifa edeceğini düşündüğü eylemleri arasında belirgin bir uyuşmazlık söz konusudur. “Aydınlık” ve “bilinç”, köylülerin kendi yaşayışlarında olmayan, ancak onlara dışarıdan taşınması gereken niteliklerdir. Dolayısıyla köylüler bu dönüşümün öznesi değil, nesnesi olabilirler ancak.

¹⁰⁴ Anday, *Raziye*, 59.

¹⁰⁵ Anday, *Raziye*, 59.

¹⁰⁶ Anday, *Raziye*, 123.

Yukarıda Yeğen'in mekânı saflık olarak tahayyülünün, Dayı'nın ütopyasını sahici kılmak gibi bir işlev üstlendiği belirtilmişti. Ancak Anday bununla yetinmez: Dayı'nın ütopyasının mekânsal zeminini dönüşlü biçimde Yeğen'in gözünden de görürüz. Bir önceki temada yürütülen tartışmayla uyumlu biçimde, Yeğen bir kez daha Dayı'da vücut bulan Türkiye modernleşmesinin eleştirisinin sesi, karşıt sesi olarak belirir. Roman boyunca çok sık tekrarlanmasa da Dayı'nın evine dair söyledikleri bu karşıtlığı imler. Yeğen evle ilk karşılaşmasında aklından şunları geçirir:

Bütün ev, küçük büyük eşyası ile, bende hep bir iğretlik, göçebelik duygusu yaratmıştı. Özenilmiş ama bir türlü gerçekleştirilemeyen, gerçekleştirilmesine de belki olanak bulunmayan zoraki bir yerleşmişlik görünüşü.¹⁰⁷

Özellikle göçebelik ve yerleşmemişlik vurgusu tarihsel bir eksikliği imler. Oysa Dayı için yerleşiklik bir norm, göçebelik ise kararlı biçimde mücadele edilmesi gereken bir kalıntıdır. Yani yerleşiklik göçebeliliğin semantik zıddı olmasının ötesinde, göçebeliliğin normatif karşıtı olan ahlaki bir değerdir. Roman boyunca ampirik olarak göçebelik, Çingeneler nezdinde Dayı'nın nefret nesnesidir; bu nefret elbette Raziye'nin Çingeneler tarafından kaçırılması korkusunu içerir ve bu korku Dayı tarafından ahlaki bir hamlık, bir olmamışlık imgesiyle sarılır; tabir-i caizse, rasyonel hâle getirilir. Yeğen'in sözlerinde açığa çıkan, Dayı dolayısıyla Türkiye modernleşmesine yönelmiş bir köksüzlük eleştirisidir.

Yersiz, Zamansız, Fütursuz: Raziye'nin Doğa Olarak İnşası

Romanı çok katmanlı bir mimesis fikri etrafında yorumlamak bu çalışmanın saiki oldu, ancak Raziye etrafında kurulan mimesis evreni bu katmanların en kuvvetlisidir. Raziye romanda karşımıza bir doğa tasviri olarak çıkar.¹⁰⁸ Romanın daha en başında Yeğen'in Raziye ile karşılaşmasını anlatan bölümlerde geçen ifadeler bu tasvire ilişkin açık ipuçlarıdır. Yeğen, Raziye'yi gördüğünde “deniz gibiydi, ne yandan bakarsan bak, deniz, öncesi ve sonrası olmayan” diye geçirir içinden ve devam eder:¹⁰⁹ “kır yaratığının arı huysuzluğu okunuyordu yüzünde.”¹¹⁰ İlerleyen bölümlerde, Raziye'nin göçebe (Çingene) kökenini de anıştıracak biçimde “Yaşamın kanatlı olduğu bir dünyanın kızıydı o.” der.¹¹¹ Raziye'yle yakınlaşmalarından itibaren Yeğen bu yakınlaşmayı aşk olarak tasavvur eder. Onunla ormanda seviştikten sonra “Bir toprak yaratığı benim sevgilim. Bunu çok iyi anlıyorum. Onun yurdundayız şimdi.” diye düşünür.¹¹² Sadece Yeğen için değil, Dayı için de Raziye doğa gibidir. Köklerinden koparılmış ve kökleri ısrarlı

¹⁰⁷ Anday, *Raziye*, 30.

¹⁰⁸ Erhan Bener, bir yazısında *Raziye*'den şöyle bahseder: “Vedia, çocuksu olmayan bir saflık, bir doğallığı sergilemektedir. Doğallığı, kendiliğindenliği, basitliği yapmacıksızdır.” Erhan Bener, “Anday'ın Roman Kişileri,” *Melih Cevdet Anday Günleri 20–21 Mayıs 1995* içinde (Edebiyatçılar Derneği, 1995), 85.

¹⁰⁹ Anday, *Raziye*, 14.

¹¹⁰ Anday, *Raziye*, 14.

¹¹¹ Anday, *Raziye*, 81.

¹¹² Anday, *Raziye*, 140.

biçimde yok sayılmış birisidir; böylelikle Dayı onun bedeninde makbul bir birey fikrini hayata geçirmeye çalışır.

Raziye aynı zamanda medeniyet karşısındaki her şeydir. Bir dili, geçmişi, geleceği ya da belleği yoktur. Sonunda geldiği yere döner ama Anday, Raziye’yi kökleri konusunda ısrarlı biri olarak resmetmez. Raziye nereden geldiğini bilmektedir ama kendine ilişkin bir tanımı, geçmişinin bugünde yarattığı bir dönüş arzusu, varoluşuna ilişkin bir ısrarı yoktur. Raziye sadece vardır. Roman boyunca dili nasıl kullandığı, nasıl düşündüğü ve geçmişle nasıl ilişkilendiğine dair fikir edinmemizi sağlayan karşılaşmalar yaşar. Bu karşılaşmaların tamamı Raziye’nin bir dili, belleği ve modern akla yakınsayan bir aklı olmadığını gösterir. Modern akıl cinsiyetlidir ve romanda onun iki temsilcisi—Dayı ve Yeğen—erkektir. Aralarında konumlandığı bu iki erkek roman kişisi karşısında kadın oluşu da, modern aklın dışına düşmesinin cinsiyetli boyutudur. Konuşmayı bilir ancak “sadece söylenenlere karşı söyledikleri vardır.”¹¹³ Sorulara sorularla karşılık verir. Yeğen, bunu ilk fark ettiğinde şöyle der:

Hep böyle gereksiz sorularla konuştuğuna dikkat etmiştim. Sanki onun için hiçbir sözün önemi yoktu da, sorular, yanıtlar, herhangi bir anlam taşımaksızın geçip gidiyorlardı, kuşların uçuşu, dalların sallanması gibi, bizim dışımızda.¹¹⁴

Zihninde herhangi iki olay arasında bir nedensellik bağı yoktur. Eylemler, oluşlar ve şeyler onun için tamamıyla rastlantısaldır. Neden Dayı’nın yanında olduğuna, Yeğen’le neden seviştiğine, başka kimselerle ilişkilerine dair bir açıklaması olmadığı gibi bunları açıklamasına ilişkin bir sorgu da onun için anlamsız ve şaşırtıcıdır. Dili, şimdiki zamandır.

Bellek, geçmiş üzerine inşa edilir ancak bunun için türlü dolayimler gerekir. Bunlardan biri dildir. Hâlihazırda geçmişiyle kararlı bir ilişkisi bulunmayan Raziye’nin bir dilinin de olmaması, onu aynı zamanda belleksiz kılar.¹¹⁵ Yeğen’in geçmişiyle ilişkin kimi zaman utangaçça kimi zamansa ısrarla sorduğu sorular—Yeğen ona âşık olduğunu düşünmekte ve onu tanımaya çalışmaktadır—karşılıksız kalır. Geçmişini bütünlüklü değil, parçalı biçimde hatırlar. Geçmiş olayların hatırlanmasını sağlayacak bir sekans ve nedensellik kurmaz. Dayı kendisini vaktiyle kentte, yatılı bir okula yollamış, Raziye ise okuldan kaçmıştır. Konuşacak bir konu bulduğunu sanan ve okuldan kaçıp nereye gittiğini soran Yeğen’e “Canım insan her şeyi aklında tutmaz ki.” diye karşılık verir.¹¹⁶ Yeğen’in ısrarlı soruları karşısında “Unuttum.” deyiverir.¹¹⁷ Yeğen en

¹¹³ Orhon, “Okuma Grubu Konuşmaları I: Melih Cevdet Anday.”

¹¹⁴ Anday, *Raziye*, 48.

¹¹⁵ Armağan’a göre bu aynı zamanda Anday şiirinde cisimleşen zaman anlayışının romandaki karşılığıdır. Anday’da zaman, “bellek”i dışarıda bırakır ve “insanın varlığı ‘geleceği’ zorunlu kıldığı için olanaksızdır”. Anday’ın belleği ve gelecek beklentisi olmayan Raziye kişisi ile yaptığı, “bu olanaksız zaman tasarımı” romana taşımaktır. Yalçın Armağan, “Melih Cevdet Anday Şiirinde Zaman” (Yüksek lisans tezi, Bilkent Üniversitesi, 2003), v.

¹¹⁶ Anday, *Raziye*, 93.

¹¹⁷ Anday, *Raziye*, 94.

nihayetinde, “Hiçbir konu sürekli değildi onun için, her kez yeniden başlar.” diye geçirir içinden.¹¹⁸ Doğanın çevrimsel dönüşümünde olduğu gibi, hiçbir yok oluşun izi yoktur onda; sadece şimdi olan vardır ve bugün olmayan zaten yarın geri dönecektir. Nitekim Raziye’nin evden kaçarak, hiçbir şey demeden, usulca Çingenelerin yanına dönmesi de bunu imler. Yeğen en nihayetinde Raziye’nin geçmişsiz ve belleksiz oluşunu kabullenir:

Sonunda kendimi şununla avutabildim ki, yaşamak onda bir işlevdi, ödev değil. Dahası da var, ben zamana inanıyordum, bana öğretilmiş olan geçmiş, şimdiki zaman, gelecek bölümlmesi benim için gerçektir. Oysa Vedia, yaşamın bir zamanı olduğuna inanmadığı için, bu bölümleme içinde sadece şimdiki zamanı biliyor, bu yüzden de her an, her şeyi unutuyordu. Bizim aklımızı çelen geçmişle ilintili sorunları anlayamadığı gibi, sonraları da benim ona dirençle önerdiğim, gelecek ile de hiç ilgilenmiyordu.¹¹⁹

Burada belleğin hususiyeti kendisine içkin benlik ve kimlik kurma kapasitesindedir. Geçmişsiz ve belleksiz Raziye’nin bir benliği de yoktur. Raziye “ben” demez; düşünmez. Kendini sürekli ötekine mukabil kurar. Öteki’nin (Yeğen’in) akıl ve nedensellik üzerindeki ısrarı, bir kontrast yaratır ve Raziye’nin kimi anlarda, dilsiz ve belleksiz olması nedeniyle anti-logosentrik bir odak olarak parlamasını sağlar. Sadece Yeğen’le değil, erkek olanla sevişir. Daha önce Yeğen’in ağzından duyduğumuz gibi sevişmek de diğer edimler gibi bir işlevdir onda:¹²⁰ “Sanki zihinsel olan tümünden gereksizdi de güdülerdi, tepkilerdi, deviniydi yaşayan, yaşayamı belirleyen (...) Vedia ile sevişmemiz, bugün de inanıyorum ki, sözün dışında bir şeydi.”¹²¹

Raziye’nin bu nitelikleri, Raziye’den sürekli aşk, sadakat ve gelecek uman Yeğen’le ilişkisini doğa-kültür karşıtlığı içinde yorumlamayı sağlar. Yeğen, Raziye’de bir geçmiş ve benlik varsayar. “Şeyleri başlı ve sonlu gören medeni insanın bir baş ve son, bir geçmiş ve gelecek arayacağı” ama bulamayacağı biridir Raziye.¹²² Dayı onda gelişme, yetiştirme (*cultivation*) arar, Yeğen ise bağlılık (*commitment*). Raziye’de ikisi de yoktur. İkisi de Raziye’nin gerçeğini görür, ancak ikisinin de iki ayrı medeniyet iddiası vardır Raziye üzerinde.¹²³ Yeğen’in Raziye karşısındaki duygusu hem kuvvetli bir tutkunluk hem de korku ve dehşettir. Aşkın vadettiği hiçbir bağlılık biçimi Raziye’de yoktur. Raziye’de dilin, geçmişin, belleğin ve tanımanın yarattığı bağlılığın peşine düşen Yeğen’in durumu da Raziye’nin varoluşu da Adorno ve Horkheimer’daki ikili mimesis anlayışına yakınsar.¹²⁴ Raziye’nin hayatla ve yaşadığı yerle ilişkisi kuvvetli bir uyumlanmayı, yani insanın doğayla ilksel ilişkisinde, doğaya benzeyerek var olma ve kendini koruma hâlini çağırıştırır. Raziye

¹¹⁸ Anday, *Raziye*, 98.

¹¹⁹ Anday, *Raziye*, 107.

¹²⁰ Anday, *Raziye*, 107.

¹²¹ Anday, *Raziye*, 84.

¹²² Orhon, “Okuma Grubu Konuşmaları I: Melih Cevdet Anday.”

¹²³ Yeğen, onunla ilgili şöyle der: “Bir göze gibi, bir tohum gibi, sadece bir “can”dı o, yaşamı kutacak, taşı toprağı devirecek ve kimsenin bilemeyeceği bir evrensel oluşumu gerçekleştirmek için düşünmeden, tasarlamadan akıp gidecekti. Gücü buradan geliyordu.” Anday, *Raziye*, 63. Mahiyeti farklı olsa da, o da dayısı gibi Raziye’den bir “evrensel oluşum” bekler.

¹²⁴ Gebauer ve Wulf, *Mimesis: Culture-Art-Society*, 281.

doğaya aynıyla benzeyecek kadar onun içindedir; onu doğadan ayırt etmek neredeyse olanaksızdır. Raziye'nin bu hâli, Adorno'nun "organizmanın kendini çevreye uyumlama yolu" olarak mimesistir.¹²⁵ Yeğen'deki ise, yine Adorno ve Horkheimer'daki bir başka mimesis anlayışına, doğadan kopmuş, modern insanın doğa karşısında duyduğu dehşette açığa çıkan mimesise benzer:

İnsanlardaki bu adaptasyonun amacı, giderek gelişen benlik için bir tehdit oluşturan doğanın dehşetinden kaçmaktır. Doğaya geri dönme korkusu, büyük bir çabayla yabancılaştığı ve bu nedenle benliğe böylesine bir dehşet saldırdığı doğaya dönüşme korkusu, ölüme adaptasyona yol açar. Korku olarak korunma, bir taklit biçimidir.¹²⁶

Daha sonraları Yeğen, Raziye'de olmayanları aramaktan vazgeçer. Ona öfkelenmek, ondan korkmak yerine, bunu bütünüyle başaramasa da onu olduğu gibi kabul etmeyi; ölüm karşısında yaşamı seçer:

Önceleri, bunlara birer yanıt bulmadan Vedia'yı gereğince tanıyamayacağımı düşünmüştüm. Sonra vazgeçtim bu araştırmadan, vazgeçince de âşık oldum. Ayrıntılarını bilmediğim, bilemeyeceğim bir varlıktı o, ama seveceğim, hiç unutmamacasına seveceğim bir varlık.¹²⁷

Hemen arkasından kendine şu soruyu sorar: "Kim anlayarak sevmiştir?"¹²⁸ Aşktan yine vazgeçmemiştir, ancak burada aşka yakınsayan ve "benzemez olanda benzeri görme kudretini"¹²⁹ uyandıran mimetik bir hareket vardır.¹³⁰ Bu, Adorno'nun "benzerin benzer tarafından mı yoksa benzemeyen tarafından mı bilindiği" sorusuna verdiği bir cevaptır aynı zamanda.¹³¹ Yeğen benzemez olanda benzeri görmüş, benzeyeni, benzemeyen olarak bilme ve anlama mertebesine ermiştir. Yeğen'in Raziye'ye dönük tutkulu bağı sabit kalmış, bağı mahiyeti değişmiştir. Dolayısıyla Adorno'nun sorduğu soruya cevabı benzerin (âşık olunanın) ancak benzemez (âşık olan) tarafından bilinebilir olduğudur.

Sonuç

Bu çalışma, *Raziye* romanını mimesis kavramı etrafında yeniden düşünmeyi dener. Dayı ve Yeğen kişileri üzerinden kurulan ilk çözümlemede, mimesisin yalnızca estetik bir mesele değil, sosyal teoriyle de doğrudan ilişkili bir kavram olduğu gösterilmeye çalışıldı. Dayı'nın Jakobin bir modernleşmeci figür olarak Comte ve Durkheim çizgisinde konumlanması, yeğenin ise Marksist bir eleştirel bakışla bu çizgiye itiraz etmesi, romanın kendi içinde bir sosyal teori tartışmasına dönüştüğünü düşündürdü. Bu bağlamda mimesis, bireysel olarak roman kişilerinin temsilinden çok, modernleşme düşüncesinin kendi içindeki çatışmalı çoğulluklarını sahneleyen bir araç olarak

¹²⁵ Potolsky, *Mimesis: The New Critical Idiom*, 144.

¹²⁶ Gebauer ve Wulf, *Mimesis: Culture-Art-Society*, 281.

¹²⁷ Anday, *Raziye*, 62.

¹²⁸ Anday, *Raziye*, 63.

¹²⁹ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, (Verso, 1999), 191.

¹³⁰ Gebauer ve Wulf, *Mimesis: Culture-Art-Society*, 289.

¹³¹ Adorno, *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, 289.

okundu ve “toplumsal mimesis” olarak özgülleştirildi. Anday’ın romanda kurduğu kuvvetli yerel bağlam, Türkiye modernleşmesinin özgül yönlerinin mimetik bir anlayışla tartışılmasını sağladı.

İkinci çözümleme, mekânın mimetik inşasına odaklandı. Anday’ın yarattığı köy, herhangi bir yer olmaktan çok—Anday’ın kendisi de köyün herhangi bir yer olarak kavranmasını engelleyecek biçimde mekânın anonim karakterinde ısrar eder—ideolojik bir temsil alanı olarak ele alındı. Bu temsilde modernleşmeci tahayyülün projeksiyonunun izleri sürüldü. Burada mimesis, yalnızca mevcut olanı yansıtan olarak değil, henüz var olmayanı kuran—Dayı’nın ütopyası—olarak ortaya çıktı. Dayı’nın köyde kurmaya çalıştığı düzen, geçmişin değil, tahayyül ettiği bir geleceğin temsili olarak düşünüldü.

Raziye kişisine odaklanan çözümleme, bu çalışmanın başından beri savunduğu çoğul mimesis anlayışının en yoğun açığa çıktığı düzlemi sunmaktadır. Raziye’nin dil, bellek ve benlikten yoksun varoluşu karşısında Dayı ve Yeğen’in Raziye’ye ilişkin tahayyüllerinden söz edildi, Raziye ve Yeğen karşılaşmasının bir kontrast yaratarak biri Adorno’da, diğeri Adorno ve Horkheimer’daki iki farklı mimesis anlayışını açığa vurduğu gösterildi. Anday’ın kurgusunda Raziye, doğanın yalnızca tasviri değil; medeniyetin anlam, bağlılık ve gelişme gibi taleplerine dirençli, sessiz bir karşılığıdır. Bu karşılık, Dayı’nın disipliner ütopyacılığına da Yeğen’in aşk ve anlam üretme çabasına da yanıt vermez. Raziye’nin varoluşu Adorno’nun “doğayla uyum” kavrayışıyla, Yeğen’in tutkulu ama karşılıksız yönelimi ise doğadan kopmuş benliğin duyduğu varoluşsal korkuyla koşut bir mimetik konumu açığa çıkardı. Bu ikili mimetik gerilim romanın merkezî gerilimi olarak düşünüldü ve ele alındı.

Çalışmanın önerdiği çözümleme, mimesis kavramının tek bir kuramsal çerçeveye indirgenemeyecek denli çoğul, tarihsel ve bağlamsal bir yapıda işlediğini gösterdi. Bu çoğulluk, bir zaaf değil; aksine, metinlerin katmanlılığını açığa çıkarmak için bir imkân olarak değerlendirildi. Böyle bir yaklaşımla düşünmek hem edebî metinlerdeki temsil ilişkilerini hem de bu temsillerin toplumsal ve kuramsal bağlantılarını birlikte ele alabilmenin yollarını açabilir. Mimesisin sabit bir tanımını değil, işlerliğini ve sınırlarını soruşturan okumalar, yalnızca bu metne değil, başka metinlere ve düşünsel alanlara da temas edebilir.

Financial Support Statement / Finansal Destek Beyanı

This research was conducted without any financial support from funding agencies, institutions, or organizations.

Bu çalışma herhangi bir finansal destek alınmadan gerçekleştirilmiştir.

Conflict of Interest Statement / Çıkar Çatışması Beyanı

The author declares that there is no conflict of interest regarding the research, authorship, or publication of this article.

Bu çalışmada herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Statement on the Use of AI and AI-Assisted Tools / Yapay Zeka Kullanım Beyanı

In this study, AI-assisted tools were used to a limited extent within the acceptable boundaries defined by *Nesir: Journal of Literary Studies*' AI Use Policy. Artificial intelligence was utilized in the translation of English texts into Turkish and in the preparation of the bibliography. All content was reviewed and approved by the author(s).

Bu çalışmada, *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi*'nin Yapay Zekâ Kullanım Politikası'nda belirtilen kabul edilebilir sınırlar çerçevesinde yapay zekâ destekli araçlardan sınırlı ölçüde yararlanılmış; İngilizce metinlerin Türkçeye çevrilmesinde ve kaynakçanın hazırlanmasında yapay zekadan yararlanılmıştır. Tüm içerik yazar(lar) tarafından gözden geçirilerek nihai şekli onaylanmıştır.

Kaynakça

- Adorno, Theodor W. *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*. Verso, 1999.
- Anday, Melih Cevdet. "Günlük/Bir Defterden"den." *Dünyada Geçirdim Çocukluğumu* içinde, ed. Sevgül Sönmez ve Yalçın Armağan, 795–834. Everest Yayınları, 2016.
- . *Raziye*. Hür Yayınları, 1980.
- Aristoteles. *Poetika*. Çeviren Burhan Arpad. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.
- Armağan, Yalçın. "‘Filozof-şair’ hapishanesine kapatılmak." *K24*, March 13, 2015. <https://t24.com.tr/k24/yazi/filozof-sair-hapishanesine-kapatilmak>,105
- . "Melih Cevdet Anday Şiirinde Zaman." Yüksek lisans tezi, Bilkent Üniversitesi, 2003.
- Armağan, Yalçın ve Esra Dicle. "Çeperden Merkeze 1965'ten 1980'e Modernist Türk Edebiyatı III." *Kıraathane İstanbul Edebiyat Evi*, 18 Nisan 2025, 18:38. https://www.youtube.com/watch?v=_WlGIQTCmds&t=1627s
- Auerbach, Erich. *Mimesis: Batı Edebiyatında Gerçekliğin Tasviri*. Çeviren Herdem Belen ve Hüseyin Ertürk. İthaki Yayınları, 2019.
- . *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Çeviren Willard R. Trask. Princeton University Press, 2003.
- Bachmann, Erik M. "Editor's Introduction: Art in its Eigenart." *The Specificity of the Aesthetic* içinde, ed. Erik M. Bachmann ve Tyrus Miller, viii–xlii. Brill, 2023.
- Belge, Murat. *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İletişim Yayınları, 2009.
- Bener, Erhan. "Anday'ın Roman Kişileri." *Melih Cevdet Anday Günleri 20–21 Mayıs 1995* içinde, 80–86. Edebiyatçılar Derneği Yayınları, 1995.
- Benjamin, Walter. "The Storyteller: Observations on the Works of Nikolai Leskov." *Selected Writings, Vol. 3: 1935–1938* içinde, ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland ve Gary Smith, 143–166. Harvard University Press, 2003.
- Coghlan, David ve Mary Brydon-Miller. "Bakhtinian Dialogism." *The SAGE Encyclopedia of Action Research* içinde, Cilt 2, 73–75. SAGE Publications Ltd, 2014. <https://doi.org/10.4135/9781446294406.n37>

- Doran, Robert. "Introduction." *Mimesis and Theory: Essays on Literature and Criticism, 1953–2005* içinde, ed. Robert Doran, i–xx. Stanford University Press, 2008.
- Gebauer, Gunter, ve Christoph Wulf. *Mimesis: Culture-Art-Society*. University of California Press, 1995.
- Girard, René. *Mimesis and Theory: Essays on Literature and Criticism, 1953–2005*. Ed. Robert Doran. Stanford University Press, 2008.
- Gündoğdu, Servet. *Mimesis, İfade ve Gösterge: Şiirin Özgünlüğü Bağlamında Poetika Sorunu*. Hece Yayınları, 2021.
- Gürbilek, Nurdan. *Kör Ayna, Kayıp Şark*. Metis Yayınları, 2004.
- Jameson, Fredric. *Marxism and Form*. Princeton University Press, 1974.
- Koçak, Orhan. "Anday'da Duygu ve Resimçinge." *Sombahar* 23 (1994): 29–36.
- . "Melih Cevdet Anday'la Söyleşi." *Defter*, no. 10 (1989): 81–87.
- . "Sunuş." *Roman Kuramı* içinde, çeviren Cem Soydemir, 7–21. Metis Yayınları, 2003.
- Konuk, Kader. *Doğu Batı Mimesisi: Auerbach'ın Türkiye'si*. Çeviren Ahmet Fethi. Metis Yayınları, 2013.
- Lima, Luiz Costa, ve J. Laurenio de Mello. "Social Representation and Mimesis." *New Literary History* 16, no. 3 (1985): 447–466. <https://doi.org/10.2307/468835>
- Lukács, Georg. *Estetik. Cilt 1*. Çeviren Ahmet Cemal. İstanbul: Payel Yayınevi, 1978.
- . *Estetik. Cilt 2*. Çeviren Ahmet Cemal. İstanbul: Payel Yayınevi, 1981.
- . *Estetik. Cilt 3*. Çeviren Ahmet Cemal. İstanbul: Payel Yayınevi, 1983.
- . *Roman Kuramı*. Çeviren Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- . *Tarihsel Roman*. Çeviren İsmail Doğan. Epos Yayınları, 2018.
- . *The Historical Novel*. Çeviren Hannah Mitchell ve Stanley Mitchell. Merlin Press, 1962.
- . *The Theory of the Novel*. Çeviren Anna Bostock. The MIT Press, 1977.
- Marx, Karl. *Alman İdeolojisi*. Sol Yayınları, 1992.
- Melberg, Arne. *Theories of Mimesis*. Cambridge University Press, 2003.
- Orhon, Göze. "Okuma Grubu Konuşmaları I: Melih Cevdet Anday." *Günlerin Köpüğü*, 9 Ağustos 2019. <https://gunlerinkopuguhome.wordpress.com/2019/08/09/okuma-grubu-konusmalari-i-melih-cevdet-anday/>
- Özer, Kemal. "Okurda Eleştirel Bir Tepki Uyandırmak İstedim." *Dakika Atlamadan* içinde, ed. Yalçın Armağan, 117–122. Everest Yayınları, 2015.
- Parla, Jale. *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İletişim Yayınları, 2001.

- Patterson, David. "Mikhail Bakhtin and the Dialogical Dimensions of the Novel." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44, no. 2 (1985): 131–139. <https://doi.org/10.2307/430515>
- Platon. *Devlet*. Çeviren Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.
- Potolsky, Scott. *Mimesis: The New Critical Idiom*. Routledge, 2006.
- Rampley, Matthew. *The Remembrance of Things Past: On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Otto Harrassowitz Verlag, 2000.
- Said, Edward W. "Introduction to *Mimesis*." *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* içinde, xii–xxxii. Princeton University Press, 2003.
- Scott, James C. *Tahakküm ve Direniş Sanatları: Gizli Senaryolar*. Çeviren Alev Türker. Ayrıntı Yayınları, 2021.
- Swingewood, Alan. *Bilim Olarak Sosyal Teori*. Çeviren Osman Akınhay. Bilim ve Sanat Yayınları, 1998.