

Nesir

Journal of Literary Studies • Edebiyat Araştırmaları Dergisi

ISSUE 9 • OCTOBER 2025

SAYI IX • EKİM 2025

DOSSIER • DOSYA

**Mimesis in Philosophy and Literature:
Representation, Truth, and Meaning**

Felsefe ve Edebiyatta Mimesis:
Temsil, Hakikat ve Anlam

Nesir

Journal of Literary Studies • Edebiyat Araştırmaları Dergisi

ISSUE 9 • OCTOBER 2025

SAYI IX • EKİM 2025

E-ISSN 2822-468X

Title Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi (tr)
Nesir: Journal of Literary Studies (en)
e-ISSN 2822-468X
Publisher Düşünce ve Edebiyat Araştırmaları Derneği
(Association for Thought and Literary Studies)
<https://www.dedad.org/> – info@dedad.org
Address Cumhuriyet Mah. Aydınlık Cad. No: 5/7 55200 Atakum/Samsun, Türkiye
Contact nesirdergisi.com – editor@nesirdergisi.com

Nesir: Journal of Literary Studies is a biannual, double-blind peer-reviewed, open-access academic journal that publishes scholarly research on literature in Turkish and English. Established in October 2021, the journal is published by the Association for Thought and Literary Studies (Düşünce ve Edebiyat Araştırmaları Derneği) and features original research articles and book reviews.

- No submission or publication fees are charged at any stage of the editorial or publishing process.
- All published content is freely and immediately accessible to the public without any subscription or registration requirement.
- © 2025 by the authors. Unless otherwise noted, all content is published under the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).
- All research articles are evaluated through a double-blind peer review process conducted by at least two independent reviewers to ensure academic rigor and impartiality.
- All submissions are checked for plagiarism and must adhere to the principles of publication ethics as outlined by the Committee on Publication Ethics (COPE).
- Detailed policies on conflicts of interest, retractions, corrections, peer review procedures, and the use of artificial intelligence (AI) tools are publicly available on the journal website.
- *Nesir* is indexed in ULAKBİM TR Dizin, EBSCO, ROAD, Index Copernicus, and EuroPub.

Nesir

Journal of Literary Studies • Edebiyat Araştırmaları Dergisi
Issue 9 • October 2025

Editor-in-Chief	Servet Gündoğdu Universität zu Köln, DE  
Managing Editors	Esra Akbulak Samsun University, TR   Kaan Kurt Samsun University, TR  
Editorial Board	Oscar Aguirre Mandujano University of Pennsylvania, US   Günül Özlem Ayaydın Cebe Samsun University, TR   Mustafa Bal TOBB University of Economics and Technology, TR   Kristin Dickinson University of Michigan, US   Petr Kučera Johannes Gutenberg-Universität Mainz, DE   Veysel Öztürk Boğaziçi University, TR   Cevat Sucu Samsun University, TR   Emre Koyuncu Ankara University, TR  
Guest Editor	
Section Editors	
<i>World Literatures</i>	Nilgün Anadolu Okur Temple University, US   Mehmet Fatih Uslu Koç University, TR  
<i>Comparative Literature</i>	Etienne Charrière Agence Fr. de Développement, FR   Nefise Kahraman University of Toronto, CA  
<i>Literary Theory and Historiography</i>	Atiye Gülfer Gündoğdu Universität zu Köln, DE   Alptuğ Ahmet Güney Universität Bonn, DE  
<i>Modern Literary Studies</i>	Johanna Chovanec Universität Wien, AT   Esra Dicle Boğaziçi University, TR   Deniz Gündoğan İbrişim Kadir Has University, TR   İci Vanwesenbeeck State University of NY Fredonia, US  
<i>Classical Literary Studies</i>	Özgen Felek Yale University, US   Sarjoun Karam Universität Bonn, DE   Sibel Kocaer Boğaziçi University, TR   Mustafa Altuğ Yayla Samsun University, TR  
Book Review Editor	Elif Sezer Aydın Sabancı University, TR  
English Editors	Simla Doğançün Université Paris 1 Pantheon-Sorbonne, FR   Monica Katiboğlu İstanbul Bilgi University, TR   Nur Zeynep Kürük Erçetin Boğaziçi University, TR  
Turkish Editors	Hüsna Baka Boğaziçi University, TR   Ömer Rafi Çiçek Universität Bonn, DE   Sibel Yılmaz Middle East Technical University, TR  
Copy Editors	Yurdagül Aydın Üngör Samsun University, TR   Buse Büyükkeskin Boğaziçi University, TR   Zeynep Büyükpalta Boğaziçi University, TR   Hesna Altaş Boğaziçi University, TR  
Technical Editor	Turhan Koç Nevşehir Hacı Bektaş Veli University, TR  

Advisory Board

Alphan Akgül | İstanbul 29 Mayıs University, TR 

Olcaç Akyıldız | Boğaziçi University, TR 

Esra Almas | Bilkent University, TR 

Ian Almond | Georgetown University in Qatar, QA 

Fatih Altuğ | Boğaziçi University, TR 

Edith Gülçin Ambros | Universität Wien, AT 

Yalçın Armağan | Mimar Sinan Fine Arts University, TR 

Hatice Aynur | Yıldız Technical University, emeritus, TR 

Efe Murat Balıkcıoğlu | Università Ca' Foscari Venezia, IT 

Richard Bauman | Indiana University, US

Onur Kemal Bazarkaya | İstanbul University, TR 

Christiane Czygan | Universität Bonn, DE 

David Damrosch | Harvard University, US 

Özen Nergis Dolcerocca | Università di Bologna, IT 

Nergis Ertürk | The Pennsylvania State University, US 

Rita Felski | University of Virginia, US 

Stephen Greenblatt | Harvard University, US 

Stephen Halliwell | University of St Andrews, GB 

Didem Havlioğlu | Duke University, US 

Béatrice Hendrich | Universität zu Köln, DE 

Samuel Hodgkin | Yale University, US 

Victoria R. Holbrook | İstanbul Bilgi University, emeritus, TR 

Cemal Kafadar | Harvard University, US 

Mehmet Kalpaklı | Bilkent University, TR 

Halim Kara | Boğaziçi University, TR 

Selim Sırrı Kuru | University of Washington, US

John Holmes McDowell | Indiana University, emeritus, US

Susan McHugh | University of New England, US 

Astrid Menz | Orient-Instituts Istanbul, TR 

Timothy Morton | Rice University, US 

Sheldon Pollock | Columbia University, emeritus, US

Avital Ronell | New York University, US 

Şaban Sağlık | Fatih Sultan Mehmet Vakıf University, TR 

Marinos Sariyannis | Institute for Mediterranean Studies, GR 

Azade Seyhan | Bryn Mawr College, US 

Johann Strauss | Université de Strasbourg, emeritus, FR

Burhanettin Tatar | Ondokuz Mayıs University, TR 

Duygu Yıldırım | University of Tennessee, US 

Web, Indexing and Social Media Coordinators

Hayrünnisa Düzgün | Ankara University, TR  

Berfin Gökçe Kelepircioğlu | Koç University, TR 

Beyza Tıfrah | Kocaeli University, TR  

Contents • İindekiler

Servet Gündoğdu	Foreword	vii
	Research Articles	
Hakan Yücefer	Sadeleştirilmiş Yaşam: Aristoteles'te <i>Mimēsis</i> ve Şiirin Tümeiliği <i>Life Simplified: Aristotle on Mimēsis and the Universality of Poetry</i>	1
Victoria R. Holbrook	The Architecture of Mimesis in Plato and in the Quran <i>Platon ve Kuran'da Mimesis'in Mimarisi</i>	29
Ana Lomadze	The Imitation by Not Imitating: Duns Scotus on Self-determined Rationality as <i>Imago Dei</i> in Humans <i>Taklit Etmeden Taklit: Duns Scotus'un İnsanlarda Imago Dei Olarak Kendi Kendini Belirleyen Akıl Üzerine Görüşleri</i>	47
Zakir Hussein Gul	Wandering Metaphors, Woven Worlds: Icons, Buddha-Idols and Demon-Deities from Inner Asia and India to Ottoman Europe <i>Dolaşan Metaforlar, Dokunan Dünyalar: İç Asya ve Hindistan'dan Osmanlı Avrupa'sına İkonlar, Buda Putları ve Demon-İlahlar</i>	61
Kerem Eksen	Mimesisin Uzun Yüzyılı: On Dokuzuncu Yüzyılda Gerçekliğin Temsili ve Üslup Kaygısı <i>The Long Century of Mimesis: The Representation of Reality and the Concern for Style in Nineteenth-Century</i>	115
Hakan Atay	Taklitteki Gerçek: Graham Harman'ın Felsefesinde Metafor ve Mimesis <i>The Real in Imitation: Metaphor and Mimesis in Graham Harman's Philosophy</i>	137
Nidesh Lawtoo	Plastic Figures: Mimesis, Metamorphosis, Techniques of the Self <i>Plastik Figürler: Mimesis, Metamorfoz, Benliğin Teknikleri</i>	163
Şafak Horzum	Mimesis Reconfigured: Material-Feminist and Posthumanist Transformations of the Female Body in British Women Writers <i>Yeniden Biçimlendirilen Mimesis: Britanyalı Kadın Yazarların Eserlerinde Kadın Bedeninin Maddesel Feminist ve Posthumanist Dönüşümleri</i>	187
Henrieta Krupa	Abject Mimesis: Grotesque Femininity and the Crisis of Representation in <i>Lady Oracle</i> and <i>The Gaze</i> <i>İğrenç Mimesis: Lady Oracle ve The Gaze'de Grotesk Kadınlık ve Temsil Krizi</i>	225
Tuğba Karabulut	Grotesque Sound Poetics and Performative Mimesis in Edith Sitwell's "Polka" <i>Edith Sitwell'in "Polka" Şiirinde Grotesk Ses Poetikası ve Edimsel Taklit</i>	245
Göze Orhon	Melih Cevdet Anday'ın <i>Raziye</i> Romanında Çok Katmanlı Bir Pratik Olarak Mimesis <i>Mimesis as a Multilayered Practice in Melih Cevdet Anday's Raziye</i>	265
	Translated Articles	
Josef Früchtl	The Concept of Mimesis: History, Meaning, and Epistemic Context <i>Mimesis Kavramı: Tarih, Anlam ve Epistemik Bağlam</i>	297
Samuel Hodgkin Cevat Sucu	Sanem: Farsî Verneküler Kuramlarında Mimesis <i>Sanam: The Idol in Persian Vernacular Theories of Mimesis</i>	311

Research Articles (General Section)

- Candan Kızılgöl Özdemir Self as a Failed Project in Samuel Beckett's *Krapp's Last Tape*
Samuel Beckett'in Krapp'ın Son Bandı Oyununda Başarısız Bir Proje Olarak Benlik 329
- Seda Kurt The Translations of Aesop's Stories in *Letâ'ifü'l-Hikâyât*: Correspondences in Aesop Indices and Alternative Reading Recommendations
Letâ'ifül-Hikâyât'taki Ezop Hikâyelerinin Tercümeleri: Ezop İndekslerindeki Karşılıklar ve Farklı Okuma Önerileri 345
- Nilab Saeedi Love, Duty and Sacrifice: The Letters of Pargalı İbrâhîm to Muhsine Hanım
Aşk, Görev ve Fedâkârlık: Pargalı İbrâhîm'in Muhsine Hanım'a Mektupları 365
- Ürün Şen Sönmez Nâzım Hikmet'in Şiirlerinde Kötülük
Evil in Nâzım Hikmet's Poems 393
- Nil Tekgül Sesi Duyulmayan Kaynaklar: "Münşe'ât" Mecmuaları
Unheard Historical Sources: "Münşe'ât Mecmua"s 435

Translated Article

- Thomas De Quincey Mustafa Bal Bilgi Edebiyatı ve Güç Edebiyatı: Thomas De Quincey'nin "Alexander Pope" Denemesinden
Literature of Knowledge and Literature of Power: From Thomas De Quincey's Essay "Alexander Pope" 469

Critical Essay

- Yalçın Armağan Cumhuriyet Şiirinin Kısa Tarihi: Bastırılanın Dönüşü
A Concise History of Turkish Republican Poetry: The Return of the Repressed 473

Book Reviews

- Berfin Çiçek *Writing in Red: Literature and Revolution across Turkey and the Soviet Union*. Nergis Ertürk, Columbia University Press, 2024. 360 pp.: ISBN 9780231214858 489
- Emrah Pelvanoğlu *Tanrısal Sessizlikte Yankılanan İnsan Sesi: Teyfik Fikret ve Modern Osmanlı Şiiri*. Deniz Aktan Küçük. Tabiat Kitap, 2023. 360 pp.: ISBN 9786057111876 493
- Ayşe Sandıkkaya Aşır *Antikahramanın Biyografisi ve Türk Romanındaki Serüveni*. Semra Yaman. Hece Yayınları, 2025. 624 pp.: ISBN 9786059556972 501
- Dhrubajyoti Sarkar *Homo Mimeticus: A New Theory of Imitation*. Nidesh Lawtoo. Leuven University Press, 2022. 358 pp.: ISBN 9789462703469 507
- Merve Döne Yıldırım *Emotions in the Ottoman Empire: Politics, Society and Family in the Early Modern Era*. Nil Tekgül, Bloomsbury Academic, 2023. 182 pp.: ISBN 9781350323919 511
- Nur Yılmaztürk Dağaslanı *Yazının Önünde: Edebi Metnin Anlamının Teşekkülünde Okurun Rolü*. Atiye Gülfer Gündoğdu. Hece Yayınları, 2021. 216 pp.: ISBN 9786057446350 517

Foreword

Servet Gündoğdu, Editor-in-Chief 

University of Cologne, Cologne, Germany

As we present the ninth issue of *Nesir: Journal of Literary Studies* (October 2025), dedicated to the theme “Mimesis in Philosophy and Literature: Representation, Truth, and Meaning,” the past four years can be seen as a period of profound renewal in intellectual, technical, and institutional terms. This renewal goes beyond a formal or infrastructural update and represents a reaffirmation of *Nesir*’s founding purpose to sustain literature as both an object of study and a mode of thought.

Founded in October 2021 as a fully open-access, double-blind, peer-reviewed journal in Turkish and English, *Nesir* has grown into a dynamic intellectual community, a genuine circle of dialogue and reflection. Each issue convenes an increasingly diverse group of scholars from local and global contexts, and each thematic dossier pushes the boundaries of critical inquiry. The past two years have marked a decisive phase of institutional consolidation and international recognition: the journal is now indexed in TR Dizin, EBSCO, Google Scholar, OpenAIRE, and ROAD. Beginning with this issue, all articles carry Crossref DOIs, completing our transition from Zenodo to full Crossref integration—an essential step for sustaining citation networks and ensuring the long-term visibility of our publications.

During this same period, the editorial and advisory boards have expanded and diversified significantly. Today, *Nesir* maintains an international editorial structure with active contributors not only from Turkey but also from the United States, Canada, Germany, Austria, France, Italy, and Greece. The board brings together distinguished scholars working across fields such as literary theory, hermeneutics, comparative literature, and classical and modern Turkish literature. Each member contributes as both a scientific advisor and an active participant in maintaining the ethical and academic integrity of the publication process. This diversity signifies more than geographical breadth; it embodies *Nesir*’s intellectual pluralism. The presence of scholars from varied academic traditions deepens the journal’s dialogue with international literary research and opens new spaces for collective reflection with every issue.

During this period, the journal’s website has been completely redesigned, guided by the principles of accessibility, linguistic equivalence, and transparency. The Turkish and English versions are now fully synchronized, equally accessible, and aligned with international publishing standards. Author guidelines, ethical disclosure forms, copyright policies, and the journal’s *AI Usage Policy* are all publicly available online. Submission and review processes have been restructured to ensure traceability and accountability at every stage. *Nesir*’s ethics and publication policies have also undergone comprehensive revision. Detailed procedures have been established for managing conflicts of interest, plagiarism, retractions, and corrections, while a separate

Artificial Intelligence Use Policy has been introduced. Together, these documents form the foundation of the journal's commitment to transparency, accountability, and academic integrity.

The journal's financial model is likewise grounded in the principles of open access and voluntary academic contribution. As a non-profit publication, *Nesir* is published with the institutional support of the Association for Thought and Literary Studies (Düşünce ve Edebiyat Araştırmaları Derneği), and all editorial work is carried out on a voluntary basis. No processing or publication fees are charged at any stage, and editorial decisions are made solely on academic merit. This structure ensures the journal's independence, continuity, and reliability.

The year 2025 also marks *Nesir*'s direct engagement with international academic communities. The symposium "The Problem of Prose in the Transformation of Turkish Literature," held at the University of Cologne on May 24, 2024, was one of the most tangible examples of this orientation. Over the course of a full day, scholars of Turkish and Western literature explored the historical and poetic dimensions of prose, extending the intellectual dialogue initiated by the journal's very name into an academic forum. In the same year, the active participation of the *Nesir* editorial team in major international events such as Türkologentag (Mainz) and the American Comparative Literature Association's 2025 Annual Meeting further strengthened the journal's global visibility and scholarly presence.

Of course, we are aware that the ecosystem of scholarly citation remains a process that unfolds over time. The quality and originality of the articles published in *Nesir* will, in the long run, generate their own academic resonance. Yet *Nesir* approaches this reality with an active strategy, cultivating a vibrant intellectual environment sustained through international collaborations, thematic dossiers, and online colloquia. The theme of this issue, *mimesis*, invites reflection on visibility and representation, on echo and originality. In the academic world, this dynamic manifests as what might be called the "citation visibility paradox": the more original a work is, the longer it takes to be recognized. The echo of thought often arrives belatedly. *Nesir* inhabits precisely this interval of delay, seeking visibility through continuity rather than speed, through meaning rather than citation. In this sense, our engagement with international indexing efforts expresses not a desire for exposure but a search for a distinct form of *mimesis*, a renewed way of thinking about how writing represents itself.

In line with this vision, *Nesir* continues to strengthen its international presence through sustained and transparent editorial development. As part of this ongoing effort, the journal will apply for inclusion in several major international databases by November 2025, including DOAJ (Directory of Open Access Journals), ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities), ESCI (Emerging Sources Citation Index – Web of Science), and Scopus. These applications are conceived as an extension of the journal's long-term commitment to creating a globally accessible, high-quality platform for literary research.

By 2025, *Nesir*'s editorial structure had reached a stage of intellectual maturity and institutional stability. This ninth issue, dedicated to the theme "Mimesis in Philosophy and Literature," offers the clearest expression of that evolution. Conceived in harmony with the

journal's philosophical orientation, the dossier marks a significant step forward in both thematic range and international engagement. It features sixteen research articles—ten in English and six in Turkish—alongside six book reviews, three translations, and one critical essay, together forming a comprehensive model that unites scholarly production with critical reception. Contributors represent universities in the United States, India, Turkey, the Netherlands, Georgia, Austria, and Northern Cyprus, revealing that *Nesir*'s reach now extends well beyond regional boundaries into an expanding network of dialogue across literary and academic traditions.

To write a *foreword* on *mimesis*, a concept that lies at the very origin of thinking about art and literature, is in a sense to reflect once more on the idea of *prose* itself. The word *foreword* carries a dual resonance: it denotes both “a word that comes before” (temporal) and “a word that gives direction” (orienting). Like *prose*, it signifies the inherent movement, progression, and openness within writing. Thus, every foreword speaks not only of what has passed but also of what is yet to come; it carries language forward, prepares a ground for the arrival of new thought, and opens the way toward the future. *Nesir* continues to inhabit this very space, placing the word forward, bridging texts and modes of thinking. With every issue, it seeks to ask new questions, to approach literature as a form of thought itself, and to reimagine academic production as an act of dialogue rather than declaration.

Looking ahead, *Nesir* will welcome original research articles and book reviews for its upcoming 10th issue (April 2026) and 12th issue (April 2027), both of which will be open-topic editions. These issues will be prepared with an emphasis on theoretical depth and interpretive strength, transcending chronological, regional, and thematic boundaries. In addition, the 11th issue (October 2026), titled “Literature and the Body: The Relations Between Being and Writing,” will bring together articles and reviews that explore the existential relationship between writing and corporeality from multiple perspectives. We warmly invite scholars who wish to think through the meaning of literature together to contribute to these future issues.

Finally, I extend my sincere gratitude to all our authors, reviewers, editorial team members, advisory board, and readers for their contributions to this issue. I would like to express my special thanks to Emre Koyuncu, guest editor of this dossier, whose intellectual guidance and editorial commitment have been invaluable in shaping the thematic coherence and scholarly depth of this issue. The unfolding of *Nesir* is, at its core, a collective and dialogical search for meaning, a continuous act of rebuilding both literature and thought.

Research Article



Sadeleştirilmiş Yaşam: Aristoteles'te *Mimêsis* ve Şiirin Tümeliliği

Life Simplified: Aristotle on *Mimêsis* and the Universality of Poetry

Hakan Yücefer

Mimar Sinan Fine Arts University, İstanbul, Türkiye

Abstract

In Chapter 9 of the *Poetics*, Aristotle says that poetry is more philosophical and valuable than history, because it is rather concerned with the universals, whereas history tells us about the particulars. The aim of this article is to understand Aristotle's claim about the universality of poetry within the context of the *Poetics*, that is, within the framework of the discussion on how the story or plot should be constructed in a successful tragedy. The article first discusses the tensions inherent in the idea that poetry rather expresses the universals, and the suggestions offered in the secondary literature to resolve these tensions. Then, it is shown that Aristotle introduces two different concepts of life when talking about life throughout the *Poetics*, and it is argued that the poet constructs a second life by simplifying the ordinary life, which is inimitable due to the randomness of the events that make it up. The poet builds her story through this simplification, and the universality of poetry is not based on revealing universal truths about life, but on the fact that the same plot, constructed by simplifying life, can be repeated in different cases by changing the names of the characters, places and times.

Öz

Aristoteles *Poetika*'nın dokuzuncu bölümünde şiirin tarihten daha felsefi ve değerli olduğunu, çünkü şiirin daha ziyade tümelleri, tarihin ise tekil olayları dile getirdiğini söyler. Bu makalenin amacı Aristoteles'in şiirin tümeliliği ve felsefiliğiyle ilgili iddiasını *Poetika*'daki bağlamı içinde, yani iyi yazılmış bir tragedyada öykünün ya da olay örgüsünün nasıl kurulması gerektiğine ilişkin tartışma çerçevesinde ele alıp anlamaya çalışmak. Makalede önce şiirin daha ziyade tümelleri dile getiriyor olduğu fikrinin barındırdığı gerilimler ve ikincil literatürde bu gerilimlerin çözülmesi için sunulan öneriler tartışılıyor. Ardından, Aristoteles'in *Poetika* boyunca yaşamdan söz ederken iki farklı yaşam kavramını devreye soktuğu gösteriliyor ve şairin sayısız tekil olaydan oluşan, rastlantısallığı nedeniyle taklit edilemez olan yaşamı sadeleştirerek ikinci bir yaşam kurguladığı, öyküsünü bu sadeleştirme sayesinde inşa ettiği, şiirsel *mimêsis*'in konusunun da aslında bu sadeleştirilmiş yaşam olduğu savunuluyor. Şiirin tümeliliği yaşamla ilgili genelgeçer hakikatleri açığa çıkarmasına değil, yaşamın sadeleştirilmesiyle inşa edilmiş, zorunlu olarak mutluluğa ya da mutsuzluğa götürecek bir olay örgüsünün karakter isimlerinin, yer ve zamanın değiştirilmesiyle farklı tekil örneklerde yinelenebilir olmasına dayanıyor.

Keywords

Aristotle,
mimesis,
imitation,
tragedy,
plot,
universals

Anahtar Kelimeler

Aristoteles,
mimesis,
taklit,
tragedya,
olay örgüsü,
tümeller

Article History

Received
21.08.2025

Accepted
24.09.2025



Extended Abstract

In Chapter 9 of the *Poetics*, Aristotle says that poetry is more philosophical and valuable than history, because it is rather concerned with the universals, whereas history tells us about the particulars. This article attempts to decipher the meaning of this claim while also using it as a key sentence to discuss Aristotle's theory of tragedy and the role played in it by the concept of *mimêsis*. The main argument is based on a point that readers of the *Poetics* do not seem to pay sufficient attention to: Aristotle uses two different concepts of life throughout the *Poetics* when speaking about story or plot. Poetry does not imitate everyday life as it is – consisting of countless insignificant events and lacking any narrative unity – but rather a reduced, simplified version of it, exhibiting the unity required by the plot. Therefore, the universals in the poem are not universal truths, but lives simplified enough to display the integrity inherent in the plot.

The article consists of three parts. In the first section, titled “Exposition of the Problem,” a translation of the passage containing Aristotle’s claim is presented with a few explanations of the controversial terms, and the tensions surrounding the concept of *mimêsis* are listed: By *mimêsis*, are we to understand the imitation of singular things/events, or the representation of universals, that is, concepts (first tension)? Is it a matter of reflecting things that have already happened as faithfully as possible, or is it the construction of things as they could happen (second tension)? Is it necessary to construct a plot that adheres to given rules to the very end, or can these rules be bent to make room for coincidence or chance (third tension)? Is the main object of *mimêsis* characters or actions (fourth tension)? Is its goal to reflect reality or to impress the audience (fifth tension)?

The next section, titled “Four Solutions,” focuses on how scholars interpret the relationship of poetry to universals, and reviews four different solutions which successively suggest that the poem's universality stems from 1) its somehow conveying a universal message, 2) its construction of a fictional world, 3) its openness to interpretation by the viewer or reader in different ways, and 4) the peculiar nature of the imitated action. The last of these solutions turns out to be the most convincing, since it allows to reconcile Aristotle's two seemingly irreconcilable basic theses: the definition of tragedy as “imitation of an action” and its association with universals.

In the third and final section of the article, titled “The Two Meanings of Life and Poetic Universals,” a revised version of this solution is developed and defended. The main thesis of this chapter is this: In the *Poetics*, Aristotle introduces two different concepts of life. On the one hand, he argues that the unity of the story should not be based on the lives of characters, because life as such lacks unity (*Poetics*, 8, 1451a 16-19). On the other hand, he argues that tragedy imitates “action and life, not people” (*Poetics*, 6, 1450a 15-17). Therefore, on the one side, there is “Life 1”, referred to in the first lines of Chapter 8, which is inimitable because it consists of unlimited events and actions. Life 1 contains an infinite number of small, ordinary, and insignificant actions, but it exhibits no one single, imitable action, one single plot, with a definite beginning and end. On the other side, there is the imitable life (“Life 2”) mentioned in Chapter 6, purged of the randomness and disorganization of Life 1, and reduced to a single, unified action with a beginning, middle, and end. The subject of tragedy, or poetry in general, is obviously Life 2. But even if Life 1 is

inimitable, it is still possible to talk about it. If the poet's job is to present an imitation of an action and life (Life 2), the historian's job is to describe people's lives in all their detail, as they really were (Life 1).

The article draws a parallel between the poet's work and the mathematician's to better illuminate what it means to imitate a simplified life. According to Aristotle, the object a mathematician studies is no different from that of a physicist. Both studies initially address material, physical objects. However, unlike the physicist, the mathematician focuses on the fact that these objects possess certain lines, surfaces, and volumes. He strips physical objects of all but these geometrical properties (motion, material, color, etc.), transforming them into mathematical objects. Similarly, the poet eliminates the randomness, confusion, and disorganization of Life 1, making it a suitable subject for a story, and transforms it into Life 2. The poet builds her story through this transformation, and the universality of poetry is not based on revealing universal truths about life, but on the fact that the same plot, constructed by simplifying life, can be repeated in different cases by changing the names of the characters, places and times.

Giriş

Bazı cümleler, dolaysızca dile getirdikleri şeylerin yanı sıra, yer aldıkları metnin bütünü anlamamızı sağlayacak bir anahtar işlevi de üstlenirler. Aristoteles'in *Poetika*'nın dokuzuncu bölümünde tarihle şiiri karşı karşıya getirip şiirin tarihten "daha felsefi", "daha değerli" olduğunu ilan ettiği, şiirin felsefilikliğini ise daha ziyade tümellere yöneliyor olmasıyla açıkladığı meşhur cümle bunun güzel bir örneği. Aristoteles'in tragedya sanatı ve trajik *mimêsis* üzerine temel tezlerinin barındırdığı (bugün hâlâ bizi *Poetika*'yı tekrar tekrar okuyup yorumlamaya zorlayan) bütün gerilimler bu tek cümlede bir araya gelmiş gibi. Bu yazıda bir yandan Aristoteles'in cümlesinin anlamını çözmeye çalışırken bir yandan da bu cümleyi Aristoteles'in tragedya kuramını ve bu kuramda *mimêsis* kavramının oynadığı rolü tartışmak için bir anahtar gibi kullanacağım.

"Problemin Serimlenişi" başlıklı bölümde önce cümlelerin yer aldığı pasajın bir çevirisini sunup terimlerle ilgili birkaç açıklama yapacağım, ardından *mimêsis* kavramına ilişkin gerilimlerin bir listesini çıkaracağım. "Dört Çözüm Önerisi" başlıklı bölümde, Aristoteles uzmanlarının şiirin "daha ziyade tümelleri" dile getiriyor oluşunu nasıl yorumladıklarına bakacağım ve bir dizi çözüm önerisini gözden geçireceğim. Son olarak, "Yaşamın İki Anlamı ve Şiirsel Tümeller" başlıklı bölümde, bu çözüm önerilerinden en açıklayıcı olanını benimseyip geliştireceğim. Bunu yaparken de *Poetika* okurlarının yeterince üzerinde durmadıkları bir noktadan, Aristoteles'in metin boyunca yaşamdan söz ederken iki farklı yaşam kavramını devreye sokuyor olmasından yola çıkacağım.

Problemin Serimlenişi

Dokuzuncu bölüm şu satırlarla başlıyor:

Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ’ οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνάτῃ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἤ μμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἀνευ μέτρων)· ἀλλὰ τοῦτω διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ’ ἱστορία τὰ καθ’ ἕκαστον λέγει. ἐστὶν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἅττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὸ δὲ καθ’ ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν.¹

Söylediklerimizden sonra görünen o ki şairin işi olmuş olanları söylemek değil, olabilecek olanları ve olanaklı şeyleri büyük olasılıkla ya da zorunlulukla olacak şekilde söylemek.² Çünkü tarihçiyle şair biri vezinli diğeri vezinsiz konuştuğu için birbirinden ayrılmaz (Herodotos’u vezinli hâle getirseydik, vezinli hâli vezinsiz hâlinde daha az tarih olmazdı). Bunları ayıran şey birinin olmuş olanları diğerrinin olabilecek olanları söylemesi. Bu yüzden şiir tarihten daha felsefî ve daha değerlidir,³ çünkü şiir daha ziyade tümelleri tarih ise tekil şeyleri anlatır. “Tümel” büyük olasılıkla ya da zorunlulukla belli türden birinin belli türden şeyleri söylemesi ya da yapması demek; şiir özel isimler kullansa da bunu hedefler. “Tekil” ise Alkibiades’in yapmış olduğu ya da onun başına gelmiş olan şey.⁴

Metni yorumlamaya başlamadan önce bazı terimlerin anlamları üzerinde durmak faydalı olabilir. Yerleşik çeviri alışkanlıklarına uyarak “şiir” diye çevirdiğim *poiêsis* sözcüğü aslında bizim anladığımız anlamda şiirden çok daha geniş bir anlama sahip. Sözcüğün kökenindeki *poiein* fiili “yapmak”, “üretmek”, “meydana getirmek” gibi anlamlar taşıyor. *Poiêsis* de hem üretim sürecine hem ürünün kendisine işaret etmek için kullanılıyor. Sözcük milattan önce beşinci yüzyılın sonlarına doğru “şiir” anlamını da üstlenmiş. Aristoteles *Poetika*’da nadiren de olsa sözcüğün bu çok anlamlılığıyla oynayacak, şiirden söz ederken alttan alta üretme, yaratma sürecine göndermede bulunacak. Ama daha önemlisi, “edebiyat” sözcüğünden de “kurmaca” sözcüğünden de habersiz olan Aristoteles *Poetika*’nın ilk bölümünde sözle taklit sanatının isimsiz kalmış olmasından yakınacak ve şiiri şiir yapan başlıca unsurun kafiye, vezin gibi birtakım biçimsel özellikler taşımak değil, sözle taklit etmek, öykü anlatmak olduğunu belirtecek.⁵ Empedokles vezinli yazmış olsa da şair değil doğa araştırmacısı sayılmalı, çünkü öykü anlatmıyor; Herodotos vezinli yazmış olsaydı da şaire dönüşmez, tarihçi olarak kalırdı, çünkü o da kurmaca yazarı değil. Görüldüğü gibi, *poiêsis*

¹ *Poetika*, 9, 1451a36-b11. *Poetika*’nın Yunancası için başvurduğum edisyon şu: Leonardo Tarán and Dimitri Gutas, *Aristotle Poetics. Editio Maior of the Greek Text with Historical Introductions and Philological Commentaries* (Brill, 2012).

² Cümleinin ikinci yarısı şöyle de çevrilebilirdi: “olabilecek olanları, yani büyük olasılıkla ya da zorunlulukla olacak şekilde olanaklı şeyleri söylemek.”

³ Ya da: daha soyludur, daha ciddidir, daha ağırbaşlıdır. Aristoteles, *Poetika*’nın altıncı bölümünün başında tragedyanın taklit ettiği eylem tipini nitelemek için de bu sıfatı kullanıyor (1449b24: μίμησις πράξεως σπουδαίας).

⁴ Aksi belirtilmedikçe Aristoteles’ten yapacağım alıntıların çevirileri bana ait olacak. *Poetika* alıntılarını çevirirken yer yer şu iki Türkçe çeviriden faydalandım: Nazile Kalaycı, *Aristoteles. Poetika. Şiir Sanatı Üzerine* (Pharmakon, 2012); Ari Çokona ve Ömer Aygün, *Aristoteles. Poetika -Şiir Sanatı Üzerine-* (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016).

⁵ *Poetika*, 1, 1447a28-b23.

bizim bugün anladığımız anlamda şiire karşılık gelmiyor, kastedilen şey daha ziyade “vezin kullanarak sözle taklit etme sanatı.”⁶ Ben de alışkanlıklara uyarak yazı boyunca “şiir” sözcüğünü kullanmayı sürdüreceğim, ama birkaç istisnai durum hariç “şiir” yerine “kurmaca” deseydik Aristoteles’in düşüncesini pek de çarpıtmış olmazdık.

Diğer bir tartışmalı sözcük yine yerleşik tercihlere bağlı kalarak “tarih” diye çevirdiğim *historia* sözcüğü. *Historia* tarihten ziyade araştırma, inceleme gibi bir anlam taşıyor.⁷ Ama sözcük Aristoteles’te daha teknik bir anlam kazanmış ve *historia* belli bir alandaki bilimsel araştırmanın veri toplayıp sınıflandırmaktan ibaret ön aşamasına, deyim yerindeyse “bilimsel hazırlığa” dönüşmüş görünüyor.⁸ Alıntıladığımız satırlarda ise Herodotos’a gönderme yapılıyor olması *historia*’nın “tarih” diye çevrilmesini elbette makul hâle getiriyor. Ama burada da Aristoteles’in *historia*’dan anladığı şey verileri derleyip toplamak, yani tarihteki olayların kayda geçirilmesi. Dolayısıyla en azından bu pasajda tarihçi ile kronik yazarı ya da vakanüvis bir tutulmuş oluyor.⁹

Son olarak, *Poetika* boyunca sık sık karşımıza çıkan ve kavraması sanılabileceğinden daha zor bir ayrıma değineyim: olası (*eikos*) ve zorunlu (*anankaion*) arasındaki ayrım. Aristoteles bu sözcükleri tragedyanın konusunu nitelemek için sık sık bir kalıp gibi kullanıyor. Kuşkusuz, bir şeyin olası olmasıyla zorunlu olması farklı durumlar: Üçgenin iç açılarının toplamının yüz seksen derece olması olası değil zorunlu; yarın yağmur yağacak olması (ya da yarın güneşin doğacak olması) ise zorunlu değil olası. Ama bu ayrım tragedya açısından önemli mi gerçekten? Tragedya yazarı zaten öyküsünü bozabilecek istisnai durumları paranteze alarak olasıyla zorunlu arasındaki ayrımı önemsizleştirmiş olmuyor mu? Tragedyanın dünyasında yağmur yağması gerekiyorsa her zaman yağmur yağar. Bunu hesaba katarak *eikos* sözcüğüne “istisnai durumlar dışında doğru olma” gibi nesnel bir anlam yüklemek yerine “inandırıcı olma”, “ikna edici olma”, “güvenilir olma” gibi öznel anlamlar da yükleyebiliriz.¹⁰ O zaman Aristoteles’in iki ayrı kavrama başvurusu anlamlı hâle gelir, çünkü tragedya yazarının konusunu oluştururken sadece zorunluluğu değil inandırıcılığı da hesaba katması gerektiğini söylemek anlamlı. Metni yorumlarken *eikos*

⁶ Peki vezin kullanmadan, düzyazıyla taklit eden bir metin nasıl adlandırılmalı? Aristoteles bu sorunun yanıtını veremiyor, ama *poiêsis* kavramını bu durumu da kapsayacak şekilde genişletme konusunda çekimser kalıyor.

⁷ Türkçede özellikle Herodotos ve Hippokrates’ten yola çıkarak sözcüğün bu anlamını irdeleyen bir çalışma olduğunu belirtelim: Eyüp Çoraklı, *Historia: Antikçağda Araştırma Fikrinin Doğuşu* (Alfa, 2017).

⁸ Sözcüğün Aristoteles’te nasıl veri toplayıp düzenleme anlamına geldiğini gösteren ve *Poetika*’nın dokuzuncu bölümünde bu anlamın korunduğunu iddia eden bir makale: Silvia Carli, “Poetry and *historia*,” in *The Poetics in its Aristotelian Context*, ed. Pierre Destrée, Malcolm Heath and Dana L. Munteanu (Routledge, 2020), 202-223.

⁹ Bu yüzden Dupont-Roc ve Lallot *Poetika*’yı Fransızcaya çevirirken tarih yerine kronik (*chronique*) sözcüğünü tercih ediyorlar (“şiir kronikten daha felsefi ve daha değerlidir”). Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, *Aristote. La Poétique* (Seuil, 1980).

¹⁰ Bir şeyin inandırıcı, güvenilir vb. olup olmadığını belirleyen etken onun nasıl olduğu değil bize nasıl göründüğüdür. Bu yüzden öznel anlamdan söz ediyorum. Bu şekilde yorumlandığında *eikos* ve *pithanos* aşağı yukarı eş anlamlı hâle geliyor.

sözcüğünün nesnel bir olanaklılık durumundan ziyade öznel bir inandırıcılığa işaret etmek için kullanıldığını varsayacağım.¹¹

Aristoteles'in *Poetika*'nın dokuzuncu bölümünün ilk satırlarında söyledikleri metnin öncesinde ve sonrasında söylenenlerle karşılaştırılarak okunduğunda ortaya bir dizi gerilim çıkıyor. Bunların belli başlılarını şöyle sıralayabiliriz:

1) *Tragedya açısından tümel-tekil gerilimi*: Aristoteles'in burada şairden söz ederken her şeyden önce tragedya ve komedyaya yazarlarını kastettiği açık. Altıncı bölümün başında tragedya "soylu/ağırbaşlı bir eylemin taklidi" olarak tanımlanmıştı.¹² Oysa şimdi tragedyanın (tarihten farklı olarak) "daha ziyade tümelleri anlattığını" öğreniyoruz. Bir eylemin taklidi nasıl aynı zamanda bir tümelin dile getirilişi olabilir? Eylemler doğaları gereği tekil şeyler değiller mi? Şiirin bir şekilde tümelleri ortaya koyduğunu ve bir tür evrensellik taşıdığını kabul etsek bile şiire özgü ve eylemin taklidine dayalı tümelleri felsefenin (ya da genel olarak kavramsal irdelemenin) yöneldiği tümellerden nasıl ayıracağız?

2) *Olmuş şeyler-olabilecek şeyler gerilimi*: Dokuzuncu bölümün başında tarihçinin olmuş olanları; şairin ise olabilecek olanları, olanaklı şeyleri anlattığı söyleniyor. Oysa birkaç satır sonra Aristoteles tragedya yazarlarının öykülerini çoktan olup bitmiş olaylardan çıkardıklarını, yani tarihsel ya da mitolojik karakterleri konu edindiklerini kabul edecek, bunu açıklamak için de "olanaklı olan ikna edici olmalıdır, olmamış olanın olanaklı olduğuna inanmayız, oysa olmuş olanın olanaklı olduğu bellidir" diyecek.¹³ Ama bunu dediğinde olmuş şeylerle olabilecek şeyler, dolayısıyla tarihle şiir arasında yaptığı ayrımı kendisi ortadan kaldırmış olacak.

3) *Zorunluluk-rastlantısallık gerilimi*: Aristoteles önceki bölümlerde tragedyanın "soylu bir eylemin taklidi" olduğunu söylemekle yetinmemiş, ayrıca bu eylemin basit, anlık bir olay değil bir "olaylar dizgesi" olduğunu da vurgulamıştı.¹⁴ Şimdi, sekizinci ve dokuzuncu bölümlerden bu olay örgüsünü oluşturan parçalar arasında zorunluluk ilişkileri olması gerektiğini, yani bir olayın kendisinden önce gelen olaylardan zorunlu olarak (ya da ikna edici, inandırıcı biçimde) çıkması gerektiğini öğreniyoruz. Oysa tragedya en azından kahramanın kaderini değiştiren (Aristoteles'in özenle erdemsizlikten ve kötülükten ayrı tuttuğu) trajik hata söz konusu olduğunda¹⁵ rastlantıya açık kapı bırakmak zorunda değil mi?

¹¹ Çeviri meselesine gelirsek, Nazile Kalaycı da Ari Çokona-Ömer Aygün de "olasılık" demiş. Olasının "olması umulan", "olacağı sanılan" gibi öznel anlamlar da taşıyabileceğini hesaba katarak bu çeviriye koruyorum.

¹² *Poetika*, 6, 1449b24. Büyük olasılıkla komedyaya da benzer şekilde soysuz/bayağı bir eylemin taklidi olarak tanımlanabilir.

¹³ *Poetika*, 9, 1451b16-18.

¹⁴ *Poetika*, 6, 1450a4-5; 7, 1450b22.

¹⁵ *Poetika*, 13, 1453a7-17.

Trajik kahramanın düşüşünde talihsizliğe benzer öngörülemez bir şey yok mu? Zorunlulukla talih bir arada nasıl var olacak?

4) *Kişi-eylem gerilimi*: Aristoteles alıntıladığımız metinde *Poetika* bağlamında tümelden ne anladığını açıkça söylüyor. “Tümel” belli türden kişilerin kendi kişiliklerine özgü belli şeyleri söylemeleri ya da yapmaları demek (cimri birinin para harcamaktan, korkak birinin savaşa katılmaktan uzak durması gibi). Oysa tragedyanın işi tipik özellikler taşıyan karakterler yaratmak değil bütünlüğe sahip bir eylemi taklit etmek. Aristoteles bunu sürekli vurguluyor, hatta kişiler olmadan da tragedya olabileceğini ama eylemsiz tragedya olmadığını söyleyecek kadar ileri gidiyor.¹⁶ Öyleyse tragedyanın tümellerle ilişkisini ve buna bağlı olarak daha felsefi ve değerli oluşunu yarattığı kişilere borçlu olduğunu, ama aslında bu kişilerden kolayca vazgeçebileceğini mi söylemeliyiz?

5) *Gerçekçilik-etkileycilik gerilimi*: *Poetika*’nın bütününe baktığımızda gerçekçi bir sanat anlayışıyla karşılaşırız. Aristoteles’in sözünü ettiği resimler, destanlar ve tiyatro metinleri hayali şeylerin imgelerini değil, gerçekten var olan ya da gerçekte olabilecek olan şeylerin taklitlerini sunuyorlar.¹⁷ Öte yandan, Aristoteles tragedyadan sadece gerçekçi olmasını değil, aynı zamanda etkileyici olmasını (izleyicide korku ve acıma duyguları uyandırmasını) bekliyor. Etkileyici olmak ise şaşırtıcı olmaktan, olay örgüsünün bütünlüğünü bozmaksızın beklenmedik olanı (rastlantısal olmadığı hâlde rastlantısal görüneni) öyküye dâhil etmekten geçiyor.¹⁸ Ama dahası var: Baştan sona uygulamayla ilgili sorunlara ayrılmış yirmi beşinci bölümde, Aristoteles “şiir açısından, ikna edici bir olanaksızlığın ikna edici olmayan ama olanaklı bir şeyden daha tercih edilir” olduğunu söylüyor.¹⁹ Gerçekçilik son kertede etkileyciliğe feda edilebilecek bir şey mi?

6) *Tarih açısından tümel-tekil gerilimi*: Tragedya yazarından bir olaylar dizgesi inşa etmesi beklenirken tarihçi belli bir dönemde ya da belli bir kişinin (metindeki örnekte Alkibiades’in) yaşamı boyunca olup bitenleri olduğu gibi aktarmakla yükümlü. Tarihçinin çalışmasını tekil olaylarla sınırlıyor görünen bu yaklaşım tragedya açısından varlığına işaret ettiğimiz tümel-tekil geriliminin bu kez tersten tarih açısından da doğmasına yol açıyor. Tarihçi gerçekten nedensellik ilişkileri konusunda bu denli duyarsız mı? Tümelle kurulan tarihe özgü bir ilişki tipi de yok mu? Tarihin ufkunun tekil olaylarla sınırlı olduğunu varsaymak (*historia* sözcüğü üzerinde dururken de belirttiğimiz gibi) tarihçiyle vakanüvisi birbirine karıştırmak değil mi?

¹⁶ *Poetika*, 6, 1450a23-29. Aristoteles kişiler olmadan da tragedya olabileceğini söylerken abartılı bir dille konuşuyor ve aslında geliştirilmiş, işlenmiş, zengin kişiliklerin olmamasından söz ediyor. Çünkü tragedyanın eylemi taklit etmek için eylemde bulunanlara da ihtiyaç duyacağı, dolayısıyla harfiyen kişisiz bir tragedyanın olamayacağı açık.

¹⁷ Dans bile Aristoteles’e göre gerçekten var olan şeylerin (karakterlerin, duyguların ve eylemlerin) ritim yoluyla taklidine karşılık geliyor (*Poetika*, 1, 1447a26-28).

¹⁸ *Poetika*, 6, 1452a1-11.

¹⁹ *Poetika*, 25, 1461b11-12. Ayrıca bkz. 24, 1460a26-27.

Belki sonuncusu hariç, sıraladığım gerilimlerin hepsi dönüp dolaşıp *mimêsis* kavramından ne anlamamız gerektiği sorusuna bağlanıyorlar. *Mimêsis*'ten tekil bir şeyin *taklidini* mi anlayacağız, tümel bir şeyin yani bir kavramın *temsilini* mi (birinci gerilim)? Olup bitmiş şeylerin asıllarına uygun şekilde *yansıtılması* mı söz konusu, olabilecek şeylerin *kurgulanması* mı (ikinci gerilim)? Verili kurallara sonuna kadar bağlı bir *dizge* inşa etmek zorunlu mu, bu kurallar *rastlantıya* yer açmak için esnetilebilir mi (üçüncü gerilim)? *Mimêsis*'in nesnesi *kişiler* mi *eylemler* mi (dördüncü gerilim)? Hedefi *gerçeği* yansıtmak mı *izleyiciyi* etkilemek mi (beşinci gerilim)?²⁰

Aristoteles *Poetika*'da sürekli *mimêsis*'ten söz etse de metnin hiçbir yerinde bu gerilimleri ortadan kaldıracak bir *mimêsis* tanımı vermiyor. Dolayısıyla iş okurlara düşüyor. *Poetika* uzmanları çeşitli varsayımlarda bulunarak Aristoteles'in metnindeki eksikleri gidermeye ve sonunda gerilimlerin hepsini değilse bile çoğunu ortadan kaldıracak bir *mimêsis* tanımına ulaşmaya çalışıyorlar. Şimdi konunun uzmanlarından gelen bazı çözüm önerilerine bakalım.²¹

Dört Çözüm Önerisi

Bu bölümde amacım *Poetika*'nın dokuzuncu bölümüyle ilgili literatürü baştan sona taramak değil, şiirin daha ziyade tümelleri dile getirdiği iddiasını anlamlandırmamıza şu ya da bu açıdan katkı yapabileceğini düşündüğüm dört çözüm önerisine yakından bakmak. Ama bu çözüm önerilerine geçmeden önce dokuzuncu bölümle ilgili hâlâ yaygınlığını koruyan iki geleneksel okuma stratejisini neden tartışmanın dışında tuttuğumu hızlıca belirteyim.

Tartışmaya dahil etmeyeceğim ilk okuma stratejisi *Poetika*'nın anti-Platoncu bir şiir kuramı sunmak amacıyla yazıldığını varsaymak, dolayısıyla kitabın dokuzuncu bölümünde Aristoteles'in şairin hakikat iddiasının temelsizliğini göstermeye çalışan Platon'a karşı şiirsel taklidi tümellerle ilişkilendirip şiire felsefi bir değer kazandırdığını öne sürmek. Elbette, *Poetika*'da Platon'la Aristoteles'i karşı karşıya getirmek için kullanılabilecek (bu yazıda bizi ilgilendiren satırlar da dâhil) pek çok pasaj bulmak mümkün.²² Bu okuma stratejisiyle ilgili esas sorun şu: *Poetika*'yı anti-

²⁰ Altıncı gerilim bile biraz dolambaçlı bir yoldan *mimêsis* tartışmasına bağlanabilir. Tarihçi geçmişte olup bitmiş şeyleri asıllarına uygun olarak aktarmakla yükümlü olduğuna göre, şiirsel *mimêsis*'ten ayrı, tarihe özgü bir *mimêsis*'ten söz edilebilir mi diye sordüğümüz anda bu dolambaçlı yola adım atmış oluyoruz.

²¹ Aslında *Poetika* söz konusu olduğunda uzmanlarla uzman olmayanları bu kadar net biçimde birbirlerinden ayırabileceğimizden emin değilim. Hiç Bergson okumamış olanların *Gülme*'yi pek sevmesi gibi Aristoteles'in diğer metinleriyle ilgilenmeyenler de *Poetika*'ya özel ilgi duyuyorlar. Aristoteles düşüncesine değil, *Poetika*'nın konusuna, tragedyaya, şiire, sanat yapıtına yönelik bir ilgi bu. Böyle bir ilgiden doğan çalışmalar Aristoteles uzmanlığı, Eskiçağ estetik kuramları tarihi ve sanat felsefesi arasında bir gri bölgeye yerleşiyorlar. Yine de problemleri metinlere bağlı kalarak Aristoteles düşüncesinin sınırları içinde tartışan uzmanca bir tavır ile serbest değerlendirmelere daha açık, uzmanlık dışı, uzmanlık ötesi bir tavır arasında ayrıma gitmek büsbütün anlamsız değil.

²² Bu pasajların ayrıntılı bir listesi için bkz. Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics* (The University of North Carolina Press, 1986), 331-336. Bizi ilgilendiren satırlar hem şiirle felsefeyi kıyasladığı için hem

Platoncu bir şiir savunusu gibi okumaya başladığımızda metnin iç mantığını takip etmek yerine metin dışı unsurların (örneğin Platon'un *Devlet*'inde Sokrates'in öne sürdüğü bazı savların) okumamızı belirlemesine izin veriyoruz, ne zaman anlamakta zorlandığımız bir pasajla karşılaşsak Aristoteles'in cümlelerinde Platon'a yönelik eleştiriler keşfederek sorunu çözmeye çalışıyoruz, kısacası her seferinde varlığı şüpheli bir polemğin peşine düşerek metinden uzaklaşıyoruz. Bunun kolayca yanlış anlamalara götüreceği, verimsiz bir okuma stratejisi olduğu açık.²³

Verimli olmadığını düşündüğüm için tartışmaya dâhil etmeyeceğim bir diğer okuma stratejisi ise şiirsel tümelleri karakter tipleriyle bir tutmak. Aristoteles şiirdeki tümeli "büyük olasılıkla ya da zorunlulukla belli türden birinin belli türden şeyleri söylemesi ya da yapması" olarak tanımlıyor.²⁴ Herkesin bir karakteri var, huyu suyu var, belli özellikleri var. Herkes bunlara göre eylemde bulunuyor, bunlara göre konuşuyor. O hâlde şiiri tarihten ayıran ve daha felsefi, daha değerli hâle getiren şey bu karakter tiplerini sahneye koyarak belli bir genellik düzeyine yerleşmesi olamaz mı? İlk bakışta ikna edici görünen bu okuma stratejisine üç temel itirazda bulunmak mümkün: 1) Bu okumayı kabul ettiğimizde anlatının merkezine karakterleri yerleştirmiş oluyoruz. Oysa birazdan daha ayrıntılı olarak göreceğimiz gibi, Aristoteles karakter tragedyasına karşı çıkıyor, tragedyanın karakterin değil eylemin taklidi olduğunu söylüyor.²⁵ 2) Şiirsel tümelleri tiplerle bir tuttuğumuzda komedyayı tragedyadan daha felsefi hâle getirmiş oluyoruz, çünkü tiplerin komedyada daha büyük bir yer tuttuğu açık.²⁶ 3) Aristoteles tragedyanın mutluluktan mutsuzluğa geçişi göstererek izleyicileri etkilemesi gerektiğini söylüyor. Oysa karakter tipleri sabitler (cimri her durumda cimri, geveze her durumda geveze vb.). Tragedyayı tipler üzerine inşa ettiğimizde talihin değişmesini, mutsuzluğa geçişi, baht dönüşünü ikincilleştirmiş oluyoruz.

İki geleneksel okuma stratejisini neden benimsemediğimi böylece özetledikten sonra çözüm önerilerine geçebilirim. Eğer şiirin dile getirdiği tümelleri genel kavramlar ya da karakter tipleri olarak düşünmeyeceksek görebildiğim kadarıyla elimizde dört seçenek kalıyor: 1) şiirin tümelliğinin bir şekilde evrensel bir mesaj iletmesinden kaynaklandığını öne sürmek; 2) şiirin

de şiir-tümeller ilişkisini gündeme getirdiği için iki bakımdan listeye dahil edilmiş. Yine de kitap boyunca Platon'un adının bir kez bile anılmamış olması önemli bir gösterge. Aristoteles'in birini eleştirmek istediği zaman bunu dolambaçlı yollara sapmadan yaptığını, yer yer sert polemiklere girmekten çekinmediğini biliyoruz. *Poetika*'da da Platon'u eleştirmek isteseydi bunu açıkça yapmaz mıydı?

²³ Ama *Poetika*'yı Platon'a karşı yazılmış bir metin gibi okumayı reddetmek Platon ve Aristoteles'in estetik anlayışlarını karşılaştırmının önünde engel değil. Böyle bir karşılaştırmalı değerlendirme için bkz. Stephen Halliwell, "The Importance of Plato and Aristotle for Aesthetics," *Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy* 5 (1989): 321-348.

²⁴ *Poetika*, 9, 1451b8-9.

²⁵ Aristoteles aynı keskinlikle karakter komedisine de karşı çıkar mıydı? Elimizde *Poetika*'nın komedyayla ilgili kısmı bulunmadığı için bu soruya yanıt vermek zor. Ama en azından dokuzuncu bölümün genel havası söylenenlerin tragedyaya kadar komedyaya ve destan için de geçerli olduğu izlenimini uyandırıyor.

²⁶ Bu yüzden komedyaya yazarları önce öykülerini inşa edip en sonunda karakterlere rastgele isimler veriyorlar (*Poetika*, 9, 1451b11-14).

tümelliğinin kurgusal bir dünya yaratmasından kaynaklandığını öne sürmek; 3) şiirin tümelliğinin izleyicinin ya da okurun yorumlamasına açık olmaktan kaynaklandığını öne sürmek; 4) şiirin tümelliğinin taklit edilen eylem düzeyinde açığa çıktığını öne sürmek. Şimdi ele alacağım dört çözüm önerisi sırayla bu dört seçeneğe karşılık geliyor.

Üzerinde durmak istediğim ilk çözüm önerisi Paul Woodruff'a ait.²⁷ Woodruff *mimêsis*'in konusunun ancak tekil bir eylem/olay olabileceğini kabul ediyor, çünkü ancak tekil şeyler izleyiciyi etkileyebilir, onda korku ve acıma duyguları uyandırabilir. Tümelleri aklımızla kavrarız, ama onlardan duygusal olarak etkilenmeyiz. Öte yandan, başarıya ulaşmak için tragedya yazarının tekil olan dolayımıyla evrensel bir mesaj iletmesi, izleyiciyi tekil olanla duygulandırırken genelgeçer bir hakikati görünür kılması da gerek. Woodruff bu yorumunu şaşırtıcı bir örneklerle somutlaştırıyor: Platon'un *Phaidon* diyalogu. Diyalogun sonunda bir insanın (Sokrates'in) ölümü biricik ve sarsıcı bir olay olarak gözler önüne seriliyor. Bu sahneyi okurken duygusal olarak "Sokrates'e hayranlık, onun kedere boğulmuş yoldaşlarına acıma ve ölümüne sebep olan kişilere yönelik öfkeden oluşan yoğun bir karışım" yaşıyoruz.²⁸ Woodruff'a göre, Platon bu etkiyi üretmek için gerçekleri çarpıtmaktan da geri durmuyor. Baldıran zehri içmiş birinin acıdan kıvrınmaması, uzanıp huzur içinde ölümü beklemesi tıbbi bilgimizle örtüşmüyor. Ama bir şekilde gerçeğe uymasa bile olması gerekenin bu olduğunu hissediyoruz.²⁹ Sokrates gibi bir filozofun huzur içinde ölmesi gerek. Aldatmacaya başvursa da Platon'un güttüğü amaç bizi kandırmak değil evrensel bir mesajı hissetmemizi sağlamak:

Platon Sokrates'in son gününde olup bitmiş şeyleri kayda geçirmiyor, filozofun ölümle ilişkisi hakkında genel bir saptamada bulunuyor. Ama evrensel hakikatin dile getirilişi bizi asla Platon'un çizdiği sahnenin etkilediği gibi etkilemezdi. Bunu bilen Platon ikna edici ve etkileyici ama olanaksız bir sahne kuruyor. Muhtemelen doğru da olan bir felsefi saptamayı – ölümün filozof için bir hiç olduğunu – dikkate almamızı sağlıyor, ama bunu yaparken harfiyen yanlış olan bir betimlemeyi bize gerçekmiş gibi kabul ettiriyor.³⁰

"Ölüm filozof için bir hiçtir", "gerçek filozof ölümden korkmaz" gibi genel önermelerin aksine Sokrates'in ölümü bizi duygusal olarak sarsıyor; kurmaca bir metin aracılığıyla bir filozofun ölümüne tanık olduğumuzda felsefece bir yaşamın ne olduğuna ilişkin bir sezgi kazanıyoruz.³¹

Görüldüğü gibi, Woodruff'un önerisi *mimêsis*'le ilgili gerilimlerin pek çoğunu (özellikle de birinci, ikinci ve beşinci gerilimi) çözüyor. Tekil bir durumun aldatıcı unsurlar da barındırabilen

²⁷ Paul Woodruff, "Aristotle on *Mimêsis*," in *Essays on Aristotle's Poetics*, ed. Amélie Oksenberg Rorty (Princeton University Press, 1992), 73-95.

²⁸ Woodruff, "Aristotle on *Mimêsis*," 86.

²⁹ Aslında baldıran zehrinin her türlüşünün acılı bir ölüme yol açtığı fikri tartışmaya açık. Platon'un Sokrates'in ölümünü gerçeğe uygun biçimde betimlediğini savunan yorumcular da var. Konuyla ilgili olarak bkz. Emily Wilson, *Sokrates'in Ölümü: Kahraman, Hain, Geveze, Aziz*, çev. Özgüç Orhan (Pinhan Yayıncılık, 2020), 20-21.

³⁰ Woodruff, "Aristotle on *Mimêsis*," 86-87.

³¹ Woodruff'un bütün bunlardan yola çıkarak önerdiği *mimêsis* tanımı şöyle: "bir şeyin aslında başka bir şeye özgü olan bir etki üretmesini sağlama sanatı" (Woodruff, "Aristotle on *Mimêsis*," 91).

taklidi genelgeçer bir hakikatin temsiliyle uzlaştırılabilir hâle geliyor. Yine de bu öneri temel bir sebepten ötürü ikna edicilikten uzak. Woodruff trajik *mimêsis*'in konusunu birbirine zorunluluk ilişkileriyle bağlı bir dizi olaydan meydana gelen karmaşık bir eylem olarak kavramıyor. Verdiği örnekte tek bir olay (Sokrates'in ölümü) ve bu olaydan çıkarmamız gereken genel bir ders (filozofun ölümden etkilenmemesi) var sadece. Sokrates yaptığı bir hatadan ötürü mutluluktan mutsuzluğa sürüklenmiş trajik bir kahraman değil; *Phaidon* Sokrates'i adım adım kaçınılmaz sona doğru götüren bir olaylar dizgesi sunmuyor. Tam da bu yüzden Sokrates'in ölümü karşısında korku ve acıma hissetmiyoruz; Woodruff'un da kabul ettiği gibi, korku ve acımanın yerini hayranlık ve öfke alıyor.³² Woodruff'un örnek olarak seçtiği sahne olsa olsa didaktik ve belki patetik, ama kesinlikle trajik değil.

İkinci çözüm önerisi Aryeh Kosman'a ait.³³ Aslına bakılacak olursa Kosman doğrudan *Poetika*'nın dokuzuncu bölümünü tartışmıyor, ama *mimêsis* ve *praksis* kavramlarını irdelerken öne sürdüğü bazı fikirler Kosman'ın makalesini bizim konumuz açısından dikkate değer kılacak nitelikte. Burada özellikle iki sav üzerinde duracağım.

İlk olarak, Kosman şiirsel *mimêsis*'in nesnesinin bu dünyadaki gerçek ya da olanaklı bir şey (kişi, olay, durum, eylem vb.) olmadığını söylüyor. Taklit edilen şey kurgusal dünyaya ait bir varlık:

Bir başka deyişle, şaire taklitçi dememizin nedeni söylemsel olmayan bir gerçekliği taklit eden söylemsel bir yapıt yaratıyor olması değil. Gerçeklik hakkında konuşan bir konuşmacıyı, ama şairin gerçekliği hakkında değil, kurgusal konuşmacının kurgusal dünyasının gerçekliği hakkında konuşan bir konuşmacıyı taklit ediyor olması. Asıl taklit ilişkisi şairle konuşmacı arasındaki bu ilişki. Şair taklit dünyasında gerçek konuşmalar yapan taklit bir konuşmacı yaratıyor.³⁴

İkinci olarak, sanat yapıtının önümüze serdiği dünya kurgusal bir dünya olduğu için o dünyada olup bitenlerden etkileniyoruz, korku ve acıma duygularına kapılıyoruz, ama tanık olduğumuz olaylara bu dünyada (bizim dünyamızda) gerçekleşmeleri gösterdiğimiz tepkileri göstermiyoruz. Kosman'ın örneğiyle söyleyecek olursak, Hamlet'in Polonius'u bıçaklaması bizi dehşete düşürüyor, ama kendimizi sahneye atıp Hamlet'i durdurmaya çalışmıyoruz. Sanat yapıtı bize şiddetli duyguları güvenli biçimde deneyimleyebileceğimiz yalıtılmış bir ortam sunmuş oluyor.³⁵

³² Woodruff'un acımadan söz ettiğini gördük, ama Sokrates'in kendisine değil onun yasını tutacak olan yoldaşlarına yönelik bir acıma bu ("Sokrates'e hayranlık, onun kedere boğulmuş yoldaşlarına acıma ve ölümüne sebep olan kişilere yönelik öfke").

³³ Aryeh Kosman, "Acting: *Drama as the Mimêsis of Praxis*," in *Essays on Aristotle's Poetics*, ed. Amélie Oksenberg Rorty (Princeton University Press, 1992), 51-72.

³⁴ Kosman, "Acting," 57.

³⁵ Kosman, "Acting," 63. Kosman bu ve benzeri savlarla bir yandan *mimêsis* kavramını Gérard Genette gibi çağdaş kuramcıların eleştirilerine karşı güçlendirmek, bir yandan da kavramın uygulanım alanını resim, roman, sinema gibi sanatları kapsayacak şekilde genişletmek istiyor. Ama yürüttüğüm tartışmayla doğrudan ilgili olmadığı için bunlara değinmeyeceğim.

Bu iki savı (şairin kurgusal bir konuşmacıyı taklit ettiği ve bu taklidin izleyiciye/okura şiddetli duyguları deneyimleyebileceği korunaklı bir ortam sunduğu savlarını) bir arada düşünerek şiirin “daha ziyade tümelleri” anlatması fikrini yeni bir gözle değerlendirebiliriz. Kurmacanın korunaklı dünyası farkına varmadan kapıldığımız şiddetli duygular, küçük ama sonuçları ağır hatalar, bir eylemin etkilerinin asla tam olarak denetlenememesi, mutluluğun kırılabilirliği vb. üzerine belli bir genellik düzeyine yerleşerek düşünmemizi sağlıyor. Gündelik varoluşumuzda tekil olaylara gömülmüş hâlde yaşarken kurmaca sayesinde bu olayların anlamlarını sorgulamaya başlıyoruz. Şiiri tarihten daha felsefi kılan işte bu.

Kosman’ın *mimêsis* kavramına yaklaşımı kendi başına felsefî bir değer de taşıyor ve ayrıntılı biçimde tartışılmayı hak ediyor. Ama bir *Poetika* okuması olarak bu yorumda göz ardı edilemeyecek bir zayıflık var. Aristoteles *mimêsis*’in nesnesinin kişi değil eylem olması gerektiğini açıkça söylüyor. Dokuzuncu bölümde tarihle şiir arasında yaptığı karşılaştırma da buna dayanıyor: Tarih kişileri, örneğin Alkibiades’i ele alırken (ve bu yüzden tekil şeylerle ilgilenmek zorundayken) şiir eylemin taklidi olmalı, kişilere de ancak eylemi taklit etmek için gerekli olduğu ölçüde başvurmalı. Oysa Kosman “asıl taklit ilişkisinin” şairle kurgusal dünyadaki kurgusal konuşmacı arasında olduğunu söylüyor ve kişiyi eylemin önüne geçirmiş oluyor.³⁶

Üçüncü çözüm önerisi Stephen Halliwell’e ait.³⁷ Halliwell, Aristoteles’in *Poetika*’da her an bozulabilecek, dolayısıyla dikkatle yaklaşılması gereken hassas bir denge tuttuğunu düşünüyor. Bu yüzden de önerdiği yorumlar hep bu dengeyi yansıtan bir iki-yönlülük barındırıyorlar. Örneğin, Halliwell’e göre Aristotelesçi *mimêsis*, sanat yapıtının bir yandan bizim dünyamıza benzer özellikler barındırdığını, diğer yandan tamamen özerk olmasa da kendi iç mantığına sahip ayrı bir varoluşu olduğunu aynı anda kabul etmeye dayanıyor.³⁸ Buna bağlı olarak, sanat yapıtının dünyası bir yandan sanatçının ve yapıtı alımlayanın gerçeklik normlarının askıya alınması konusunda uzlaşmaları sayesinde açılan hayalî bir dünya, diğer yandan sanatçının ve izleyicinin dünyasına koşut, onunla aynı açıklayıcılık ve nedensellik standartlarına uyan tanıdık bir dünya.³⁹

Bu “bir yandan... diğer yandan...” stratejisi Halliwell’in *Poetika*’nın dokuzuncu bölümünü okuma tarzını ve şiirsel tümelleri yorumlayışını da belirliyor. “Tümeller,” diyor Halliwell,

³⁶ Peki, Kosman “şair taklit dünyasında gerçek konuşmalar yapan taklit bir konuşmacı yaratıyor” demek yerine “şair taklit dünyasında gerçek eylemlerde bulunan taklit karakterler yaratıyor” deseydi sorun çözülür müydü? Bu ikinci ifadeyi benimsediğimizde kişiyi eylemin önüne geçirmeyi bırakmış oluyoruz. Ama Kosman’ın konumunun bu gözden geçirilmiş versiyonunun da Aristoteles’in görüşlerini tam yansıtaçağını sanmıyorum. Taklidin konusunun kurgusal bir dünyaya ait olması fikri Aristoteles’in gerçekçiliğiyle bağdaşmıyor. Aristoteles olanı konu edinen tarihe karşı şiiri olabilecek olanla ilişkilendirirken bu dünyanın, içinde yaşadığımız dünyanın olanaklarından söz ediyordu, kurgusal bir dünyanın olanaklarından değil.

³⁷ Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems* (Princeton University Press, 2002).

³⁸ Halliwell, *Aesthetics of Mimesis*, 152.

³⁹ Halliwell, *Aesthetics of Mimesis*, 166.

“soyutlamayla sağduyuya dayalı deneyim arasında bir yerde şiire dâhil oluyor gibiler.”⁴⁰ Bir yandan, dünyayla kurduğumuz en gündelik ilişki bile, en sıradan algı deneyimimiz bile tümellerin sezgisine benzeyen bir şeyler barındırıyor: Pencereden bakıp bir ağaç gördüğümde ağaç tümeline ilişkin bir sezgi de deneyimime eşlik ediyor. Ama şiirin ilgilendiği tümeller kuşkusuz bundan fazlasına karşılık gelmeli. Diğer yandan, felsefenin ya da bilimin konusu olan kavramlar şiirin konusu olamayacak kadar soyut bir genellik düzleminde yer alıyorlar. Şiirin tümelleri arada bir yerdeler. Halliwell’in şiirsel tümellerin arada konumuna ilişkin yorumunun üç kabule dayandığını söyleyebiliriz: 1) Şiirsel tümeller bağımsız genelgeçer önermelerde ifade edilmiş hâlde değil olay örgüsünde vücut bulmuş hâlde (yani örtük olarak) varlar. 2) Şiirsel tümeller insan yaşamını şekillendiren, dünyayı anlama tarzımızı belirleyen genel kavramsal yapılara karşılık geliyorlar. 3) Şiirsel tümeller yapıtın içinde bir yerde hazır bekleyen özellikler değil, izleyicinin ya da okurun etkin bir yorumlama çabasına girmesiyle ortaya çıkacak estetik değerler.

Halliwell’in okumasındaki sorun bu üçüncü kabulle birlikte şaşırtıcı bir kolaycılığa düşmüş ve bütün yorumlama yükünü izleyicinin sırtına yüklemiş olması. Halliwell şiirsel tümellerin vücut bulmuş oldukları tekil durumlardan nasıl çıkarılacakları sorusundan bir çırpıda kurtulmak için izleyiciyi Antik Yunan’ın hiçbir estetik kuramında sahip olmadığı güçlerle donatıyor:

Tragedya söz konusu olduğunda, Aristoteles’in bütün kuramı izleyicinin farklı eylem, niyet ve karakter çeşitlerini anlamasına, masumiyet, sorumluluk ve suçluluk derecelerini birbirinden ayırmasına, nelerin acıma ve korkuya layık olduğunu tam bir olgunlukla bilmesine, insana özgü başarılarla kusurlar hakkında, konum ve karakter arasındaki ilişki vb. hakkında bir kavrayış geliştirmesine yetecek yaşam deneyimine sahip olduğunu varsayar. [...] Ama tragedya, izleyicilerin önceden verili dünya kavrayışını onaylamakla yetinmez. Onlara bu kavrayışın dayandığı fikirler ve değerleri sınamaları, inceltmeleri, genişletmeleri, hatta belki sorgulamaları için imgesel fırsatlar sunar.⁴¹

Kuşkusuz tragedyanın izleyicide korku ve acıma duyguları uyandırarak onu etkileyebilmesi için izleyicinin de etkilenebilir olması gerek. Ondan hiç değilse bu kadarını beklemeye hakkımız var. Ama Halliwell’in sözünü ettiği aklı başında, olgun, deneyimli, kendi değerlerini sorgulamaya açık izleyici *Poetika*’da karşımıza çıkan izleyiciden çok uzak.⁴² Aristoteles, tragedya sanatının gerekleriyle izleyicilerin beklentilerini *Poetika* boyunca birden fazla kez karşı karşıya getiriyor ve her seferinde sanatın izleyiciye taviz vermemesi gerektiğini belirtiyor.⁴³ Dolayısıyla Halliwell’in yaptığı gibi, şiirsel tümellerin varlığını yapıtla izleyici arasındaki ilişkiye bu denli bağlı hâlde

⁴⁰ Halliwell, *Aesthetics of Mimesis*, 194.

⁴¹ Halliwell, *Aesthetics of Mimesis*, 201.

⁴² Halliwell’in bu noktada Paul Ricœur’ün *Zaman ve Anlatı*’nın birinci cildinde geliştirdiği *mimêsis* kuramının etkisi altında kalarak Aristoteles’in metninden uzaklaştığını söyleyebiliriz. Bu kuramla ilgili Türkçe bir kaynak için bkz. E. Murat Çelik, “Paul Ricœur’ün Üçlü *Mimesis* Anlayışı ve Edebiyatın Etkileme Gücü,” *Posseible* 13, no. 1 (2024): 1-15.

⁴³ Örneğin, bir tragedyanın uzunluğunu yarışmalar ve izleyicinin algısı belirlememeli, sanatın doğası belirlemeli (*Poetika*, 7, 1451a6-15); şairler izleyicilerin isteklerine boyun eğmeyip mutluluktan mutsuzluğa doğru ilerleyen tek yönlü tragedya yazmalı (13, 1453a33-35).

getirmek hem Aristoteles'in yaklaşımıyla örtüşmüyor hem de *mimêsis*'le ilgili tartışmayı kestirip atmaya yol açıyor.

Tahmin edebileceğiniz gibi, asıl ilginç bulduğum çözüm önerisini sona sakladım. Dördüncü ve son çözüm önerisi J. M. Armstrong'a ait.⁴⁴ Armstrong şiirin ifade ettiği tümellerin ne kavramın tümelliğine ne de genelgeçer hakikatleri dile getiren önermelerin tümelliğine benzediğine dikkat çekerek başlıyor araştırmasına. Ona göre, tümeller olay tiplerine ya da eylem tiplerine ("tip-eylemlere") karşılık geliyorlar:

"Alkibiades'in yapmış olduğu" ve "onun başına gelmiş olan" şeylerden kasıt, ayrıntıları biliyor olsak birkaç farklı tip-eylem altında düşünebileceğimiz numune-eylemler. Örneğin, "Alkibiades Sicilya seferinden yanaydı" gibi bir numune-eyleme bakarsak tip-eylem "Hırslı genç komutan kişisel çıkarını ortak iyiden üstün tutuyor" ya da "Hitabeti güçlü politikacı imparatorluğun genişlemesinden yana tavır alıyor" olabilir. Tip-eylemler tip oldukları için çeşitli şekillerde örneklenebilirler; sadece Alkibiades'in eylemlerine uygulanmak zorunda değiller.⁴⁵

Kısacası, karakterlerin nasıl farklı tipleri varsa (biri hırslı diğeri ölçülü, biri konuşkan diğeri suskun vb. ise) eylemlerin de farklı tipleri var (hırslı komutanın çıkarının peşinden koşması vb.). Eylem tipleri karakter tiplerini yansıtıyor kuşkusuz; hırslı bir karakterin eylemleri de kaçınılmaz olarak hırs dolu oluyor. Ama karakter tiplerinden söz etmeyi bırakıp eylem tiplerinden söz etmeye başladığımızda bir varlığa ait sabit niteliklerden öngörülebilir eylem şemalarına geçmiş oluyoruz. Armstrong'a göre, şiirin tümelleri işte bu eylem şemaları. Ama Armstrong bir adım daha atıp şiirsel tümellerin sadece tek tek eylemler değil, eylemlerden oluşan öykünün kendisi ya da olay örgüsü olduğunu da söylüyor.⁴⁶ Aristoteles tümeli belli tipte bir karakterin zorunlu olarak belli türden şeyler söylemesi ya da yapması olarak tanımlıyordu. Ama bu sadece tümelliğin ilk aşaması. İkinci aşama ise yapılanlar ve söylenenlerden oluşan karmaşık olay dizisinin kendisinin de zorunluluk sergilemesi, bir eylemin ardından başka bir eylemin, bir olayın ardından başka bir olayın zorunlulukla gelmesi.⁴⁷

Bu çözüm önerisinin gücü, Aristoteles'in birbiriyle uzlaşmaz görünen iki temel savını (tragedyanın hem "eylemin taklidi" olarak tanımlanmasını hem "daha ziyade tümelleri" dile getiriyor olarak sunulmasını) uzlaştırmasından geliyor. Taklit edilen şeyler tip-eylemler ya da tümel eylemler. Her tragedya bir tip-eylemler dizgesi inşa ediyor. Yine de Armstrong'a basit bir

⁴⁴ J. M. Armstrong, "Aristotle on the Philosophical Nature of Poetry," *The Classical Quarterly* 48, no. 2 (1998): 447-455.

⁴⁵ Armstrong, "Aristotle on the Philosophical Nature of Poetry," 451.

⁴⁶ Armstrong, "Aristotle on the Philosophical Nature of Poetry," 454: "Şimdi bir karakterle söyledikleri ve yaptıkları arasındaki zorunlu ve olası bağların bir öykünün olayları arasındaki zorunlu ve olası bağlarla nasıl bir arada olduğunu görebiliyoruz."

⁴⁷ Armstrong bu ikinci aşamayı Aristoteles'in *Poetika*, 17, 1455b1-3'te "tümel" (καθόλου) ifadesini bu kez öykünün iskeleti ya da olay örgüsü anlamında kullanmış olmasına dayandırıyor. Aristoteles'in metin boyunca bir yandan karakterlerle söyledikleri ve yaptıkları arasında, diğer yandan olay örgüsünü meydana getiren tek tek olaylar arasında zorunlu ya da olası bağlar olması gerektiğini söylemesi de Armstrong'un okumasını destekliyor.

itiraz yöneltmek mümkün: Tragedya tip-eylemleri mi taklit ediyor gerçekten, yoksa numune-eylemleri taklit ederek tip-eylemlere bir şekilde işaret mi ediyor? Tip-eylemleri sahneye koymak olanaksız değil mi? Armstrong'un tip-eylem örneklerinden birini düşünelim: "Hırslı genç komutan kişisel çıkarını ortak iyiden üstün tutuyor". Bunu nasıl senaryolaştıracamız, nasıl sahneye koyacağız? İster istemez o komutanın bir adı olacak (Alkibiades) ve hırs dolu oluşunu yansıtan tekil bir eylemde bulunacak (Sicilya seferinden yana olmak). Ama bu durumda tragedya yazarı öyküyü yazmaya koyulduğunda tip-eylemi ("Hırslı genç komutan kişisel çıkarını ortak iyiden üstün tutuyor") numune-eyleme ("Alkibiades Sicilya seferinden yanaydı") dönüştürmeye başlayacak. Bir başka deyişle, Alkibiades'in yapmış olduğu ve onun başına gelmiş olan şeyleri anlatmaya başlayacak, yani tarihçiyle aşağı yukarı aynı şeyleri yapacak. O hâlde Armstrong'a yöneltilebilecek itiraz şu: Onun çözüm önerisini takip ettiğimizde şiirle tarihi birbirinden ayıramaz hâlde geliyoruz, oysa *Poetika*'nın dokuzuncu bölümünde Aristoteles şiirsel tümellerle ilgili görüşünü tam da şiirin tarihten ayrı oluşuna dayandırıyordu.⁴⁸

Yaşamın İki Anlamı ve Şiirsel Tümeller

Dört çözüm önerisini ele aldım ve her biriyle ilgili eleştirel değerlendirmelerde bulundum. Dördüncü çözüm önerisini diğerlerinden daha çekici kılan şey şiirsel tümelleri doğrudan trajik *mimêsis*'in konusunda, yani eylemlerde, olay örgüsünde aramasıydı. Bu bölümde bir kez daha metne dönüp "şiirin daha ziyade tümelleri anlattığı" savını bağlamı içinde yeniden yorumlayacağım ve dördüncü çözüm önerisinin gözden geçirilmiş bir versiyonunu savunacağım.

Önce *Poetika*'nın dokuzuncu bölümünün yapının bütünü içinde nasıl bir yerde durduğuna bakalım. Aristoteles *Poetika*'nın ilk beş bölümünde mimetik sanatlarla ilgili genel bir çerçeve çizip destan, tragedya ve komedyaya hakkında bir dizi saptamada bulunduktan sonra altıncı bölümün başında tragedyayı "ağırbaşlı/ciddi bir eylemin taklidi" (μίμησις πράξεως σπουδαίας) olarak tanımlıyor.⁴⁹ Tragedyanın altı bileşeni (ya da Aristoteles'in deyimiyle altı "parçası") olduğunu öğreniyoruz: öykü (*mythos*), karakterler (*êthê*), dil kullanımı (*leksis*), düşünme (*dianoia*), görsellik (*opsis*) ve müzik (*melopoiia*).⁵⁰ Ama bu bileşenler eşit öneme sahip değil. Aristoteles'in destandan söz etmeye başlayacağı yirmi üçüncü bölüme dek tragedyanın bileşenlerini nasıl irdelediğini anımsayalım: Yedinci bölümün başından on sekizinci bölümün sonuna dek temelde öykü üzerinde duruluyor (on beşinci bölümde öyküyle ilişkili olarak kısaca karakterlerden söz ediliyor), on dokuzuncu bölümden yirmi ikinci bölümün sonuna dek düşünme ve çok daha ayrıntılı olarak dil kullanımı üzerinde duruluyor, görsellik ve müzik ise ayrı bir konu olarak ele alınmıyor. Yani

⁴⁸ Bu dört çözüm önerisinin dışında ilginç bulduğum ama sözü daha da uzatmamak için ele almadığım iki çalışmaya işaret edeyim: Malcolm Heath, "The Universality of Poetry in Aristotle's *Poetics*," *The Classical Quarterly* 41, no. 2 (1991): 389-402; Silvia Carli, "Poetry is More Philosophical than History: Aristotle on *Mimêsis* and Form," *The Review of Metaphysics* 64, no. 2 (2010): 303-336.

⁴⁹ *Poetika*, 6, 1449b24.

⁵⁰ *Poetika*, 6, 1450a7-10. Aristoteles'in karakterlerden çoğul olarak söz etmesi dikkat ekici. Bunun ne anlama geldiği üzerinde duracağız.

Poetika'nın tragedyayla ilgili kısmının aşağı yukarı üçte ikisi öyküye ayrılmış durumda. Neden böyle? Çünkü Aristoteles tragedyayla öyküyü neredeyse bir tutuyor. Öykünün "eylemin taklidi" ya da "olaylar dizgesi" olduğunu söylemekle kalmıyor, onu "tragedyanın ilkesi ve adeta ruhu" olarak en başa yerleştiriyor.⁵¹ Bütün bunların anlamı açık: Aristoteles'e göre, bir tragedyanın ayakta durmasını sağlayan şey sağlam bir öyküye, sıkı dokunmuş bir olay örgüsüne dayanması. Karakterler ancak ikincil bir önem taşıyorlar; ikna edici olmayan, zayıf bir öyküyü etkileyici karakterlerle kurtaramazsınız. Dil kullanımı ve diğer unsurlar ise ikincil bir önem bile taşıymıyormuş gibi görünüyor.

Aristoteles için tragedya demek öykü demekse, sağlam bir öyküden yoksun tragedya ruhsuz yani ölü olmaya mahkûmsa *Poetika*'nın tragedyayla ilgili kısmında öyküye bu kadar geniş bir yer ayrılması şaşırtıcı değil. Peki öyküyle ilgili bölümlerde neler ele alınıyor? Bizim tartışmamız açısından bu bölümlerin tamamının bir haritasını çıkarmamıza gerek yok, ama öyküye ayrılmış olan ilk üç bölümün (yedinci, sekizinci ve dokuzuncu bölümlerin) kendi içinde süreklilik taşıdığını ve ortak bir soru etrafında örgütlendiğini görmemiz önemli. Bu üç bölümde yanıtı aranan ortak soru şu: Bir öyküyü *bir* öykü yapan şey nedir, diğer bir deyişle öyküye içsel birliğini, yapısal bütünlüğünü kazandıran şey nedir?⁵² Aristoteles işte bu soru bağlamında şiirin tarihten daha felsefî olduğunu, çünkü daha ziyade tümelleri dile getirdiğini söyleyecek. Öyleyse şiirsel tümellerin neye karşılık geldiğini anlamak istiyorsak önce Aristoteles'in öykünün birliği meselesini nasıl ele aldığını anlamalıyız.

Bu üç bölümde olup bitenlere bir göz atalım. Yedinci bölümde, Aristoteles iyi yazılmış bir tragedyada olay örgüsünün başı, ortası ve sonu olması gerektiğini söylüyor. İlk bakışta, bunun zaten herkesin bildiği, kendiliğinden açık bir şey olduğunu düşünebiliriz. Ama Aristoteles baş, orta ve son derken sadece öykünün zamansal koordinatlarından söz etmiyor. Başta olmak zamansal olarak önce gelmekten ibaret değil. "Baş," diyor Aristoteles, "zorunlu olarak başka bir şeyden sonra gelmeyen, ama kendisinden sonra başka bir şeyin gelmesi ya da ortaya çıkması doğal olan şeydir."⁵³ Yani: Rastgele seçilmiş herhangi bir olay öykü başlangıcı olamaz, bir olayın başlangıç olması için kendisinden önce gelen olayların sonucu olmaması ama kendisinden sonra gelecek bazı olayların nedeni olması gerekir. Bunu bir kez kavradıktan sonra, Aristoteles'in ortayı ve sonu nasıl

⁵¹ *Poetika*, 6, 1450a3-5; 1450a38. Aslında öykünün *Poetika*'da bu kadar önemli bir yer tutacağı, kitabın açılış cümlesinden belli. Aristoteles kitap boyunca ele alacağı konuları şöyle sıralıyor: şiir sanatı, bu sanatın türleri, her bir türün taşıdığı güç ya da etki alanı, "yapıtın başarılı olması için öykülerin nasıl kurulması gerektiği" (πὼς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους εἰ μέλλει καλῶς ἔχειν ἢ ποιήσις), yapıtın bileşenlerinin sayısı ve doğası (*Poetika*, 1, 1447a8-13). Şiirin amacına ulaşması öykülerin doğru kurulmasına bağlı.

⁵² Öykünün *içsel* birliği diye vurgulamamın sebebi bir öykünün birliğini tamamıyla dışsal koşullar üzerinden kavramanın da olanaklı olması. Örneğin, bir romanda anlatılan öykünün ilk sayfada başlayıp son sayfada bittiğini söylersek sadece dışsal koşulların belirleyici olduğunu kabul etmiş oluruz. Göreceğimiz gibi, Aristoteles'in karşı çıktığı yaklaşım tam da bu.

⁵³ *Poetika*, 7, 1450b27-28: ἀρχὴ δὲ ἐστὶν ὁ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ' ἄλλο ἐστίν, μετ' ἐκεῖνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι.

tanımlayacağını tahmin etmek zor değil. Son kendisinden önce gelen bazı olayların sonucu olmalı, ama kendisinden sonra gelecek olayların nedeni olmamalı. Orta ise kendisinden önce gelen olayların sonucu, sonra gelen olayların nedeni olmalı.⁵⁴ Yedinci bölümün sonunda vardığımız yer şu: Bir öyküyü oluşturan olaylar sadece zamansal olarak birbirlerini takip etmemeli; bu olayların her birinin varlığı, sıkı bir neden-sonuç zincirinin birer halkası olarak, diğerlerine bağlanmış olmalı. Aristoteles öykünün birliğini sadece zamansal ya da *kronolojik* olarak sınırlandırmıyor, aynı zamanda öyküye *ontolojik* sınırlar getiriyor.⁵⁵

Devam edelim. Sekizinci bölümde öykünün birliğiyle konusu arasındaki ilişki masaya yatırılıyor. Öykü kişileri mi eylemleri mi konu edinmeli, hangisi önceki bölümde öyküye getirilmiş ontolojik sınırlara daha uygun bir seçenek? Aristoteles'in yanıtı tereddütsüz; öykü kişiyi konu edinmemeli, birliğini kişiye dayandırmamalı. Sekizinci bölümün ilk satırları:

Öykü bazılarının sandığı gibi bir kişinin etrafında döndüğü için bir değildir. Çünkü bir kişinin başına pek çok hatta sonsuz şey gelir, bunların bazıları asla bir değildir, benzer şekilde bir kişinin pek çok eylemi vardır, bunlardan asla tek bir eylem meydana gelmez.⁵⁶

Tek bir kişinin başından doğumundan ölümüne dek sonsuz şey geçiyor. Bir yandan başkalarının eylemlerinin sayısız sonucuna maruz kalıyor o tek kişi, diğer yandan kendisi pek çok eylemde bulunuyor. Ama bütün bunlar derli toplu bir bütün meydana getirecek şekilde birleşmiyor, bir olay örgüsünün ilmekleri gibi iç içe geçip tek bir eylem oluşturmuyor. Yaşamın Aristoteles'in anladığı anlamda başı, ortası, sonu yok. Olaylar zorunlulukla ya da doğallıkla ya da yüksek bir olasılık uyarınca birbirlerinden türemiyorlar. Bir kişinin yaşamı Aristoteles'in öyküye getirmek istediği ontolojik sınırlara sığmayacak kadar karmaşık, dağınık, rastlantısal. Kısacası tek bir kişi o kadar da tek değil. Eğer öykü kişiyi konu edinirse, birliğini tek bir kişiyi konu ediniyor olmasına dayandırırsa tek tek insanların yaşamları kadar dağınık ve rastlantısal olmaya mahkûm. Oysa Aristoteles sıkı bir birlik, en küçük parçası çıkarıldığında bile değişecek, başkalaşacak bir bütünlük istiyor; varlığı ya da yokluğu fark yaratmayacak bir parçanın hiçbir bütüne ait olamayacağını (dolayısıyla öyküden çıkarılması gerektiğini) düşünüyor.⁵⁷

O hâlde dokuzuncu bölümün eşiğinde, Aristoteles'ten öykünün birliğini kişilerin yaşamlarına değil olay örgüsüne dayandırmasını, yaşamın kendisinin taklit ya da temsil edilemeyecek kadar karmaşık olduğunu kabul etmesini bekliyoruz. Bu beklentimizin bir bakıma çoktan karşılandığı söylenebilir, çünkü tragedyanın tanımlandığı altıncı bölümden itibaren trajik *mimêsis*'in

⁵⁴ *Poetika*, 7, 1450b29-31.

⁵⁵ Aslında yedinci bölümün sonlarında Aristoteles bu ontolojik sınırlara ek olarak öykünün *psikolojik* sınırlarından da söz ediyor. Bir öykü izleyicinin takip edebileceği uzunlukta ve karmaşıklıkta olmalı, takip edilemeyecek kadar uzun bir öykü izleyicide korku ve acıma değil olsa olsa kafa karışıklığı ve sıkıntı duyguları uyandırır.

⁵⁶ *Poetika*, 8, 1451a16-19: Μῦθος δ' ἐστὶν εἷς οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται ἐὰν περὶ ἓνα ἢ πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῷ ἐνὶ συμβαίνει, ἐξ ὧν ἐνίων οὐδὲν ἐστὶν ἓν· οὕτως δὲ καὶ πράξεις ἐνὸς πολλάι εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πράξις.

⁵⁷ Bkz. *Poetika*, 8, 1451a32-35.

konusunun kişiler ya da karakterler değil eylem olduğu defalarca kez söylendi. Dokuzuncu bölümde de bu fikir tekrar ele alınıp geliştirilecek. Ama Aristoteles kişiyle eylemi karşı karşıya getirirken yaşam konusunda tuhaf biçimde suskun kalıyor, yaşamın sonsuz sayıda olaydan meydana gelen, bütünlükten yoksun bir süreç olduğunu metnin hiçbir yerinde açıkça söylemiyor. Hatta altıncı bölümde, tragedyanın tanımını izleyen (*Poetika* okurlarının yeterince üzerinde durmadığını düşündüğüm) bir pasajda bunun tam tersini söylüyormuş gibi görünüyor:

Bunların [tragedyanın bileşenlerinin] en önemlisi olayların örülmesi. Çünkü tragedya insanların değil eylemin ve yaşamın taklididir. Hem mutluluk hem mutsuzluk eylemle ilgilidir ve amaç bir çeşit eylemdir, nitelik değil. Şu ya da bu niteliğe sahip olmak karakterlere bağlıdır, ama mutlu olmak ya da olmamak eylemlere bağlıdır.⁵⁸

Öykünün tek bir kişinin yaşamını anlatmakla gerçek bir birlik kazanamayacağını savunan Aristoteles şimdi tragedyanın insanları değil, eylemi ve yaşamı taklit ettiğini nasıl söyleyebiliyor? Sanki Aristoteles'in kafasında iç içe geçmiş iki yaşam (*bios*) kavramı dönüp duruyor. Bunları “yaşam 1” ve “yaşam 2” olarak adlandıralım:

1) Bir yanda, sekizinci bölümün ilk satırlarında gönderme yapılan, sınırsız olay ve eylemden oluştuğu için taklit edilemez yaşam var. Tek bir kişinin yaşamı. Yaşam 1. Bu yaşamda sonsuz sayıda küçük, sıradan eylem var, ama kişiyi mutluluğa ya da mutsuzluğa götürecek, başı sonu belli, taklit edilebilir bir eylem, bir olay örgüsü yok. Dolayısıyla saptanabilir bir mutluluk ya da mutsuzluk da yok.⁵⁹ Yaşam 1’de öykünün konusu olabilecek bir şey yok.

2) Diğer yanda, son yaptığım alıntıda sözü edilen, kişisel yaşamın rastlantısallığından, dağınıklığından arındırılmış, başı, ortası, sonu olan bir eyleme indirgenmiş, taklit edilebilir yaşam var. Yaşam 2. Bir eylemin yaşamı. Olay örgüsü olarak yaşam. Tek bir kişiye ait olmayan, pek çok kişinin (çoğul olarak “karakterlerin”) yaşamlarının belli anlarda

⁵⁸ *Poetika*, 6, 1450a15-20: μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις. ἡ γὰρ τραγῳδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου, καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστὶν, καὶ τὸ τέλος πράξις τις ἐστὶν, οὐ ποιότης· εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἥθη ποιοί τινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαίμονες ἢ τοῦναντίον.

⁵⁹ *Nikomakhos’a Etik*’teki en tuhaf gerilimlerden biri buradan doğmuyor mu? İnsanlar mutluluğun ne olduğu konusunda anlaşamaları da en yüksek iyinin mutluluk olduğu konusunda anlaşılıyorlar. Hepimiz mutluluğa yöneliyoruz, iyi yaşamak istiyoruz (*Nikomakhos’a Etik* I, 2, 1095a14-20). Ama erdemli bir yaşam sürmüş olsa bile bir insanın mutlu olup olmadığına karar vermek çok zor. Hayatta olduğu sürece hiçbir insana mutlu denmemesi gerektiğini söyleyen Solon’a karşı Aristoteles ölümünden sonra da bir insanın mutlu olup olmadığı konusundaki belirsizliğin sürdüğünü, çünkü ölmüş kişinin yakınlarının, çocuklarının onun adını lekeleyebileceklerini vurguluyor (*Nikomakhos’a Etik* I, 11, 1100a10-30). Mutluluk peşinde koşup dursak da yaşam 1’de mutlu olup olmadığımızı belirleyecek tam bir ölçüt yok.

kesişmesiyle, etkileşime geçmesiyle ortaya çıkan bir ara-yaşam. Kimseye ait olmasa da kimin mutlu kimin mutsuz olacağını yaşam 2 belirliyor.⁶⁰

Tragedyanın ya da genel olarak öykünün konusu olan yaşam işte bu ikinci anlamdaki, taklit edilebilir yaşam. Ama yaşam 1 taklit edilemez olsa da onun hakkında konuşmak, yani tek bir kişinin yaşamını anlatmak hâlâ mümkün. Öykü yazarının işi “insanların değil eylemin ve yaşamın taklidini” (yaşam 2’yi) sunmaksa tarihçinin işi de tek tek insanların yaşamını ya da belli dönemlerde olup bitenleri (yaşam 1’i) anlatmak.

Böylece dokuzuncu bölümün eşiğinden geçmiş olduk. Metni tekrar okuyalım:

Söylediklerimizden sonra görünen o ki şairin işi olmuş olanları söylemek değil, olabilecek olanları ve olanaklı şeyleri büyük olasılıkla ya da zorunlulukla olacak şekilde söylemek. Çünkü tarihçiyle şair biri vezinli diğeri vezinsiz konuştuğu için birbirinden ayrılmaz (Herodotos’u vezinli hâle getirseydik, vezinli hâli vezinsiz hâlinde daha az tarih olmazdı). Bunları ayıran şey birinin olmuş olanları diğercinin olabilecek olanları söylemesi. Bu yüzden şiir tarihten daha felsefi ve daha değerlidir, çünkü şiir daha ziyade tümelleri tarih ise tekil şeyleri anlatır. “Tümel” büyük olasılıkla ya da zorunlulukla belli türden birinin belli türden şeyleri söylemesi ya da yapması demek, şiir özel isimler kullansa da bunu hedefler. “Tekil” ise Alkibiades’in yapmış olduğu ya da onun başına gelmiş olan şey.⁶¹

Açıkça önceki bölümlerde, yedinci ve sekizinci bölümde söylenenlere gönderme yaparak başlıyor söze Aristoteles (“Söylediklerimizden sonra görünen o ki...”). Amacımız tarihçiyle şair arasında genel bir karşılaştırmaya gitmek değil.⁶² Öykünün birliğini, bütünlüğünü tartışmaya devam ediyoruz. Bütünlüklü bir öykünün Aristoteles’in tanımladığı hâliyle bir başı, ortası ve sonu olması gerektiğini gördük (yedinci bölüm). Bir kişinin yaşamına, yaşam 1’e odaklanarak böyle başı sonu olan bütünlüklü bir öykü kurulamayacağını gördük (sekizinci bölüm). Şimdi de Aristoteles’in arzuladığı türden bir bütünlüğe ulaşabilmek için yaşamın nasıl konu edinilmesi, nasıl taklit edilmesi gerektiğini saptamaya çalışıyoruz. Bu bağlamda, tarih ve şiir yaşam hakkında

⁶⁰ Olay örgüsü çözüldüğünde ya mutluluktan mutsuzluğa ya mutsuzluktan mutluluğa kesin geçiş yapılmış oluyor. Öyleyse Nâzım Hikmet’in Abidin Dino’ya sorduğu sorunun ikna edici yanıtı belki de şu: Mutluluğun (ve mutsuzluğun) ancak resmi yapılabilir, şiiri yazılabilir, çünkü bunlar ancak sanatın bize sunduğu taklit edilebilir yaşamda, yaşam 2’de varlıklarını sürdürebilen nesneler. Bizim inişli çıkışlı yaşamlarımızda ise o iniş çıkışlara eşlik eden duygu değişimlerinden başka bir şey yok. Ama bu elbette Aristoteles’in onaylayacağı bir yanıt olmazdı. Aristoteles erdemli bir yaşamın (yaşam 3?) başımıza büyük felaketler gelmediği sürece bizi yaşam 1’in belirsizliklerinden kurtaracağını söylerdi.

⁶¹ *Poetika*, 9, 1451a36-b11.

⁶² Tarihi şiir karşısında değersizleştirmek hiç değil. Aristoteles’in bu pasajda tarihçilere, özellikle de Thoudydides’e haksızlık ettiği öteden beri söylenir. Örneğin: G. E. M. de Ste. Croix, “Aristotle on History and Poetry,” in *Essays on Aristotle’s Poetics*, ed. Amélie Oksenberg Rorty (Princeton University Press, 1992), 23-32. Oysa Thornton C. Lockwood’un da belirttiği gibi, dokuzuncu bölümün amacı tarih eleştirisine girişmek değil, önceki bölümlerde başlamış olan araştırmayı devam ettirerek şiirsel *mimêsis*’in nesnesini saptamak: Thornton C. Lockwood, “Aristotle on the (Alleged) Inferiority of History to Poetry,” in *Reading Aristotle: Argument and Exposition*, ed. William Wians and Ron Polansky (Brill, 2017), 315-333.

konuşmanın iki yolu olarak karşımıza çıkıyor. Bu yollardan biri, tarihin yolu, tek tek kişilerin taklit edilemez yaşamlarını konu ediniyor ve bu yaşamların dağınıklığına, başı sonu olmayışına sadık kalıyor. Diğer yol, şiirin yolu ise tek tek kişilere değil kişilerin karşılaşmasıyla ortaya çıkan olay örgülerine, başı sonu olan öykülere odaklanıyor.

Bir kez daha can alıcı soruya geldik: Şiirin “daha felsefi”, “daha değerli” oluşunu, “daha ziyade tümelleri” ele alışı nasıl açıklamalıyız? Aslında tümel-tekil ikilisi metinde tarih-şiir karşılaştırmasının çerçevesini çizen üç kavram çiftinden sadece biri:

- 1) Tarih *olmuş* olanları söyler; şiir ise *olabilecek* olanları söyler.
- 2) Tarih zorunlu olmayana, *olumsal* olana yönelir (metinde açıkça söylenmese de bunu varsayabiliriz); şiir ise *zorunlulukla ya da büyük bir olasılıkla* meydana gelen şeylere yönelir.
- 3) Tarih *tekillerle* tek tek kişilerin yaptıklarıyla onların başına gelenlerle ilgilenir; şiir ise *tümellerle* belli türden kişilerin belli durumlarda zorunlu olarak söyledikleriyle yaptıklarıyla ilgilenir.

İlk bakışta, burada birbirini dışlayan terimlerden oluşan üç karşıtlık olduğu izlenimine kapılabiliriz. Bir şey olmuştur ya da olması olanaklıdır, olumsaldır ya da zorunludur, tekildir ya da tümeldir. Ama metni biraz yakından incelediğimizde şiiri niteleyen terimlerin aslında tarihi niteleyen terimleri kuşattığını, onları kapsadığını fark ediyoruz.

Sırayla gidelim ve ilk kavram çiftine bakalım. Olabilecek olan olmuş olanı kuşatıyor, çünkü bir şeyin olmuş olması için bir zamanlar olanaklı olması da gerekli. Metnin ilerleyen satırlarında Aristoteles, tragedya yazarlarının çoğunun neden hayalî kişiler yaratmak yerine karakterlerini gerçekten var olmuş kişilerden seçtiklerini şöyle açıklayacak: “Bunun nedeni olanaklı olanın inandırıcı olmasıdır, henüz olmamış şeylerin olanaklı olduklarına inanmayız, oysa olmuş şeylerin olanaklı oldukları açıktır çünkü olanaksız olsalardı olmuş olmazlardı.”⁶³ Kısacası, olmuş olanla olanaklı olan karşıtlık içinde değil; olanaklılık geçmişte olmuş şeyleri kapsıyor.

İkinci kavram çifti (olumsallık ve zorunluluk) ilkinden farklı olarak tartışmasız biçimde bir karşıtlık ilişkisi sergiliyor gibi duruyor. Ama burada da durum görüldüğünden daha karmaşık. Mantık açısından, olumsallık zorunlu ya da olanaksız olmayan (yani daima doğru ya da daima yanlış olmayan) önermelere karşılık geliyor. Aynı önermenin hem olumsal hem zorunlu olması saçma. Oysa tragedya yazarının tarihle kurduğu ilişki olumsallıktan zorunluluk çıkarmasına izin verecek esneklikte özel bir ilişki. Aristoteles şairin işinin eylemleri taklit etmek olduğunu bir kez daha anımsattıktan sonra şöyle diyecek: “[şair] olmuş şeyler hakkında şiir yazsaydı da daha az şair olmazdı, çünkü olmuş şeylerin bazılarının olası ve olanaklı biçimde meydana gelmesinin önünde hiçbir engel yok, bu sayede şair onların üreticisi olur.”⁶⁴ Bu cümleyi nasıl anlamalıyız? Geçmişte

⁶³ *Poetika*, 9, 1451b16-19: αἴτιον δ' ὅτι πιθανόν ἐστὶ τὸ δυνατόν· τὰ μὲν οὖν μὴ γινόμενα οὕτω πιστεύομεν εἶναι δυνατόν, τὰ δὲ γινόμενα φανερόν ὅτι δυνατόν· οὐ γὰρ ἂν ἐγένετο, εἰ ἦν ἀδύνατα.

⁶⁴ *Poetika*, 9, 1451b 29-32: καὶ ἂν ἄρα συμβῇ γινόμενα ποιεῖν, οὐθὲν ἥττον ποιητὴς ἐστὶ· τῶν γὰρ γενομένων ἔνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκόσ γεγέσθαι καὶ δυνατόν γενέσθαι, καθ' ὃ ἐκεῖνος

olup bitmiş, tarihin konusunu oluşturan olaylar olumsuzlar, yani bu olaylar arasında zorunluluk ya da yüksek olasılık sergileyen belirgin neden-sonuç ilişkileri yok. Ama tragedya yazarı “olmuş şeylerin bazılarını” seçerek, tarihçinin malzemesini elekten geçirerek bu seçtiği olaylar arasında zorunlu neden-sonuç ilişkileri inşa edebilir ve deyim yerindeyse olumsuzluktan zorunluluk çıkarabilir. Bunu yapmak da geçmiş olduğu gibi aktarmak değil, geçmişten bir olay örgüsü çıkarmak, bir öykü inşa etmek, yaratmak, üretmek olur. Böyle baktığımızda zorunluluğun olumsuzluğu kapsadığını söylemek anlamlı hâle geliyor.

Üçüncü kavram çiftine (tekil ve tümellîğe) gelecek olursak, bu kez terimlerden birinin diğerini kapsadığını ya da kuşattığını öne sürmek çok daha kolay görünüyor. Aristoteles’in standart tümel ve tekil tanımı şöyle: “Tümel derken doğası gereği pek çok şeye yükleneni, tekil derken ise böyle olmayanı kastediyorum. Örneğin, insan tümel, Kallias ise tekildir.”⁶⁵ Burada hiçbir sorun yok; “insan” tümelinin “Kallias” tekilini kapsadığı açık. Ama *Poetika*’nın dokuzuncu bölümünde verilen tekil örnek “Alkibiades” değil, “Alkibiades’in yapmış olduğu ya da onun başına gelmiş olan şey”. İşleri karıştıran, Aristoteles’in bu kez örnek olarak tek bir kişiye işaret eden bir özel ad yerine o kişinin içinde yer aldığı bir olayı, bir eylemi, bir etkilenme durumunu tercih etmesi. “Alkibiades’in tümeli “insan”. Peki “Alkibiades’in yapmış olduğu şey”in tümeli ne? Hatırlayacak olursak, Armstrong tam da bu soruyu yanıtlayabilmek için numune-eylemlerle tip-eylemler arasında bir ayrıma gitmiş, tümelleri eylem düzeyinde kavramaya çalışmıştı. Ama Armstrong’un önerisini kabul ettiğimizde de tarihçinin yaptığı işle şairin yaptığı işi birbirinden ayırt edemez hâle geliyorduk, her iki durumda da bize anlatılan Alkibiades’in tekil olaylarla dolu yaşamıydı.

Çözümüne doğru bir adım atmak için, tekil-tümel ilişkisini diğer iki kavram çiftiyle koşutluk içinde düşünmeyi deneyelim. Olanaklı olan olmuş olanda zaten mevcut, zorunlu olan olumsuz olanda zaten mevcut. Ama bu mevcudiyet kendiliğinden görünür değil. Olmuş olanın olanaklılığını göstermek ya da olumsuzluktan zorunluluğu çıkarmak tarihçinin çalışmasının dışında ek bir çalışma, şaire düşecek bir üretme, yaratma, inşa etme, kurgulama çabası gerektiriyor. Bu çabayı, bu ek çalışmayı nasıl tarif edebiliriz? Bu noktada cüretkâr hatta zorlama bulunabilecek bir analojiye başvurmam gerekecek: Tarihçinin sunduğu malzeme üzerinde şairin yaptığı o ek çalışma, fizikçinin konusu olan nesne üzerinde matematikçinin yaptığı çalışmaya benziyor! Fizikçi karşısında matematikçi nerede duruyorsa tarihçi karşısında şair de orada duruyor. Bunu biraz açmaya çalışayım.

Aristoteles’e göre, matematikçinin üzerinde çalıştığı nesne fizikçinin (ya da doğa bilimcinin) üzerinde çalıştığı nesneden farklı değil. Her iki araştırma da başlangıçta maddi, fiziksel cisimleri konu ediniyor. Ama fizikçiden farklı olarak matematikçi bu nesnelerin birtakım çizgiler, yüzeyler,

αὐτὸν ποιητὴς ἐστίν. Son cümlecikte Aristoteles hem şair hem üretici, yapıcı, yaratıcı anlamlarına gelen *poiētēs* sözcüğüyle oynuyor gibi görünüyor. Bu yüzden “şair onların üreticisi olur” diye çevirmeyi tercih ettim. Cümlenin başında da benzer bir oyun olabilir: “[şair] olmuş şeyler hakkında şiir yazsaydı da daha az *üretici* olmazdı.” Yani tragedya yazarı gerçekte olmuş olayları konu edinseydi de yaratıcılığından bir şey kaybetmezdi.

⁶⁵ *Yorum Üzerine*, 7, 17a39-b1.

hacimler barındırmasına odaklanıyor ve fiziksel nesnelerden bu geometrik özellikler dışındaki diğer tüm özellikleri (hareket, malzeme, renk vb.) atıp onları matematiksel nesnelere dönüştürüyor. Geometrici bronz bir küreye, dikdörtgen bir yemek masasına ya da ufuk çizgisine baktığında bronz, yemeği ya da ufku görmüyor; küreyi, dikdörtgeni ve çizgiyi görüyor. Aristoteles bu işlemi adlandırmak için bazen “soyutlama” diye çevrilen ama tam karşılığı “çıkarma” olan *aphairesis* sözcüğünü kullanıyor. Matematikçi tekil fiziksel nesnelerden matematiksel tümelleri soyutluyor ya da çıkarıyor.⁶⁶ Tragedya yazarı da tarihçinin sunduğu karmakarışık, dağınık malzemeyi (yaşam 1) önünde bulduğunda aynı şeyi yapmıyor mu? İç içe geçmiş sayısız olaydan başı, ortası, sonu olan bir öykü meydana getirmek, yaşamı sadeleştirip tragedyanın konusuna (yaşam 2’ye) dönüştürmek, olmuş olandan olanaklı olanı, olumsuzluktan zorunluluğu, tekilden tümeli çıkarmak şairin asıl işi değil mi?

Alkibiades örneği üzerinden düşünmeye devam edelim. Aslında örnek olarak Alkibiades’i seçmek beklenmedik bir hamle sayılabilir. Aristoteles’in bu tarz durumlarda tercih ettiği özel isim çoğu zaman Kallias ya da Koriskos, bazen de Sokrates’tir. Burada neden Alkibiades? Tekillik örneği olarak Alkibiades’in seçilmesini Pierre Destrée şöyle yorumluyor:

Kuşkusuz, “tekil” olandan kasıt Alkibiades’in –başka kimsenin değil de onun– yaşamındaki iniş çıkışlardır. Ama bu örneğin tercih edilmiş olması rastlantı olamaz. Alkibiades bütün yaşamı boyunca tutarsız, dolayısıyla da öngörülemez olmuş bir insandır. Tarihçi tutarsız ve beklenmedik bir eylemler ve sözler dizisi olarak anlatmalıdır Alkibiades’in yaşamını. Bu türden bir yaşam iyi bir olay örgüsü sunmaz, çünkü öyküdeki hiçbir şey olayları ve davranışları ikna edici biçimde karakterle ilişkilendirmeyi başaramaz.⁶⁷

Alkibiades’in çalkantılı yaşamıyla ilgili tanıklıkları okuduğunuzda bunlardan mükemmel bir öykü çıkacağını düşünebilirsiniz. Ama yanıltıcı bir izlenim bu. Alkibiades’in dengesizliği, davranışlarındaki tutarsızlık (örneğin Peloponnessos Savaşı sırasında birden fazla kez taraf değiştirmesi) onu etkileyici bir öykünün potansiyel başrol oyuncusuna dönüştürmüyor; aksine, trajik *mimêsis*’in konusu olmaya direnen taklit edilemez yaşam (yaşam 1) var önümüzde. Bu kadar dengesiz bir karakter gerçekten yaşamış olsa da bir tragedya karakteri olarak gerçekçi değil, inandırıcı değil.⁶⁸ Alkibiades gibi birisi ancak tarihin konusu olabilir, çünkü tarihçi Alkibiades’in

⁶⁶ Bu işlemle ilgili olarak özellikle *Metafizik*, M, 3’e bakılabilir. “Çıkarma” kavramı daha ziyade geometrik nesnelerin inşasını açıklamaya uygun görünüyor, ama gerekli müdahalelerle aritmetik nesnelerin oluşumunu da benzer bir şekilde açıklamak mümkün. Konuyla ilgili giriş düzeyinde iki kaynağa işaret edeyim: Jonathan Lear, *Aristoteles: Anlama Arzusu*, çev. Ayşegül Yurdaçalış ve İlknur Urkun Kelso (Alfa, 2020), 304-324; David Bostock, “Aristotle’s Philosophy of Mathematics,” in *The Oxford Handbook of Aristotle*, ed. Christopher Shields (Oxford University Press, 2012), 465-491.

⁶⁷ Pierre Destrée, *Aristote. Poétique* (Flammarion, 2021), 45.

⁶⁸ Peki Alkibiades komedya karakteri olabilir miydi? Gerald F. Else, Alkibiades’in sadece tarihsel bir figür olduğu için değil, aynı zamanda Atina komedisinin çarpıcı bir karakteri olduğu için de örnek olarak seçilmiş olabileceğini belirtiyor ve Alkibiades’in yer aldığı oyunların bir listesini sunuyor: Gerald F. Else, *Aristotle’s Poetics: The Argument* (Harvard University Press, 1957), 313-314. Ama

yaşamındaki olayları herhangi bir tutarlılık ya da bütünlük kaygısı gütmeksizin kronolojik sıraya göre aktarmakla yetinebilir.⁶⁹

Ama belki de bu kadar çabuk pes etmemeliyiz. Aslına bakacak olursak hepimiz biraz Alkibiades gibi değil miyiz; dramatik biçimde söyleyecek olursam, hepimiz kendi gündelik savaşlarımızda taraf değiştirip durmuyor muyuz? Yaşam 1 Alkibiades'in tekelinde değil. Usta bir tragedya yazarının işi tam da bu karmakarışık malzemeyi çeşitli işlemlere tabi tutarak öyküleştirmek. O hâlde projenin zorluğundan ürkmeyen bir şairin tarihsel verilerden yararlanarak Alkibiades'in öyküsünü yazmaya başladığını varsayalım. Şairin Alkibiades'in yaşamına yaklaşımı hangi bakımlardan tarihçininkinden farklı olacak? Alkibiades'in yaşamındaki olayları olduğu gibi aktarmakla yükümlü tarihçi ne elindeki verilere bir şey ekleyecek ne de onlardan beğenmediği kısımları çıkaracak. Oysa şair başı sonu olan bir öykü kurmak istiyorsa Alkibiades'in yaşamını sadeleştirmek zorunda. Matematikçinin çıkarma işlemine benzer bir işleme girişmek ve sadece aralarında zorunlu neden-sonuç ilişkileri kurabileceği olayları seçip almak zorunda. Bir diğer deyişle, yaşam 1'den yaşam 2'yi çıkarmak zorunda.⁷⁰

Armstrong'un numune-eylemlerle tip-eylemleri birbirinden ayırırken verdiği örneklerle dönelim. "Alkibiades Sicilya seferinden yanaydı." Bu hem tarihçinin hem tragedya yazarının anlatısına dâhil edebileceği tekil bir olay, bir numune-eylem. Ama tragedya yazarı bunu herhangi bir olay gibi değil, başı, ortası ve sonu olan bir öykünün zorunlu bileşeni gibi kullanacak. Dolayısıyla tarihçiden farklı olarak tragedya yazarı kritik bir seçim yapmak zorunda. Ya Alkibiades'i "Hırslı genç komutan kişisel çıkarını ortak iyiden üstün tutuyor" tip-eyleminin bir örneği olarak kurgulayacak ve Alkibiades'in yaşamında bununla örtüşmeyen (Alkibiades'i vatansever, dayanışmacı vb. gösterecek) ne varsa öykünün dışına atacak. Ya da Alkibiades'in Sicilya seferinden yana olmasını "Hitabeti güçlü politikacı imparatorluğun genişlemesinden yana tavır alıyor" tip-eylemi ışığında yorumlayacak, o zaman da Alkibiades'i ihtiraslı, bencil vb. gösterebilecek olaylar dışarıda kalacak. Yaşamın sadeleştirilmesi dediğim şey işte bu. Muhtemelen tarihsel Alkibiades (ona da "Alkibiades 1" diyebiliriz) bu eğilimlerin hepsini kendinde barındırıyordu, yaşamının farklı dönemlerinde farklı eğilimler öne çıkıyordu. Ama sadeleştirilmiş

"cimri", "kıskaç", "kavgacı" vb. tipler etrafında dönen bir karakter komedisinden ziyade tek tek kişileri hedef alan komik taşlamalara malzeme sunabilecek bir figür Alkibiades.

⁶⁹ Aristoteles *Poetika*'nın yirmi üçüncü bölümünde tarihçinin ne yaptığı meselesine dönecek ve bir kez daha vurgulayacak: Tarihçinin işi bir kişinin yaşamındaki ya da belli bir dönemdeki olayları aktarmaktan ibaret. Dolayısıyla art arda gelen ya da eşzamanlı olarak gerçekleşen bu olayların ortak bir öykü meydana getirmemesi (örneğin Salamis'teki deniz savaşı ile Sicilya'daki Kartacalıların savaşının tesadüfen aynı güne denk gelmesi) tarihçi açısından bir sorun değil. Bkz. *Poetika*, 23, 1459a21-29.

⁷⁰ Burada matematikle kurduğum analogiye benzer bir analogi heykeltraşlıkla da kurulabilir. Hermes heykeli tahtada zaten gücül halde var. Heykeltraş Hermes'i tahtadan "çıkarıyor", edimselliğe taşıyor (*Metafizik*, Θ, 6, 1048a32-33). Tarihçinin araştırdığı yaşam tahta parçası ya da bronz kütlesiye şairin dile getirdiği yaşam heykel. Ama şiir-matematik analogisinin bir üstünlüğü var: Heykeltraş tekil bir malzemeden tekil bir sanat yapıtı çıkarıyor, oysa şair de matematikçi de tümellerin peşindeler.

Alkibiades'in ("Alkibiades 2") yaşamında artık hiçbir tutarsızlık yok. Ya da daha tuhaf bir seçenek: Şair gerçekten işinde ustaysa Alkibiades'in "hırslı genç komutan" olmakla "hitabeti güçlü vatansever politikacı" olmak arasında bocalamasını da sadeleştirmeye dâhil edecek, tutarsızlığı ortadan kaldırmak yerine Alkibiades 2'nin tutarsız oluşuna tutarlılık kazandıracak.⁷¹

Şiirin "daha ziyade tümelleri anlatması" böylece yeni bir anlam kazanıyor. Tragedya yazarının anlattığı öykü, trajik *mimêsis*'in konusu olan eylem tekil olaylardan oluşuyor. Bu açıdan tragedya ile tarihsel anlatı arasında fark yok. "Alkibiades'in Sicilya seferinden yana olması" gibi tekil bir olay herhangi bir tragedyada da tarih anlatısında da karşımıza çıkabilir. Ama tarih anlatısı çerçevesinde Alkibiades'in iniş çıkışlarla dolu yaşamından bir kesit olarak sunulan aynı tekil olay şairin elinde olduğundan başka bir şeye, neden-sonuç ilişkileriyle bağlanmış bir tekil olaylar zincirinin halkalarından birine dönüşüyor. Alkibiades'in yaşamını sadeleştirdiğimizde onu azaltmış, rastlantısallığından arındırmış, şemalaştırmış, tutarlı bir öykü için gerekli olaylar toplamına indirgemiş ve bir tip-eylem örneğine dönüştürerek tümelleştirmiş oluyoruz.⁷² Alkibiades'e bakıp insanın özünü görmek ya da onun öyküsünden genelgeçer bir etik hakikat çıkarmak anlamında bir tümellik değil söz konusu olan. Yaşam 2, yaşam 1'in daha yüksek bir genellik düzeyinde temsil edilmesi ya da hakikatinin açığa çıkarılması değil. Tragedya tümelleri ifade ederken de Aristoteles'in deyimiyle "eylemin ve yaşamın taklidi" olmayı sürdürüyor, ama sadeleştirilmiş bir eylem ve yaşam bu. Yaşam 2'nin tümelliği, yaşam 1'in temsili ya da taklidi olmayan ama onun sadeleştirilmesinden doğan bir tümellik; bir diğer deyişle, zorunlu olarak mutluluğa ya da mutsuzluğa götürecek bir olay örgüsünün karakter isimlerinin, yer ve zamanın değiştirilmesiyle farklı tekil örneklerde yinelenebilir olmasından ibaret bir tümellik.

Son soru: Şiir neden "tarihten daha felsefi ve daha değerli"? Aristoteles'in felsefeyi nedenlerin araştırılması ve tümellerin kavranması olarak gördüğünü düşünürsek şiirin (en azından yaşam 2'yi konu edinen trajik şiirin) daha felsefi olduğunu söylemesinde şaşırtıcı bir yan yok. Ama burada şiirin ya da tragedyanın felsefi oluşuyla ilgili bir noktaya daha dikkat çekmek istiyorum. Victor Goldschmidt, Aristoteles'te fiziksel ve trajik zamanla ilgili, ölümünden hemen önce tamamladığı son kitabında, *Poetika*'nın dokuzuncu bölümünü yorumladıktan sonra şöyle diyor:

⁷¹ *Poetika*'nın karakterlerle ilgili on beşinci bölümünde, Aristoteles karakterlerin tutarlı olması gerektiğini belirttikten sonra, tutarsız olacaklarsa da en azından tutarsızlık konusunda tutarlı olmaları gerektiğini ekliyor (1454a26-28).

⁷² Kuşkusuz şair olay örgüsünü tarihsel figürlerin yaşamlarına dayandırmak zorunda değil. Agathon'un *Anthos* ya da *Antheus*'u gibi, karakterlerin ve olayların tamamen kurmaca olduğu bir öykü yazmak da mümkün (*Poetika*, 6, 1451b21-23). Bir başka deyişle, yaşam 1'den yaşam 2'yi çıkarmak yerine yaşam 2'yi kurgulamak da mümkün. Ama bu durumda bile şair son kertede yaşam 1'den çıkarılmış unsurları kullanmak zorunda. Jonathan Lear'in geometrici hakkında söylediği şu sözler herhangi bir tarihsel veriden yararlanmaksızın öyküler anlatan yazar için de geçerli: "Hatta akli inşalar yapabilir ve belki de hiç duyumsamamış olduğumuz bir şekil oluşturabiliriz. Fakat bu durumda bile yaptığımız şey doğrudan fiziksel dünyadan soyutlanmış elemanlardan düşünce düzeyinde bir şekil inşa etmekten ibarettir" (Lear, *Aristoteles: Anlama Arzusu*, 319).

O halde tragedya nedir? – Hiçbir bilimin başaramayacağı işe girişmektir tragedya: rastlantının bilgisini sunmak, üstelik bunu bilimin araçlarıyla, tümelin araştırılması yoluyla yapmak. Tragedya talihi akılla tamamen erişilebilir bir zincirin etkisi gibi temsil eder. Aristoteles’in tragedyaı neden tarihten “daha felsefi” bulduğunu ve gelecek yüzyılların Filozof olarak adlandıracağı kişinin neden bir tragedya kuramı yazmış olduğunu görüyoruz. Çünkü bir bakıma tragedya felsefenin kendisinden de daha felsefidir; ilineksel varlığı düşünülür kılmayı başarmıştır. Bu yolla rastlantı ortadan kaldırılmış değildir, ama tümel bir boyut kazanarak acıma ve korku uyandırabilir hâle gelmiştir.⁷³

Goldschmidt şiirin neden daha felsefi olduğuyla ilgili önemli bir noktayı yakalıyor bu saptamalarında. Bilindiği gibi, Aristoteles *Metafizik*’te ilineklerin varlığını kabul ediyor, ama onların biliminin yapılamayacağını da ekliyor. İlinekler varlar ama kavramsallaştırılamıyorlar, bilgi nesnesi hâline getirilemiyorlar. Neden böyle? Çünkü ilinekler bir yandan düzenli değiller (yani rastlantısallar), diğer yandan sınırlı değiller (yani sonsuz sayıdalar).⁷⁴ Aristoteles’in sık sık başvurduğu bir örneği güncelleyip geliştirecek olursam, ev inşa eden kişi yaptığı evin sağlamlığından, kullanışlılığından ve ev inşa etme sanatını ilgilendiren diğer tüm özelliklerinden sorumlu. Ama inşa süreci bittikten sonra evle birlikte ortaya çıkacak sonsuz sayıda tekil olaydan, mesela evde kimlerin oturacağından, belli bir zamanda evin penceresinden sokağa bakan belli bir kişinin neler hissedeceğinden, evde işlenecek cinayetten vb. elbette o sorumlu değil. Korunaklı ve kullanışlı bir barınak olmanın ötesinde bir evin başına gelebilecek sonsuz olay ev inşa etme sanatının ve herhangi bir başka bilgi alanının konusu değil. Ama Goldschmidt’in fark ettiği gibi, bu durumun ilginç bir istisnası var: Tragedyanın, komedyanın ve genel olarak edebiyatın konusu tam da bu ilinekler. Bir evde gizemli bir cinayet işlenmesi ya da kahramanın pencereden bakıp düşüncelere dalması tipik roman sahneleri. Tragedya ilinekleri düşünülür kılarak felsefenin bile yapamadığını yapıyor ve Goldschmidt’in deyiimiyle “bir bakıma felsefenin kendisinden de felsefi” hâle geliyor. Tragedya ilinekleri, rastlantıyı, talihi (yine Goldschmidt’in yerinde saptamasıyla bunları ortadan kaldırmadan) nasıl düşünülebilir kılıyor peki? Yanıtı artık biliyoruz: Yaşamı sadeleştirerek, matematikçinin çıkarma işlemine benzer bir şekilde yaşamdan bir olay örgüsü, bir öykü çıkararak, bu yazıda kullandığım adlandırmayla yaşam 1’den yaşam 2’yi çıkararak.⁷⁵

Sonuç

Bütün bu tartışmadan çıkan en önemli sonuç şu: Trajik *mimêsis*’in konusu sadeleştirilmiş yaşam. Aristoteles *Poetika*’nın dokuzuncu bölümünün başında şiirin daha ziyade tümelleri anlattığını söylerken şiir sanatını yaşamla ilgili birtakım hakikatleri tekil örneklerin canlılığını da kullanarak

⁷³ Victor Goldschmidt, *Temps physique et temps tragique chez Aristote* (Vrin, 1982), 264-265. *Fizik*’in zamanla ilgili bölümlerinin ve *Poetika*’nın tamamının ayrıntılı bir yorumunu sunan bu kitap bugün ne yazık ki büyük ölçüde unutulmuş olsa da *Poetika* okurları için vazgeçilmez bir kaynak niteliğinde.

⁷⁴ *Metafizik*, E, 2 baştan sona bu konuya ayrılmış durumda.

⁷⁵ “Yaşam 2’de rastlantıya yer var mı?” diye sorabilirsiniz. Yaşam 2’deki bütün olaylar zorunlu olarak birbirlerinden türemiyorlar mı? Ama bunun bir istisnası var: öykünün başlangıcı. Başlangıç kendisinden önce gelen şeylerin sonucu olmamalı, kendisinden sonra gelen şeylerin nedeni olmalı (*Poetika*, 7, 1450b27-28). Yani öykü tam da nedensiz olaydan, rastlantıdan, talihten doğuyor ve talihin zorunlu sonuçlarına doğru ilerliyor.

izleyicilere aktarmakla görevlendirmiyor. *Poetika* boyunca Aristoteles'in tümel derken kastettiği iki şey var: belli türden karakterlerin tutarlı biçimde belli konuşma ve eyleme tarzları sergilemesi; farklı karakterlerin etkileşimiyle başı, ortası, sonu olan bir olay örgüsünün kurulması. Ama şairin tümelliğin iki yakasını bir araya getirebilmesi için yaşamı olduğu gibi kabul etmemesi, onu belli bir işleme tabi tutması, eksiltmesi, sadeleştirilmesi ve öyküsünü yaşamdan çıkarması gerek, çünkü gerçek yaşamda (yaşam 1'de) ne insanlar bu kadar tutarlı davranıyorlar ne de tekil olaylar arasında böylesine belirgin neden-sonuç ilişkileri var. Şiirin başarısı öykünün içsel birliğine bağlıysa öykünün içsel birliği de şairin yaşamı sadeleştirme gücüne bağlı.

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 Zekâ Kullanım Beyanı

No AI-assisted tools were used in the preparation of this work. The content was entirely produced by the author.
/ Bu çalışmanın hazırlanış sırasında yapay zekâ destekli herhangi bir araç kullanılmamıştır. İçerik yalnızca yazar tarafından üretilmiştir.

Kaynakça

- Armstrong, J. M. "Aristotle on the Philosophical Nature of Poetry." *The Classical Quarterly* 48, no. 2 (1998): 447-455.
- Bostock, David. "Aristotle's Philosophy of Mathematics." In *The Oxford Handbook of Aristotle*, edited by Christopher Shields, 465-491. Oxford University Press, 2012.
- Carli, Silvia. "Poetry is More Philosophical than History: Aristotle on Mimêsis and Form." *The Review of Metaphysics* 64, no. 2 (2010): 303-336.
- . "Poetry and *historia*." In *The Poetics in its Aristotelian Context*, edited by Pierre Destrée, Malcolm Heath and Dana L. Munteanu, 202-223. Routledge, 2020.
- Çelik, E. Murat. "Paul Ricœur'ün Üçlü *Mimesis* Anlayışı ve Edebiyatın Etkileme Gücü." *Posseible* 13, no. 1 (2024): 1-15.
- Çokona, Ari ve Ömer Aygün. *Aristoteles. Poetika -Şiir Sanatı Üzerine-*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.
- Çoraklı, Eyüp. *Historia: Antikçağda Araştırma Fikrinin Doğuşu*. Alfa, 2017.
- de Ste. Croix, G. E. M. "Aristotle on History and Poetry." In *Essays on Aristotle's Poetics*, edited by Amélie Oksenberg Rorty, 23-32. Princeton University Press, 1992.

- Destrée, Pierre. *Aristote. Poétique*. Flammarion, 2021.
- Dupont-Roc, Roselyne et Jean Lallot. *Aristote. La Poétique*. Seuil, 1980.
- Else, Gerald F. *Aristotle's Poetics: The Argument*. Harvard University Press, 1957.
- Goldschmidt, Victor. *Temps physique et temps tragique chez Aristote*. Vrin, 1982.
- Halliwel, Stephen. *Aristotle's Poetics*. The University of North Carolina Press, 1986.
- . “The Importance of Plato and Aristotle for Aesthetics.” *Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy* 5 (1989): 321-348.
- . *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton University Press, 2002.
- Heath, Malcolm. “The Universality of Poetry in Aristotle's *Poetics*.” *The Classical Quarterly* 41, no. 2 (1991): 389-402.
- Kalaycı, Nazile. *Aristoteles. Poetika. Şiir Sanatı Üzerine*. Pharmakon, 2012.
- Kosman, Aryeh. “Acting: *Drama* as the *Mimêsis* of *Praxis*.” In *Essays on Aristotle's Poetics*, edited by Amélie Oksenberg Rorty, 51-72. Princeton University Press, 1992.
- Lear, Jonathan. *Aristoteles: Anlama Arzusu*. Çeviren Ayşegül Yurdaçalış ve İlknur Urkun Kelso. Alfa, 2020.
- Lockwood, Thornton C. “Aristotle on the (Alleged) Inferiority of History to Poetry.” In *Reading Aristotle: Argument and Exposition*, edited by William Wians ve Ron Polansky, 315-333. Brill, 2017.
- Tarán, Leonardo, and Dimitri Gutas. *Aristotle Poetics. Editio Maior of the Greek Text with Historical Introductions and Philological Commentaries*. Brill, 2012.
- Wilson, Emily. *Sokrates'in Ölümü: Kahraman, Hain, Geveze, Aziz*. Çeviren Özgüç Orhan. Pinhan Yayıncılık, 2020.
- Woodruff, Paul. “Aristotle on *Mimêsis*.” In *Essays on Aristotle's Poetics*, edited by Amélie Oksenberg Rorty, 73-95. Princeton University Press, 1992.

Research Article



The Architecture of Mimesis in Plato and in the Quran

Platon ve Kur'an'da Mimesisin Mimarisi

Victoria Rowe Holbrook

İstanbul Bilgi University, İstanbul, Türkiye

Abstract

The way we understand mimesis is fundamental to epistemology, physics, and representation in political life as well as in the arts. Can truth/reality be copied? The most enduring understanding of what truth and reality are has come to us from Plato, who launched an attack on poetry as false representation of the divine. Although a rarely defined Neoplatonism is routinely attributed to the ninth and tenth-century philosophers who wrote in Arabic, I and others have overlooked how much of Plato there is in the whole of Islamicate literature and culture, beginning with the linguistic environment of the Quran. But it is well known that Plato was revered in historical Islamicate societies; Ibn Sina (Avicenna, d. 1037) and many others referred to him as “the divine Plato,” and considered him a prophet in the monotheistic tradition. There is now a small body of work on mimesis and Islam, but here I will look specifically at Platonic topics found in the Quran with regard to mimesis and poetry, and the kind of methodology needed to appreciate them.

Öz

Mimesisi anlama biçimimiz, epistemoloji, fizik ve siyasi yaşamda olduğu kadar sanatta da temsil için temel öneme sahiptir. Hakikat/gerçek kopyalanabilir mi? Hakikatin ve gerçekliğin ne olduğu konusundaki etkili anlayış, ilahi olanın yanlış temsili olarak şiiri eleştiren Platon’dan gelmiştir. Nadiren tanımlanan Yeni Platonculuk, Arapça yazan dokuz ve onuncu yüzyıl filozoflarına rutin olarak atfedilse de ben ve diğerleri, Kur’an-ı Kerim’in dilsel ortamından başlayarak, İslam edebiyatı ve kültürünün tamamında Platon’un ne kadar çok yer aldığını gözden kaçırmışızdır. Ancak Platon’un tarihî İslam toplumlarında saygı gördüğü iyi bilinmektedir. İbn Sina (ö. 1037) ve diğerleri onu “ilahi Platon” olarak adlandırmış ve tek tanrılı gelenekte bir peygamber olarak görmüşlerdir. Mimesis ve İslam üzerine şu anda az sayıda çalışma bulunmaktadır ve ben bu çalışmada özellikle Kur’an-ı Kerim’de mimesis ve şiirle ilgili Platonik konulara ve bunları anlamak için gerekli olan yöneme odaklanacağım.

Keywords

Plato,
Quran,
mimesis,
Late Antique,
poetry,
post-truth

Anahtar Kelimeler

Platon,
Kur’an,
mimesis,
geç antik,
şiir,
post-hakikat

Article History

Received
01.08.2025

Accepted
08.10.2025



Introduction

The way we understand mimesis is fundamental for epistemology, physics, and representation in political life as well as in the arts. Here I will examine Platonic topics found in the Quran with regard to mimesis and poetry. This effort began as a talk in the “Mekân” (Space) lecture series at Istanbul Bilgi University’s Faculty of Architecture in early 2020, just before the pandemic spread. There is now a small body of work on mimesis and Islam,¹ but I will look specifically at material shared by Plato and the Quran and the kind of methodology needed to appreciate it.

For some time before the pandemic began in 2020, we were being told that we were living in a post-truth era. Conspiracy theories continued to abound, but post-truth chatter died down during the pandemic, perhaps because corpses are visible. If truth is the opposite of falsehood, how can one go beyond it? Eventually it becomes clear. A building stands because its measurements are in accord with geometry; if an engineer falsifies a building’s geometry, the building falls. But truth is more than the opposite of falsehood. Truth and reality overlap, yet the opposite of reality is illusion, not falsehood. Much has rightly been made of Plato’s respect for geometry, but he is perhaps better known for his attack on poetry as mimesis. The Greek word *poesis* means “making,” and *mimesis* means making an imitation of something. Can truth/reality be copied? It seems easy with digital technology, and of course with the term “post-truth,” people were trying to get at an emerging political reality.

Islamic(ate)² Plato

The most enduring understanding of what truth and reality are has come to us from Plato through the great monotheisms. I and others have overlooked how much of Plato there is in the whole of Islamicate literature, although a rarely defined Neoplatonism is routinely attributed to the ninth

¹ For example, Michael Kirwan and Ahmed Achtaar, eds., *Mimetic Theory and Islam: “The Wound Where Light Enters”* (Palgrave Macmillan, 2019), 3-27; Youshaa Patel, *The Muslim Difference: Defining the Line Between Believers from Early Islam to the Present* (Yale University Press, 2022); Nazım Taşan, “Klasik Şiirin Kaynağı: Mimesis Karşısında İlhamın İmkânı,” *Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 10, no. 2 (2023): 551-568; William Sherman, “Finding the Quran in Imitation, Critical Mimesis from Musaylima to Finnegans Wake,” *Reorient* 9, no. 1 (2024): 50-69.

² “Islamicate” is a term coined by Marshall G.S. Hodgson on the model of “Italianate” to refer to the broad range of activities and artefacts in the poly-ethnic, poly-lingual, poly-confessional Muslim-majority polities that flourished subsequent to the early community of Arabia. It can seem thick-headed to refer to all such artefacts as “Islamic.” If pornography is written in Arabic, are we to call it Islamic? Why use a religious adjective? The major contributions of Jewish and Christian philosophers are obscured. The term “Arabic” in “Arabic philosophy,” is also confusing. The newly literate Arabic of the 800s was forged with the flood of words and concepts quickly absorbed from Persian, Turkish, Syriac, Armenian, Sanskrit, Greek and other languages in massive conquests of territory. Many who wrote in Arabic did not think of themselves as Arabs, just as many today whose first language is Arabic do not. The tie between language and national identity is modern.

and tenth-century philosophers usually called Peripatetics, i.e. Aristotelians. But it is well known that Plato and his teacher Socrates were revered in the historical Islamicate societies, though perhaps not in their modern heir states; Ibn Sina (Avicenna) and many others referred to “the divine Plato,” and considered him a prophet in the monotheistic tradition. Stories in which he defeats Aristotle, in Nizami Ganjavi’s (d. 1209) *Iskandarnamah* for example, made Plato a trope for wisdom beyond “mere” reason up until the twentieth century. His ubiquitous presence in Islamicate literature in general is less often noticed, and Wendy Meral Kural Shaw reminds us that he had many afterlives in visual art as well.³

The Islamicate reception of Plato is assumed to date from the translation activity of the eighth and ninth-centuries, when almost all Greek books available in Byzantium and the Near East were translated into Arabic⁴—although no complete Arabic translation of a dialogue by Plato is extant.⁵ To say that Platonica—topics, themes, idioms, tropes, images from Plato’s works—appeared in Arabic much earlier, two centuries earlier, in the Quran revealed to God’s messenger Muhammed from 610 to 632, is a proposal new to scholarship.

Let me be clear: I am not saying the Quran was “influenced” by Plato. It is more like a filial relationship in the nature of branches on a family tree whose roots grow across culture and whose boughs bear legacies of translation. I do not seek to reduce any book or society to “sources,” but rather to view the continuity of ideas over time and place. What I do say is that ancient Platonic themes, topics and idioms, along with their images and tropes, must have been absorbed into Arabic before the revelation of the Quran⁶ because the Arabic of the Quran includes them. We can

³ Wendy Meral Kural Shaw, *What is Islamic Art?: Between Religion and Perception* (Cambridge University Press, 2019).

⁴ Dimitri Gutas, *Greek Thought, Arabic Culture: The Graeco-Arabic Translation Movement in Baghdad and Early ‘Abbasid Society (2nd-4th/8th-10th centuries)* (Routledge, 1998).

⁵ “None of Plato’s works has been preserved in a complete Arabic translation, and it is a matter of doubt whether there were ever such translations.” Rudiger Arnzen, “Plato, Arabic,” in *Encyclopedia of Medieval Philosophy*, ed. Henrik Lagerlund (Springer, 2020), 1520. Commentary and summary, rather than translation, were the norm for philosophical writing in Late Antiquity, and have been the norm for much of its history, but the transmission of Plato to Arabic was particularly sporadic, likely due in large part to the centuries of emphasis on reconciling Aristotle with Plato. Moseley 2017 collects almost all extant passages from Plato in Arabic, and provides a comprehensive review of scholarship in the field, postulating that “(a) late antique Christian antipathy to Plato, (b) an Alexandrian conception of the history of philosophy,” and “(c) a related reinterpretation of the agreement or compatibility (συμφωνία) between Plato and Aristotle, jointly account for the sparse transmission of authentic *Platonica* in Arabic” (1). While all of this is no doubt true, Plato’s signature themes came to be ubiquitous in Islamicate thought and arts nonetheless.

⁶ George Tamer has investigated Greek concepts in pre-Islamic Arabic as well as in the Quran. For his study of the relationship between Greek *aion* and Arabic *dahr* and *zamān*, see Georges Tamer, “Hellenistic Ideas of Time in the Koran,” in *Judaism, Christianity and Islam in the Course of History: Exchange and Conflicts*, eds., Lothar Gall and Dietmar Willoweit (Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 2011), a brief summary of Georges Tamer, *Zeit und Gott. Hellenistische Zeitvorstellungen in der*

see this by looking at the texts and making use of literary-critical methodologies to trace these elements. There is a millennium and half a dozen languages between Plato's dialogues and the Quran. It is not possible for one scholar to cover all aspects involved, but I hope to convince you that this inquiry is worth pursuing.

All else aside, the Prophet Muhammed could not have read Plato's works. Pre-Islamic Arabic literary culture was oral; the Quran is the first Arabic book.⁷ The Prophet was famously "illiterate," beyond what was necessary for his business as caravan leader. In his time, no works by Plato had ever been translated into any language except Latin.⁸ Latin translation was exceedingly rare and almost certainly inaccessible in his Arabia. How and to what extent some Platonica—topics, themes, idioms, images, figures of speech—reached speakers of Arabic prior to the Quran has not been investigated. This is likely not a trail that can be traced by philological means to produce philological fact. But reading a book is not the only way to absorb its contents. We do know that there were oral Arabic legends about Socrates of undatable antiquity,⁹ and that sixth-century Syriac literature contained paraphrase of Middle Platonic interpreters and Plato himself¹⁰ (based on earlier paraphrase rather than Plato's texts).

One can argue for spontaneous reinvention; similar things "arise" in disparate locales.¹¹ As a believer in cause and effect, I am not convinced. The immediate conduit may well in some cases

altarabischen Dichtung und im Koran (Studien Zur Geschichte und Kùltùr des islamischen Orients N.F. 20) (De Gruyter, 2008). Tamer pointed out in his review of scholarship that Peter Brown considered Late Antiquity to include the first two centuries of Islam; that Glen Bowerstock went on to assume that at least some of the roots of Islam were embedded in the local Hellenism of Arabia; and that Barbara Finster and Garth Fowden concurred in viewing Islam as rooted in and even consummating antiquity; among Islamic Studies scholars, Tamer mentioned Aziz al-Azmeh in particular for his confirmation of Carl Heinrich Becker's famous statement, "Without Alexander the Great, no Islamic civilization," locating the link in a Hellenistic and Late Antique dynamic (Tamer 2011: 21-23). Aziz al-Azmeh took his own work further with Aziz al-Azmeh, *The Emergence of Islam in Late Antiquity: Allah and his People* (Cambridge University Press, 2014).

⁷ The few earliest, scarce, written documents in Arabic, save for inscriptions, date from the 500s CE. See Muhammed al-Sharkawi, *History and Development of the Arabic Language* (Routledge, 2016), xiii.

⁸ Syriac became an intermediary language for Greek-to-Arabic transmission, and translation of Greek to Syriac to Arabic was a familiar pattern in the 800s. But "no literary or non-literary data permit the assumption that full translations of the genuine works of Plato ever existed in Syriac. [...] The 'Christianization' of Plato in the first centuries of Church history created a new image of the philosopher that did not necessarily presuppose any acquaintance with his works. [...] Passages introduced by the gnomic formula 'Plato said...' do not necessarily pre-suppose any direct knowledge of the philosopher's texts." Yuri Arzhanov, "Plato in Syriac Literature," *Le Muséon* 132, no. 1–2 (2019): 6.

⁹ Ilai Alon, *Socrates in Mediaeval Arabic Literature* (E. J. Brill, The Magnes Press, 1991).

¹⁰ Arzhanov, "Plato in Syriac Literature."

¹¹ Massih Zekavat, "A Comparative Study of the Poetics of Plato and *Qur'an*," *Primerjalna književnost* 38, no. 3 (2015).

have been through notions of the Neoplatonists, Plotinus and those who came after him, and there is the possibility of sources more ancient that Plato shared in common. But when material in the Quran bears characteristically Platonic phrasing not found in Neoplatonists, the possibility that the trail is from Plato through usages of language—Plato’s ways of saying things in Greek that were orally translated into Arabic or a bridge language and became part of everyday Arabic speech—is the stronger likelihood. The East Mediterranean/Near East was and is multilingual; people often spoke more than one language, translating between them.

Truth, Reality, Goodness, and Beauty

Plato betrayed no doubt that there is such a thing as truth, and no doubt that it can be known. Challenges to that way of thinking have always been legion, but perhaps those most decisive for the world we live in today came two millennia later during the European Enlightenment. Emphasis on empirical observation and doubt that things can be known “in themselves,” as they really are, spread through educational and other institutions of the Enlightenment’s twin, European colonialism, setting in motion global forces pushing rapid social change.

For Plato, truth and reality are closely related to goodness and beauty. All four are closely related, and in some of Plato’s dialogues, seem to be identical. This may sound odd to the uninitiated. In ancient thought, generally speaking, life, existence, was the ultimate good. It is better to exist than not to, and beauty is very like goodness. The question then becomes what kinds of existence are better, more beautiful, truer, realer.

In his dialogues, Plato had Socrates use multivalent terms for the ultimate reality. In *Republic*, it is the most often the form of the good (*agathon*):

In the knowable realm, the form of the good is the last thing to be seen, and it is reached only with difficulty. Once one has seen it, however, one must conclude that it is the cause of all that is correct and beautiful in anything, that it produces both light and its source in the visible realm, and that in the intelligible realm it controls and provides truth and understanding, so that anyone who is to act sensibly in private or public must see it (517c).¹²

The word “form” here, often called a “Platonic form” (*eidos*, elsewhere *paradigma*) is the intelligible entity that makes a thing what it is. There are many kinds of chairs, but the intelligible form of chair is what makes them all chairs; it is from that form that all chair-ness ultimately derives. In this sense, the form of chair is what a chair really is. And so on with everything, cats, ships, human beings. I am 170 cm tall, and I was once very small, yet despite all the many ways I have changed, my “form” remains the same and it is what I am.

¹² All translations of Plato’s dialogues herein are from John Madison Cooper and Douglas S. Hutchinson, eds. *Plato: Complete Works* (Hackett, 1997).

The Quranic term for both truth and reality is *haqq*.¹³ *Haqq* is “a noun and an adjective that means truth and true, reality and real, propriety and proper, rightness and right [...] everything has a *haqq* pertaining to it, which is to say that everything has a proper situation, a correct mode of being.”¹⁴ Interpreters of the Quran have had it that God refers to himself in the Quran by ninety-nine “most beautiful” divine names and attributes, and *al-haqq* has a special status as *the* reality, *the* truth, of which “Allah” is the name.¹⁵ These names and attributes perform in the way that Platonic forms do; as all goodness in the things of the world derives from Plato’s form of the good, and so on with the other forms, so do the qualities of all the things in the world derive from God’s names and attributes.

In the famous “Staircase of Love” passage in Plato’s *Symposium*, the ultimate reality is the form of beauty. Plato has Socrates relate the teaching of the priestess Diotima that all good (*agathon*) things are beautiful (201c et fol.), and that virtue is propagated in¹⁶ the form of beauty (*to kalon*). By “image” below, Plato means a copy of something, whether a reflection or an imitation, rather than the thing itself:

This is what it is to go aright, or be led by another, into the mystery of Love: one goes always upwards for the sake of this Beauty, starting out from beautiful things and using them like rising stairs: from one body to two and from two to all beautiful bodies, then from beautiful bodies to beautiful customs, and from customs to learning beautiful things [...] so that in the end [...] he looks at Beauty in the only way that Beauty can be seen—only then will it become possible for him to give birth not to images of virtue (because he’s in touch with no images), but to true virtue (because he is in touch with the true Beauty). The love of the gods belongs to anyone who has given birth to true virtue and nourished it (211c-212b).

In fact *kalon* (beauty) corresponds almost exactly to Arabic *ḥuṣn*, (and Persian *nīkū* ī, and Turkish *güzel*). Almost all Arabic words have trilateral roots, which are thought of as “producing” verbal and nominal forms of the meaning inherent in the root. Murata and Chittick, while discussing *iḥsān*, “doing what is beautiful,” a Quranic concept also derived from the Arabic root *ḥ-ṣ-n*, defined *ḥuṣn* in the Quran as “a good that is inseparable from beauty and attractiveness,” while its dictionary meanings include all positive qualities in general—goodness, goodliness, beauty, comeliness, pleasingness, harmony, symmetry, desirability.¹⁷ Harmony, symmetry, desirability, as well as the meanings of *haqq* as “propriety and proper, rightness and right...” recall Greek *symmetria*, which translators of Plato have rendered variously as “harmony,” “proportion,” and “commensurability.” In different dialogues, Plato shifted emphasis from one to another of our

¹³ The term *ḥaqīqa* does not occur in the Quran.

¹⁴ William C. Chittick, *The Self-Disclosure of God: Principles of Ibn al-‘Arabi’s Cosmology* (State University of New York Press, 1998), xxiv.

¹⁵ “The name Allah often has a specific technical significance [...] In other cases it is merely the vaguest and most general name that can be applied to the ultimate Reality, synonymous with *al-haqq*, ‘the Real.’” William C. Chittick, *The Sufi Path of Knowledge: Ibn al-‘Arabi’s Metaphysics of Imagination* (State University of New York Press, 1989), 49.

¹⁶ Meaning perhaps “in the presence of.” Interpretations differ.

¹⁷ Sachiko Murata and William C. Chittick, *The Vision of Islam* (Paragon House, 1994), 268.

four terms, truth, reality, goodness, and beauty. In *Philebus*, when Socrates seeks the proper mixture of knowledge and pleasure to constitute the good, he says:

If we cannot capture the good [*agathon*] in *one* form, we will have to take hold of it in a conjunction of three: beauty [*kalon*], proportion [*symmetria*], and truth [*aletheia*]. Let us affirm that these three should by right be treated as a unity (65a).¹⁸

In short, truth, reality, goodness, and beauty are closely aligned in the usages of both Plato and the Quran.

Poetry and Verse

The Quran says little directly about poetry, and much indirectly. Poetry is what the Quran is not. That the Quran is not poetry is what distinguishes it as revelation—this is the well-known doctrine of *i'jāz*, miracle “*that leaves one in awe*,” which is traditionally asserted as proof of the divine origin of the Quran.

It is important to realize that neither in Muhammed’s time nor Plato’s did people have the notions about poetry that we have. Poetry was not an autonomous art created by an individual working in free verse in a room of her own to produce something original for which she will not be paid. For most of world history, the milieu of poetry was communal; poetry was performed, and it was full of stock phrases and tropes; poets were well compensated, and poetry was verse: metered language, often rhymed.

We do well to make a distinction between poetry and verse. Prior to the nineteenth-century, the signal feature of poetry was that it was composed in verse, and many things we today do not think possible for poetry were written in verse—medical treatises, dictionaries, chronicles, etc. Everywhere, until modern times, prose was the exception and verse was the norm. For Arabic-speakers of Muhammed’s time, *verse was the sole form of composition*. It was recited from memory and performed, rather than read from written texts, and was the much-revered background against which the Quran was revealed. It may seem unlikely today, but what most distinguished the Quran may be that unlike the poetry of its time, which is to say all the literature of its time, the Quran did not use established verse forms. That is what made it so stunningly different; prose was so unheard-of that the Quran’s use of it made its claim to be divine convincing.

But like poetry, the Quran was speech rather than writing; it is an oral “recital” (*qur‘ān*). The importance of preserving it played a large role in the transition of Arabic language from orality to literacy—which is not to say that orality did not continue to be the norm for the majority. The same has been said of Plato’s works. They played a key role in the transition of Greek from orality to

¹⁸ According to Rachael Barney, this is Plato’s “last word on the subject.” She concludes that in Plato’s works, the beautiful “is to be found *wherever* goodness, that is, appropriate order and function, are—no matter how lowly the locale.” Rachael Barney, “Notes on Plato on the *Kalon* and the Good,” *Classical Philology* 105, no. 4 (2010): 363–65.

literacy, while oral culture continued.¹⁹ Everywhere, throughout history, literacy has been limited to around 10% of a population. The dream of universal literacy is modern, a nineteenth-century European hope for educated voters in democracy, and it is disappearing before our eyes. In Late Antiquity, writing in Arabic developed as a result of solidarities and needs related to the military conquests that followed upon revelation of the Quran; at the most basic level, the need to keep administrative records.

For Plato also, verse was the ubiquitous, much-revered oral literature that served as the background to the new account of truth he proposed. Verse was among other things the vehicle of religion; Greeks learned about their religion from Homer. Although we are accustomed to read Hesiod, Homer, Sappho, and the Greek dramatists in prose translations, their works were composed in verse, and most often heard recited or performed rather than read in books. Homer's verse portrayal of Greek religion has rascally gods raping and exploiting human beings. Plato's profound concern was for good government, and he argued that religion offered models of perfection. In this regard his argument against poetry is about false representation—false mimesis. There is much here similar to the situation in which the Quran was revealed. The God of the Quran is far from the vested interests of polytheistic gods worshiped in Arabia at the time; God was misrepresented.

The encyclopedia-level story of ancient Greece is that its philosophers founded Western civilization by inventing science and rigorous logical argument. But the pre-Socratics were religious men, and we do not know that Socrates and Plato were not. We do know that Plato's Socrates made liberal use of myth and allegory. In the oft-repeated line near the end of *Republic*, Plato has Socrates say: "...let's also tell poetry that there is an ancient quarrel between it and philosophy..." (607b-c). But despite Socrates's insistent assault on poetry in many of Plato's dialogues, if we consider how new philosophy was then, and how ancient and successful poetry was, we might wonder if with this phrase, Plato announced a new polemic, imbuing with a legitimating aura of antiquity.²⁰

Plato's position has another kind of complexity comparable with that of the Quran that I will not deal with here. He has Socrates argue against writing, privileging the spoken word, while he himself writes down dramatizations of Socrates's teachings. The Quran, as mentioned before, is an aural "recitation," not, say, a written tablet, but was written down.²¹

¹⁹ Twyla Gibson, "Epilogue to Plato: The Bias of Literacy," *Proceedings of the Media Ecology Association* 6, (2005): 47-67.

²⁰ Glenn W. Most, "What Ancient Quarrel between Philosophy and Poetry?" In *Plato and the Poets*, eds. Pierre Destrée and Fritz-Gregor Herrmann (Brill, 2011). Reviews the scholarly arguments.

²¹ See Shaw 2019, chapter 2 and *passim*.

How are Attitudes about Poetry in Plato's Works and in the Quran Comparable?

Plato is known for his dialogue form, and the Quran, like much Antique literature, is largely dialogical.²² Although it also contains narratives in the third person, it is primarily God's address to Muhammed and others, inviting the interlocutor into an often argumentative dialogue. God refutes accusations that the Quran is Muhammed's invention, that he is merely a poet and the Quran is merely poetry he has composed. In these accusations, poets and poetry are associated with madness and confusion, and likened to oracle and dreams. God repeats the accusations in order to defend Muhammed against them:

1. "They say it is confused dreams; no, he has invented it; no, he is a poet" (21:5).
2. "We have not taught him poetry, nor is it suitable for him. It is but a reminder and a recital [*qurān*] that makes things clear" (36:69).
3. "They say, 'Are we to abandon our gods for a madman poet?'" (37:36).
4. "So, remind [them]; you are not, by the grace of your Lord, an oracle (*kāhin*), nor are you a madman. Or they say, 'He is a poet—let us wait for the misfortune of time to overtake him.'" (52:29-30).
5. "I swear by what you see and what you do not see, it [the Quran] is truly the speech (*qawl*) of a noble messenger and not the speech of a poet. Small it is what you believe. And it is not the speech of an oracle. Small it is what you heed. It is a revelation from the Lord of the worlds." (69:38-43).²³

In the Quran there is also the chapter of "The Poets" (al-Shu'arā', 26), which mentions poets only once, at the end of a long account relating how God's messengers have struggled to bring revelation to humankind. Pharaoh called Moses a madman; Abraham tried to reason with his idol-worshipping people; Noah had to escape in the ark; and Hud, Salih (who was called bewitched), Lot, and Shuayb all struggled unsuccessfully to convince their people that they had brought a revelation from God.

The condemnation of poets is severe. They are mentioned at the end of a long list of people who have led humankind astray. The Quran refers to notions, common at the time, that poets are supernaturally inspired, that invisible, immortal creatures, such as devils and jinn, "come down" from a higher world to whisper things to human beings. The Quran is "brought down" by the angel Gabriel; devils could not bring down such a revelation. Devils come down to sinful liars, "and poets, followed by those who go wrong, wander from valley to valley and say what they do not do" (26:226). Poets are accused of sophistry; the renowned Quran commentator Razi noted that poets are known for saying one thing one day and saying the opposite the next, to please a different

²² Abdessamad Belhaj, "The Dialectics of the Quran Through 2:258," *Islamic Studies* 51, no. 3 (2012): 263-273.

²³ The word "poetry" (*shi'r*) occurs only once in the Quran, and the word "poet" (*shā'ir*) four times.

audience.²⁴ They are certainly accused of false representation as well as sophistry, in the sense that they are skilled in the art of successfully arguing a proposition regardless of whether it is true or not.

These criticisms echo a great many voiced in Plato's dialogues. In *Ion*, poets, like worshippers of Bacchus, are out of their right minds, supernaturally possessed (534b3–6). Poets do not really know the things of which they speak; they are merely transmitters of a “divine spark” (“divine” meaning immortal)—which the Quran would deem brought down by devils and jinn. In *Gorgias* (502c), Socrates characterizes poetry as a kind of rhetoric, which he associates with sophistry, arguing that poets are mere rhetoricians. By Plato's lights, rhetoricians, sophists, and poets rely upon the assumption that truth is irrelevant.²⁵

So far we have strong continuities between the treatment of poetry by Plato and in the Quran; both associate poetry with madness, the supernatural, sophistry, and false representation.

Mimesis

Plato's use of the term “mimesis” is customarily translated in English as “imitation,” although in practice, he is often referring to what we would call copies. While there are passages related to this subject in several of Plato's dialogues, the ones referenced most often are the explicit uses of the term in *Republic*, books II-III and X.

Socrates gradually builds arguments for what may be needed in the best kind of city. The context of his first treatment of mimesis in books II and III is education for the guardians who would administer the city. Socrates condemns images in poetry as untrue examples set for the young (377e-393c), both by the poet who composes poetry and the performer who recites it. He introduces the analogy of painting. “When a storyteller gives us the wrong impression of the nature of the gods and heroes, it's like an artist producing pictures which don't look like the things he was trying to draw.” Poet-performers mimic the characters in stories they tell, acting them out, and attribute their own mimetic role-play to those characters, thus falsely representing them. Mimesis is categorized as false representation, not suitable for the guardians' education, and Socrates declares that poetry of the mimesis type will not be allowed into the city.²⁶ His argument is more complex than this, and many scholars have found inconsistencies in it,²⁷ but here I leave the

²⁴ Fakhr al-Din al-Razi (d. 1210) wrote a highly influential 32-volume commentary on the Quran, *Tafsīr al-Kabīr*. Seyyed Hossein Nasr, Caner K. Dagli, Maria Massi Dakake, Joseph E. B. Lumbard, Mohammed Rustom eds. *The Study Quran: A New Translation and Commentary* (Harper One, 2015), 925.

²⁵ Charles L. Griswold, “Plato on Rhetoric and Poetry,” *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2024).

²⁶ Nickolas Pappas, “Plato's Aesthetics,” *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2025).

²⁷ Griswold 2024 and Pappas 1999 provide summaries.

enormous subject of rational argument for another time in order to focus on the structure—“architecture”—of mimesis.

For the Quran, mimesis is an issue crucial to its legitimacy, as I mentioned before: the proof of the Quran’s divine origin is that it cannot be imitated. Five passages in the Quran challenge doubters to compose something like it or instruct Muhammed to do so:

1. “If you are in doubt about what We have revealed to Our servant, produce a *sūra* [chapter of the Quran] like (*mithl*) it” (2:23)
2. “This Quran is not a thing that could be produced by someone other than God [...] “They say he has fabricated it. Say: ‘Bring a *sūra* like (*mithl*) it’” (10:37-38).
3. “They say he has fabricated it. Say: ‘Bring ten *sūra* like (*mithl*) it’” (11:13).
4. “Say: ‘If humankind and jinn gathered together to bring the like (*mithl*) of this Quran, they could not bring the like of it’” (17:88).
5. “They say he has made it up. No, they do not believe. Then let them bring accounts [*ḥadīth*] like (*mithl*) it” (52:34).

The root of the word *mithl*, “like” and “likeness,” is *m-th-l*. This root is the one most often used in the Quran in relation to likeness in all its implications, including imitations. But likeness is also a broader, major Quranic theme. The root *m-th-l* occurs in the Quran 169 times in nine verb forms in a range of meanings, including “like,” “likeness,” “analogy,” and “example,”²⁸ all closely related in meaning. None of these terms exactly corresponds to imitation; two things may be alike without there being any intent to imitate involved, but a likeness is very close in meaning to an imitation. These matters are at the heart of figurative language, logic, and what I am calling “the architecture of mimesis.” Both Plato and the Quran assume that the things of the world derive from

²⁸ The transitive verb form V *tamaththala* occurs once; the masculine elative noun *ʾamthal* once, and its feminine form, *muthlā*, once; the quasi-active participle *mithl* occurs 73 times; the dual *mithlayn*, twice; the noun *mathal*, 69 times; *amthāl*, plural of *mithl*, *mathal*, and *mithāl*, 19 times; the plural noun *mathulāt* once, and *tamāthil*, plural of the noun *timthāl*, twice. Badawi & Haleem 2008, 867-869. Several of these words are used in Turkish today: *mithl* (Tr. *misil*), *mathal* (*masal*, *mesel*), *amthāl* (*emsal*), *timthāl* (*timsal*). Badawi & Haleem give the following range of root meanings for Quranic usage: “similarity, to resemble, to imitate, to liken, statue, to stand for, to emulate, to appear, to materialize, to submit, proof; amount; example, a saying, parable; measure; to recover, to become good, the best; to mutilate, to maim, punishment, retribution.” Wehr 1994 gives: “to resemble (s.o.), be or look like s.o., bear a likeness (to); to imitate, copy (s.o.); to compare, liken (s.o. to); to represent, mean, signify (s.th.), stand for; to stand erect (before s.o. in audience), appear before s.o.; to present o.s. to s.o.; to present itself to the eye, be on view; to plant, stand; to step forth, come forward, enter, appear, make one’s appearance (esp. of an actor, on the stage)...” (1046). If we look to later Arabic usage, the terms used for “mimesis” in translation of Aristotle’s *Poetics*, *muḥākāt*, *ḥikāya* and *tashbīh*, do not occur in the Quran. Glossarium Greco-Arabicum, accessed July 29, 2025, https://glossga.bbaw.de/results.php?gr_lexeme=μίμησις&ar_lexeme=&ar_root_1=&ar_root_2=&ar_root_3=&ar_root_4=&ar_root_5=&submit-button=

ontologically prior, invisible origins, and both attack representations that, by failing to observe that derivation, falsify *the true order of things*.

We can get a better understanding of the Quranic view of mimesis, and prepare ourselves for Socrates's other arguments, if we look at how the verb *tamaththala* in the Quran describes the Annunciation by Gabriel to Mary, telling her that she will have a child although she has been with no man (17:19). *Tamaththala* is the action which Gabriel, a non-corporeal angel, also called a spirit (Rūḥ al-Quddus), performed in order that Mary might see him. The verse is usually translated as "he appeared before her as a normal man" (*fā-tamaththala lahā basharan sawiyan*). But if we consult Lane for the verb, we find: "He affected to be like, or imitated such a thing."²⁹ *Tamaththala* is the reflexive causative, difficult to say in English, but easy in Turkish: Gabriel caused himself to be the likeness of a man; he "likened" himself to a man (*kendini adama benzetti*).

Ontological Architecture

But what does that mean? Does "to liken oneself to a man" mean "to imitate a man"? Is this mimesis? As the Quran declares often, God is "Lord of the worlds" (for example, 69:43 above), and interpreters mapped out a structure of these worlds on the basis of the Quranic terms *ghaib*, *malakūt*, and *mulk*.³⁰ *Al-ghaib* is the invisible world, often translated as the Unseen. *Al-mulk*, the Kingship, is the world of corporeality. *Al-malakūt*, the Sovereignty, is a realm in between the two, interrelating them. In this way "the worlds" were thought to have a three-tiered structure, in which the most true/real is the invisible world, while the realm of corporeality is least real.

Understanding of these worlds came to be refined as the "Degrees of Being" schema (Ar. *marātib al-wujūd*, Tr. *varlık dereceleri*), perhaps most widely in Ottoman thought. The worlds were subdivided into four, five, and more, while the original three were called by other names: the Unseen became '*alam-i lāhūt*, the Realm of Divinity; the Kingship became '*alam-i nāsūt*, the Realm of Humanity; and *al-malakūt* was called both '*alam-i khayāl*—the Imaginal Realm—and '*alam-i mithāl*—the Realm of Likeness.³¹

²⁹ Edward William Lane made extraordinarily extensive use of Quranic commentaries for his *An Arabic-English Lexicon* in 8 volumes. He gave the following meanings on page 3017 for other forms of the root that appear in the Quran: "*mithl*: 'A like; a similar person or thing; match; fellow; an analogue. ____ A likeness, resemblance, or semblance. ____ An equivalent; a requital; *mathal*: a description by way of comparison.'" Badawi and Haleem included "to materialize" among the range of meanings for *m-th-l*, but this strikes me as a modernization of the ancient notion.

³⁰ *Ghaib* occurs forty-nine times; *malakūt* four times, in 6:75, 7:185, 23:88, 36:83, and *mulk* forty-eight times.

³¹ The precise history of these usages remains to be traced. See Victoria Rowe Holbrook, "Divided Line and Degrees of Being," in *Long Platonism. The Routes of Plato's Reception to the Italian Renaissance*, edited by Eva Anagnostou-Laoutides and Georgios Steiris. Forthcoming. For Ibn Arabi's usages, see Chittick 1989, *passim*.

The Realm of Likeness/Imaginal Realm was understood to be populated by images: non-corporeal, *imaginal* forms, like the images we see in dreams, visible, somehow existing, but without physical body. The three realms possess an order of ontological priority; all things originate in the Unseen, then acquire imaginal form, and then acquire corporeal form; but they also continue to subsist simultaneously in the other two realms, to which we return after death. Another name for the Realm of Likeness is “the Grave.” While human beings are in their bodies “down here,” their imaginal forms subsist in the Realm of Likeness, and their spirits subsist in the Unseen. Many narratives of spiritual journeys recount meetings with imaginal men and women.

In this light, Murata and Chittick’s translation of the Annunciation verse is best: Gabriel “imaginalized himself” to Mary.³² Gabriel, an immaterial being, showed himself to Mary in his imaginal form. This mimesis has ontological depth. Likeness and representation are spatial; they have an ontological architecture, both temporal and unbounded by time.

The related terms *mithl*, *mathal*, *amthāl*, and *tamthīl* can all have this sense of crossing a boundary to represent one category of thing in terms of another, different, but analogous category of thing, as metaphor does—Greek *metaphor*, from the Greek verb “to carry across.” In metaphor, one thing represents another thing, which it resembles. The Quran itself is a likeness; God’s speech is likened/represented as human speech; its verses are called “signs” (*āya*), they point to the Unseen. Gabriel “comes down” and “brings down” the Quran from an ontologically prior, while yet simultaneous, state in which the Quran abides. The Quran criticizes poets for ignoring ontological architecture (“Small it is what you believe. [...] Small it is what you heed,” quoted above).

These terms can also be used in mundane senses, as Plato uses the term mimesis to mean false representation; but imitation always brings a thrill of the uncanny. Nickolas Pappas reminds us that Aristophanes, in his comedy *Women Celebrating the Thesmophoria*, has mimesis called “a disruption of life and opposed to nature.”³³ False representation disrupts the order of things, matching the wrong outward form to an interior reality.

In book X of *Republic*, Plato uses mimesis in ways that make clear he has an ontological architecture in mind. Socrates defends his banishment of mimetic poetry with reference to arguments developed after book III: the crucial discussions of the tripartite soul (IV, 435b-441c), which provides for conflict within the psyche; the analogy of the sun (VI 507b-509c), which bestows light by which the eye can see, as the Form of the Good illumines the intelligible with truth; the “Divided Line” (VI, 509d-511), which sketches out the architecture of mimesis; and the Allegory of the Cave (VII, 514a-520a), a parable of this architecture. In a four-tiered hierarchy, from lowest to highest, Plato’s Divided Line has (1) shadows and reflections at the bottom, then (2) corporeal objects (“what the first section is an image of”), then (3) abstract principles (*dianoia*,

³² Murata and Chittick, *The Vision of Islam*, 101. They also refined the translation of *basharan sawiyan*: “He imaginalized himself to her as a mortal without fault.”

³³ Pappas 2025 and 1999.

a thought process used when “doing things like geometry and arithmetic”), which are imitations of (4) the forms, in the top section of the Divided Line.

This seems an ancestor of the Quranic hierarchy of worlds, except that in the Quranic version, Plato’s bottom section of shadows and reflections is discarded, and *dianoia* is elaborately developed as the imaginal realm of likeness. The status of the corporeal, too, is liminal. Bodies are imaginal forms that have acquired corporeality; they change over time, die, and become again imaginal. In many usages—in Ibn Arabi’s work, and Mevlana Rumi’s, the entire created realm is imaginal, and a human being may encompass all the “worlds.”

To return to book X of *Republic* and conclude, we find Socrates using a series of analogies (596-602c). In the analogy of the couch (596b-598b), he distinguishes between 1. the form of couch, what a couch truly is; 2. the couch as a thing made by a carpenter; and 3. the painting of a couch. This schema seems three-tiered, although the carpenter has a kind of couch in mind, an image of the couch he will make, which he imitates when he makes it, and which may be inserted between the couch made by craft and the true form of couch. So, the form of couch is located in the top section of the Divided Line; the couch in mind is located in the *dianoia* section; the couch made by craft is a corporeal object; and Plato has likened a painting of the couch to a reflection of it, in the bottom section.

In the course of this exposition, Socrates says, ironically, that the quickest way to be a creator of all things would be to carry around a mirror wherever one goes (596e), likening *mimesis*, and creation, to reflection, to making a copy. He repeats his earlier analogy between painting and poetry; *mimesis* in poetry is, like painting, the imitation of an appearance (601). He also distinguishes between the user of a thing (flute or bridle), the crafter of that thing, and someone who paints it. The user knows the thing, and the crafter has a correct opinion about it (the couch in mind), but the painter merely imitates without knowledge (601c-602a). Socrates finishes by explaining how the painter’s kind of *mimesis* harms the soul (602c-608b). Because it is concerned exclusively with appearance, ignorant of the truth of appearances, it upsets the balance between the parts of the soul and corrupts it.

In the Allegory of the Cave, Socrates likened the condition of uneducated humankind to that of people held captive in a cave since birth. All the captives have ever seen are the shadows thrown upon the cave wall of objects held up by others in the light of a fire behind them, higher up toward the cave’s opening. Socrates interprets this allegory, saying that the cave is the region revealed to us by sight, and the light of the fire is the power of the sun. The path out of the cave and the view of things outside is the ascent of the soul to the intelligible realm. As I mentioned before, he says that the form of the good is the thing viewed last in that realm, and is the cause of all that is right and good. “In the realm of sight it gives birth to light and light’s sovereign, the sun, while in the realm of thought it is itself sovereign, producing truth and reason unassisted” (517b-c).

The architecture of the likeness Socrates strikes here is faithful to the ontology he has set out gradually in *Republic* and other dialogues as well. He assigns negative meaning to the term *mimesis*, while providing examples of the correct use of *mimesis* himself, without saying so. It is

the congruity between his architecture of mimesis and the architecture of his ontology that makes his mimesis different from that of the poetry he rejects. This congruity is what is understood as likeness in Quranic usage, and constitutes the underlying family resemblance between Plato's treatment of poetry and the Quran's. Both set a new image of the divine against the background of a poetry based in ignorance, and insisted upon a kind of likeness structured in accord with their vision of truth.

Financial Support Statement

The author declares that no specific funding was received for this research.

Conflict of Interest Statement

The author declares no conflict of interest related to this study.

Statement on the Use of AI and AI-Assisted Tools

This work did not involve the use of any AI-assisted tools. The entire content was produced by the author, and its accuracy has been confirmed.

Bibliography

- Alon, Ilai. *Socrates in Mediaeval Arabic Literature*. E. J. Brill, The Magnes Press, 1991.
- al-Azmeh, Aziz. *The Emergence of Islam in Late Antiquity: Allah and his People*. Cambridge University Press, 2014.
- al-Sharkawi, Muhammed. *History and Development of the Arabic Language*. Routledge, 2016.
- Arnzen, Rudiger. "Plato, Arabic." In *Encyclopedia of Medieval Philosophy*, edited by Henrik Lagerlund. Springer, 2020.
- Arzhanov, Yuri. "Plato in Syriac Literature." *Le Muséon* 132, no. 1–2 (2019): 1–36.
- Asmis, Elizabeth, ed. "Beauty, Harmony, and the Good." Special issue of *Classical Philology* 105, no. 4 (2010).
- Badawi, El-Said M. and M. A. Abdel Haleem. *Arabic-English Dictionary of Qur'anic Usage*. Brill, 2008.
- Barney, Rachael. "Notes on Plato on the *Kalon* and the Good." *Classical Philology* 105, no. 4 (2010): 363–77.
- Belhaj, Abdessamad. "The Dialectics of the Quran Through 2:258." *Islamic Studies* 51, no. 3 (2012): 263–273.
- Chittick, William C. *The Self-Disclosure of God: Principles of Ibn al-'Arabi's Cosmology*. State University of New York Press, 1998.

- . *The Sufi Path of Knowledge: Ibn al-‘Arabi’s Metaphysics of Imagination*. State University of New York Press, 1989.
- Cooper, John M. and D. S. Hutchinson. eds. *Plato: Complete Works*. Hackett, 1997.
- Fudge, Bruce. “Mimesis and the Representation of Reality in the Qur’an.” In *Non Sola Scriptura, Essays on the Qur’an and Islam in Honour of Bill Graham*, edited by Bruce Fudge, Kambiz GhaneaBassiri, Christian Lange, and Sarah Bowen Savan. Routledge, 2022.
- Gibson, Twyla. “Epilogue to Plato: The Bias of Literacy.” *Proceedings of the Media Ecology Association* 6, (2005): 47-67.
- Glossarium Graeco-Arabicum. Accessed July 29, 2025. <https://glossga.bbaw.de/index.html>
- Griswold, Charles L. “Plato on Rhetoric and Poetry.” *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta and Uri Nodelman. Spring 2024. Accessed October 8, 2025. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2024/entries/plato-rhetoric/>
- Gutas, Dimitri. *Greek Thought, Arabic Culture: The Graeco-Arabic Translation Movement in Baghdad and Early ‘Abbasid Society (2nd-4th/8th-10th centuries)*. Routledge, 1998.
- Holbrook, Victoria Rowe. “Divided Line and Degrees of Being.” In *Long Platonism. The Routes of Plato’s Reception to the Italian Renaissance*, edited by Eva Anagnostou-Laoutides and Georgios Steiris. Forthcoming.
- Kirwan, Michael and Ahmed Achtar, eds. *Mimetic Theory and Islam*. “The Wound Where Light Enters.” Palgrave Macmillan, 2019.
- Lane, Edward William. *An Arabic-English Lexicon*. Librarie du Liban, 1968.
- Moseley, Geoffrey James. *Plato Arabus: On the Arabic Transmission of Plato’s Dialogues. Texts and Studies*. PhD dissertation, Yale University, 2017.
- Most, Glenn W. Most. “What Ancient Quarrel between Philosophy and Poetry?” In *Plato and the Poets*, edited by Pierre Destrée and Fritz-Gregor Herrmann. Brill, 2011.
- Murata, Sachiko and William C. Chittick. *The Vision of Islam*. Paragon House, 1994.
- Nasr, Seyyed Hossein, Caner K. Dagli, Maria Massi Dakake, Joseph E. B. Lumbard, and Mohammed Rustom. *The Study Quran: A New Translation and Commentary*. Harper One, 2015.
- Pappas, Nickolas. “Plato’s Aesthetics.” *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta and Uri Nodelman. Summer 2025. Accessed October 8, 2025. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2025/entries/plato-aesthetics/>
- . “*Mimêsis* in Aristophanes and Plato.” *Philosophical Inquiry* 21, (1999): 61-78.

- Patel, Youshaa. *The Muslim Difference: Defining the Line Between Believers from Early Islam to the Present*. Yale University Press, 2022.
- Plato. *Republic*. Translated by G.M.A. Grube. Revision C.D.C. Reeve. In Cooper, 1997.
- . *Philebus*. Translated by Dorathea Frede. In Cooper, 1997.
- . *Symposium*. Translated by Alexander Nehamas and Paul Woodruff. In Cooper 1997.
- Shaw, Wendy M. K. *What is Islamic Art?: Between Religion and Perception*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Sherman, William. “Finding the Quran in Imitation, Critical Mimesis from Musaylima to Finnegan’s Wake.” *Reorient* 9, no. 1 (2024): 50-69.
- Tamer, George. “Hellenistic Ideas of Time in the Koran.” In *Judaism, Christianity and Islam in the Course of History: Exchange and Conflicts*, edited by Lothar Gall and Dietmar Willoweit. Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 2011.
- . *Zeit und Gott. Hellenistische Zeitvorstellungen in der altarabischen Dichtung und im Koran (Studien Zur Geschichte und Kultur des islamischen Orients N.F. 20)*. De Gruyter, 2008.
- Taşan, Nazım. “Klasik Şiirin Kaynağı: Mimesis Karşısında İlhamın İmkânı.” *Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 10, no. 2 (2023): 551-568.
- Wehr, Hans. *A Dictionary of Modern Written Arabic*, edited by J. Milton Cowan. Spoken Language Services, by permission of Otto Harrassowitz 1994.
- Zekavat, Massih. “A Comparative Study of the Poetics of Plato and *Qur’an*.” *Primerjalna književnost* 38, no. 3 (2015): 39-58.

Research Article



The Imitation by Not Imitating: Duns Scotus on Self-determined Rationality as *Imago Dei* in Humans

Taklit Etmeden Taklit: Duns Scotus'un İnsanlarda *Imago Dei* Olarak Kendi Kendini Belirleyen Akıl Üzerine Görüşleri

Ana Lomadze

Ilia State University, Tbilisi, Georgia

Abstract

The concept of imitation creates a paradoxical paradigm in Duns Scotus' philosophy. Following the traditional framework, this medieval thinker considered rational power to be *imago Dei*, i.e., God's image in humans. A human's finite rationality imitates the divine being as an image resembles and imitates the object it depicts. This common medieval assumption—strongly connected with the theological context—is also interesting from an ontological point of view, as it clarifies historical discourse concerning the relation between the principle of beings and beings themselves. Duns Scotus' theory of imitation merits consideration because it includes not only the necessary causal aspect but also the contingent, free element of the relation. Scotus identifies rational power with free will. This presumption leads the thinker to a provocative theory of imitation. For rational finite beings, the method of imitation is paradoxically “not to imitate.” Unlike all nonrational beings, which imitate by following pre-determined nature, rational beings can imitate by not imitating and being free in their volitional acts.

Öz

Taklit kavramı, Duns Scotus'un düşüncesinde paradoksal bir paradigma oluşturur. Geleneksel çerçeveyi takip eden bu Orta Çağ filozofu, rasyonel gücü *imago Dei*, yani Tanrı'nın insandaki sureti olarak kabul eder. İnsanın sonlu akıllı, bir tasvirin kendisini konu aldığı nesneye benzemesi ve onu taklit etmesi gibi, ilahi varlığı taklit eder. Teolojik bağlamla sıkı biçimde ilişkili olan bu yaygın Orta Çağ varsayımı, varlıkların ilkesi ile bizatihi varlıkların kendisi arasındaki ilişkiye dair tarihsel söylemi açıklığa kavuşturduğu için ontolojik bakımdan da önem taşır. Duns Scotus'un taklit kuramı, yalnızca zorunlu nedensel boyutu değil, aynı zamanda ilişkinin olumsal ve özgür unsurlarını da içerdiği için dikkate değerdir. Scotus, rasyonel gücü özgür irade ile özdeşleştirir. Bu kabul, düşünürün provokatif bir taklit kuramına ulaşmasına yol açar. Rasyonel sınırlı varlıklar için taklit etmenin yolu paradoksal biçimde “taklit etmemektir.” Önceden belirlenmiş doğalarını izleyerek taklit eden akıldışı irrasyonel varlıkların aksine, rasyonel varlıklar taklit etmeden ve iradî eylemlerinde özgür olarak taklit edebilirler.

Keywords

Duns Scotus,
rationality,
imitation,
the will,
the intellect,
imago Dei

Anahtar Kelimeler

Duns Scotus,
akıl,
taklit,
irade,
zihin,
imago Dei

Article History

Received
28.07.2025

Accepted
21.09.2025



Introduction

The concept of *mimesis* is often associated with art and the aesthetic aspect of philosophy.¹ However, this Greek word and its Latin equivalent, *imitatio*, have a much broader meaning in the history of philosophy. In the medieval period, it played a crucial role in shaping metaphysical views. Latin theologians and philosophers used the concept of *imitatio* to represent beings' ontological and epistemological structure. Specifically, they considered that all created beings imitate the forms (created by the first cause) and, in such manner, they participate in the first cause itself. For example, the drawn triangle participates in the first cause by imitating the ideal form of triangeliness. The more perfect and successful the drawn triangle imitation is, the truer being it is. For example, if one triangle's lines are straighter than another's, it is considered to be a truer triangle (as a triangle should have straight lines). This process is called only "imitation" (and not, e.g., "repetition") because none of the triangles might be as perfectly true triangle as the form of the triangle. If we zoom in on the drawn triangle, it will be clear that even the one that seemed to have straight lines doesn't have them. None of the material triangles is a perfectly true triangle, but there is more or less truthfulness in them (according to their imitation level).²

According to medieval philosophical tradition, among the various types of imitators, rational beings occupy a special position.³ They imitate not only one of the forms (created by the first principle), but the first principle, i.e., God itself. Of course, a created human is far from an uncreated being; however, human nature is the best candidate for imitating and representing the uncreated first principle. Medieval thinkers used interesting metaphors to emphasize and distinguish these imitations from each other. For example, a thirteenth-fourteenth-century philosopher and theologian, Duns Scotus, used the metaphor of "trace" for nonrational imitators and "image" for rational imitators. Nonrational beings (such as triangles and horses) express the essence of the first principle only partially, like a trace that vaguely points to an animal that left it.

¹ In western philosophical tradition, linking the term "mimesis", "imitation" with art, and literature is strongly connected with Plato's and Aristotle's assumptions about the concept. For this topic, see Hasan Baktır, "The Concept of Imitation in Plato and Aristotle (Aristo ve Plato'da Taklit)," *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 1, no. 15 (2003): 167-179.

² The idea of singulars' participation in divine forms was common for several traditions (Neoplatonism, Byzantine tradition, Latin medieval tradition, etc.). In the Latin medieval tradition, this topic is briefly reviewed by Klima. See Gyula Klima, "The Medieval Problem of Universals," in *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Stanford University, 1995), published September 10, 2000; last modified December 21, 2022, <https://plato.stanford.edu/entries/universals-medieval/>

³ It should be mentioned that, unlike modern understanding, for a medieval thinker, the concept "imitation," "copying" has positive significance. In this tradition, it does not imply unoriginality and is not the opposite of individuality. See Jan Ziolkowski, "The Highest Form of Compliment: *Imitatio* in Medieval Latin Culture," in *Poetry and Philosophy in the Middle Ages*, ed. John Marenbon (Brill, 2001), 293–307.

Rational beings imitate and resemble the first principle not just partially but entirely, as the image is the resemblance of the whole thing.⁴

However, what is rationality? What is the image of the first and all-inclusive principle? Rational power, as the *imago Dei* (i.e., the image of God) in humans, was interpreted in different ways. As the image implies an imitation of the thing represented by it, the understanding of rationality also influenced the comprehension of imitation. Duns Scotus' position is particularly noteworthy, as he identified the rational power with the will and its free, nondetermined acts. As a result, not this or that positive model but being free becomes the aim of human imitation. In other words, rational human beings do not have predetermined rules to imitate, because they imitate nonfixed, free acts.

This assumption culminates in a provocative interpretation of the word "imitation" as it extends this concept beyond its ordinary limitations and creates a paradoxical understanding. The ordinary conception of the term "imitation" implies three crucial structural elements: the imitator, the model of imitation, and the means of imitation. Medieval thinkers did not doubt that God was the model of imitation and imitators were creatures (including rational human beings). However, they disputed the means of imitation; they had different answers to the question: how does a rational human being imitate God? For example, in medieval Jewish philosophical tradition, on the one hand, Maimonides asserted that a human imitates God by trying to understand intelligible eternal realities, and, on the other hand, Gersonides thought that the most perfect imitation implies not knowing but teaching about the imperishable world.⁵ In other words, thinkers argued about what types of acts represented the imitation: if there is no act by which the imitator copies, there is no imitation. The creativity of Scotus' point emerges in this context. For him, the highest divine perfection is freedom. Neither knowing, teaching, nor other determined act can express the fullness of divine possibility. Only free acts of the will are appropriate for the uncaused first being. For this reason, the highest imitation of the model implies not some predetermined act (e.g., knowing eternal beings), but self-determined and free acts. Paradoxically, as the first cause is uncased and free from any external influences, the perfect imitation of this being implies the act of not imitating but being also free.

Correspondence between Beings, Thoughts, and Words

Medieval assumption of the truth, according to which the imitator should correspond to the imitated, might be considered as one of the forms of the correspondence theory of truth. This

⁴ John Duns Scotus, *Ordinatio* 1, p. 2, q. 1, n. 286: "Vestigium est impressio, derelicta ex transitu alicuius super vacuum vel plenum, ipsum imperfecte repraesentans, - et ideo 'imperfecte', quia vestigium repraesentat aliquid confuse et sub ratione speciei, imago perfecte, quia sub ratione individui: sicut per vestigium distinguitur equus a bove, vel quod transiens est equus, non bos, non pautem distinguitur hic equus ab illo. sed imago distinguit, quia imago Iovis non repraesentat Caesarem."

⁵ Menachem Kellner, "Gersonides on *Imitatio Dei* and the Dissemination of Scientific Knowledge," *The Jewish Quarterly Review* 85, no. 3-4 (1995): 275-296.

theory, which is still one of the influential explanations, has its roots in antiquity. Aristotle identifies truth and falseness in this manner: “To say of what is that it is not, or of what is not that it is, is false, while to say of what is that it is, and of what is not that it is not, is true.”⁶ In this definition, imitation is not mentioned, but it is clear that truth is representational. The intelligible content “imitates” reality, i.e., tries to imprint it as it is. If a being is correctly represented in the statement, the statement is true, and if it is wrongly indicated, then the statement is false. The statement should represent, correspond to the state of affairs (ontic condition).⁷ Correspondence between the state of affairs and statements is possible only via the correspondence between the state of affairs and thought. If we use Aristotle’s example: “It is not because we think truly that you are pale, that you are pale, but because you are pale, we who say this have the truth.”⁸ Later, this Aristotelian view was famously formulated by Thomas Aquinas: “The truth is correspondence between the thing and the intellect.”⁹

However, for there to be correspondence between things and intellect, it is necessary to be some resemblance, a common element between them. And indeed, Aristotle writes that the thoughts, which are in the soul, are similar to things.¹⁰ At the same time, the use of the word “similarity” (and not “sameness”) also implies that in the Aristotelian-Thomistic tradition, the thing and the thought have not only common elements, but also different ones: they are not completely identical. According to tradition, the common element between the thing and the thought is the form (for example, the form of a triangleness is present both in the drawn, singular triangle and in the mind of the person thinking about a triangle). The different element is the matter, which is present in the thing, but not in the thought (it is not possible to imagine the matter of the drawn triangle, e.g., ink, in a human’s mind).

The Aristotelian-Thomistic correspondence theory of truth depends on accepting a realist position regarding the existence of universals. For them, “triangleness” is not only a concept, it represents a real form, existing independently of the mind.

It is interesting that some of these thinkers, who opposed realists and adopted a nominalist position (i.e., declaring that “triangleness,” “horseness,” and “humanness” are only concepts, existing only in the mind), nonetheless preserved the correspondence theory of truth. For example, on the one hand, William Ockham does not write about the correspondence between things and thoughts; however, he dedicates some of the chapters of his *magnum opus* (*Summa Logicae*) to the

⁶ Aristotle, *Metaphysics* 4.5.1011b: “τὸ μὲν γὰρ λέγειν τὸ ὄν μὴ εἶναι ἢ τὸ μὴ ὄν εἶναι ψεῦδος, τὸ δὲ τὸ ὄν εἶναι καὶ τὸ μὴ ὄν μὴ εἶναι ἀληθές.”

⁷ Aristotle, *De Interpretatione* 7.19b: “ὁμοίως οἱ λόγοι ἀληθεῖς ὥσπερ τὰ πράγματα.”

⁸ Aristotle, *Met.* 9.8.1051b: “οὐ γὰρ διὰ τὸ ἡμᾶς οἶσθαι ἀληθῶς σε λευκὸν εἶναι εἰ σὺ λευκός, ἀλλὰ διὰ τὸ σὲ εἶναι λευκὸν ἡμεῖς οἱ φάντες τοῦτο ἀληθεύομεν.”

⁹ Thomas Aquinas, *Summa Theologica* q. 16, a. 1,3: “Veritas est adaequatio rei et intellectus.”

¹⁰ Aristotle, *De Int.* 1.16a: “Ἔστι μὲν οὖν τὰ ἐν τῇ φωνῇ τῶν ἐν τῇ ψυχῇ παθημάτων σύμβολα.”

correspondence between thoughts and language, mental and corporeal terms.¹¹ Accordingly, two types of correspondence theory of truth are distinguished in medieval philosophy: metaphysical (realistic) and semantic (nominalistic).¹² Even though these two types have completely different ontological models, they agree on one assumption: both admit the existence of representational truth. A realist would prove that there is a determined metaphysical truth, and a rational being's intellect has to imitate it in its content and represent it in this way (for example, if it is metaphysical reality that "every effect has its cause", then the intellect should passively imprint this reality in intelligible content). A nominalist would prove that there are determined logico-semantic rules, and if an individual wants to express the truth in speech, they should follow the rules of mental language in the corporeal one. In both cases, "imitating" and representing the model might be considered to be a noncreative, passive process.

Imitatio et Imago Dei: Types of Representation of Eternal and Unchangeable Principles

It was discussed that intelligible and linguistic content imitates real beings in their representations; in general, what is thought, written, or said aims to copy real beings. However, what kind of beings are imitated in thought and linguistic content? In the Augustinian tradition, two types of imitation models are distinguished: material and immaterial ones. Physical desire pushes beings to imitate earthly acts (such as stealing pears because of the instant appetite), and metaphysical desire drives them to imitate divine acts. The first type of imitation implies imitating some external model, whereas the second one is actualizing the highest inner possibilities of the rational being. For this reason, the imitation of the divine is not a self-violent act that aims to change the self to an external feature, but rather to develop the better self in accordance with natural possibilities.¹³

For this reason, the *imitatio Dei* is a crucial form of imitation. Medieval thinkers widely discussed the creatures' correspondence with their Creator. They considered that the effects should have some common elements with the cause; they should participate in the cause's nature. As Thomas Aquinas wrote: "[In a created thing the] truth is said to exist inasmuch as a created thing imitates its source, the divine intellect."¹⁴ However, they imitate not immediately divine intellect

¹¹ William of Ockham, *Summa Logicae* c. 3.2: "Est autem inter nomina vocalia et mentalia differentia, quia quamvis omnia accidentia grammaticalia quae conveniunt nominibus mentalibus etiam nominibus vocalibus sint convenientia, non tamen e converso, sed quaedam sunt communia tam istis quam illis, quaedam autem sunt propria nominibus vocalibus et scriptis, quia quaecumque conveniunt vocalibus, et scriptis et e converso."

¹² Marian David, "The Correspondence Theory of Truth," in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Stanford University, 1995), published May 10, 2002; last modified December 21, 2022, <https://plato.stanford.edu/archives/sum2025/entries/truth-correspondence/>.

¹³ Godfrey T. Baleng, "Mimetic Desire in Augustine's Confessiones as a Model for Natural Theology and Virtue Ethics," *In die Skriflig/In Luce Verbi* 58, no. 1 (2024): 4-6, <https://doi.org/10.4102/ids.v58i1.3030>.

¹⁴ Thomas Aquinas, *De Veritate* q. 1, a. 7: "In quibus dicitur veritas, secundum quod res creata imitatur suum principium, scilicet intellectum divinum."

but their respective forms, which are created and exist in the intellect. As noted earlier, the truth of being was measured according to their correspondence to the ideal form in the first cause's intellect. Everything (the triangle, the rose, the cat, etc.) is a true representative of its species to the degree it fulfils its nature and form. As a result, not all beings have the same goal in the process of imitation. For example, the drawn triangle fulfils its nature by imitating the ideal form of a triangle, and Bucephalus imitates the form of a horse.

In these different types of imitations, humans have a distinguished model. The exemplar of the human mind was considered not this or that form, created by the divine intellect, but God himself. This famous Augustinian assumption had a biblical and philosophical basis. According to *Genesis* (1:27), humans are created in the image of God. At the same time, in Aristotelian tradition, rationality was understood as the image of God in humans. God cannot be limited to rationality, but rationality, as the best part of the creature, is also the most appropriate candidate for being the image of God. However, what is rationality? How did Aristotelian thinkers define rational power? They determined rational power as the intellect. Influenced by Alexander of Aphrodisias, the first cause was identified with agent intellect, whereas human intellect was considered its passive transformation. The whole world is placed between two intellects: the divine intellect creates forms of beings, and the human finite intellect receives these forms.¹⁵ Unlike the divine active intellect, the human intellect cannot create forms by thinking about them. However, it is the (imperfect) image of the infinite intellect.¹⁶

Augustine significantly transformed the understanding of rationality, i.e., *imago Dei* in humans. He assumed that the intellect alone cannot be the image of the first cause, the principle of all beings. Observing the intellect clarifies the necessity of this power to have some motivation to be moved. Only the power to think cannot cause thinking itself; additionally, the will to think is important for actualizing this power. In the same manner, only the possibility of creating forms and singular beings is not enough to explain the reason for their creation. As a result, Augustine identified rationality not only with one but with three strongly interconnected powers: the understanding (i.e., the act of intellect), the memory, and the will. These three together are the image of the Trinity in humans.¹⁷

Including the will in the *imago Dei* also changed the possibility of understanding the form of imitation. In the model, in which *imago Dei*, i.e., an image of the principle of all beings, is identified with the intellect, there is a risk of reducing the whole structure of beings to the representational, intelligible content. How is it possible to include a non-predetermined, free part

¹⁵ Richard C. Taylor, "Averroes' Philosophical Conception of Separate Intellect and God," in *La Lumière de l'intellect. La Pensée Scientifique et Philosophique d'Averroès dans son Temps*, ed. Ahmad Hasnawi (Peeters Publishers, 2011), 391-404.

¹⁶ Alexander of Aphrodisias, "*De anima*" of Alexander of Aphrodisias: *A Translation and Commentary*, ed. Athanasios P. Fotinis (University Press of America, 1980), 89.

¹⁷ Augustine, *De Trinitate* 14.7.10: "In tribus potius illis imago ista cognoscitur, memoria scilicet, intellegentia, uoluntate."

of existence in the structure of beings, if the ontological hierarchy is nothing more than unchangeable forms in the divine intellect and a more or less lack of their perfection in material life? Is actuality a more or less perfect, passive execution of an order originally written by the divine mind? Mentioning free will as part of the *imago Dei*, i.e., image of the principle of beings, makes clear that ontological structure has not only a causal, necessary side but also a free, contingent side, too. The first cause, as the principle of all beings, tends towards the creatures not only with the necessary and unchangeable forms but also with free, undetermined will. As a result, when a human's finite rationality imitates the first cause, it does not have a "full scenario" to follow it. In this case, correspondence implies not only a more or less perfect repetition of the predetermined intelligible content but also free acts.

Duns Scotus on the Imitation by Not Imitating

The Augustinian connection between rationality and the will is even more radicalized in Duns Scotus' philosophy. For this thinker, the will is not only one of the elements of rational power, but this power itself.¹⁸ For this reason, he introduces an even bolder theory of imitation.

First of all, like Thomas Aquinas and many other thinkers from the medieval period, Duns Scotus distinguishes between two types of truth in things: The truth in things corresponding to their Creator and the truth in things corresponding to the knower.¹⁹ From these two, the second one is less interesting for this article and is quite similar to the ordinary medieval correspondence theory of truth. For this reason, only the first type of truth in things will be analyzed.

There are three subtypes of the truth in things corresponding to the Creator: absolute, adequate, and imitative.²⁰ From these three, the first one expresses the thing's correspondence to the Creator in general, in an absolute way. However, this general correspondence is ambiguous, equivocal, and therefore requires further division into the other two types. From these two types, the first, i.e., the adequate correspondence with the Creator or producer, implies the complete, perfect correspondence. Such a type of correspondence might be only between the Son and the Father. Only the Son can perfectly correspond to the Creator. The second type of correspondence,

¹⁸ In this article, the will as the rational power in Duns Scotus is analyzed in the context of the imitation. In general, for Scotus' understanding of rationality, see Marilyn M. Adams, "Duns Scotus on the Will as Rational Power," in *Via Scoti: Methodologica Ad Mentem Joannis Duns Scoti*, ed. Leonardo Sileo (Antonianum, 1995), 839–854.

¹⁹ John Duns Scotus, *Quaestiones super libros Metaphysicorum Aristotelis* 2, l. 6, q. 3, n. 5: "Est enim veritas in rebus et veritas in intellectu. In rebus dupliciter, in genere videlicet per comparationem ad producentem, et per comparationem ad cognoscentem sive intelligentem."

²⁰ John Duns Scotus, *In Metaph.* 2, l. 7, q. 3, n. 24: "Primo modo dicitur veritas absolute conformitas producti ad producens, aut determinate conformitas talis secundum adaequationem, aut determinate conformitas secundum imitationem."

i.e., the imitative correspondence, characterizes creatures. They cannot perfectly, adequately correspond to the Creator; that's why they just imitate more or less successfully.²¹

Scotus also agrees with the widespread medieval assumption about different types of imitations. To make clear the huge difference between nonrational and rational imitations, he identifies two kinds of relations between the Creator and creatures. He differentiates between the trace of the Creator and the image of the Creator in creatures. In every creature, there is a trace of the Creator. He explains:

A trace is an impression left when something passes over a void or non-void space and that it represents the subject imperfectly—"imperfectly" because a trace represents something indistinctly (confuse), signaling the kind of thing only, [whereas] an image represents perfectly as it signals an individual as such. On the basis of a trace one can distinguish a horse from an ox or that it was a horse that passed by, not an ox. But this particular horse cannot be distinguished from that particular one.²²

A trace cannot help in knowing the animal (which left the trace); however, it can lead us to some general, unspecified assumptions. In the same manner, every created being reveals some characteristics of the principle of beings. For example, as there exist unity, truth, goodness, beauty and order in the created beings, it might be assumed that these perfections belong to the highest, uncreated being, too.²³

However, if a trace only partially resembles the thing, an image is a resemblance of the whole. A thing is depicted more effectively by an image than by a trace; in the same manner, the first being is expressed more effectively by the rational beings than by nonrational ones.

What has been said yet does not represent the crucial difference between Duns Scotus' and Thomas Aquinas' positions. It is not yet shown what makes Scotus' imitation theory paradoxical. This thinker, as well as several medieval authors, discussed the trace-like imitation of nonrational

²¹ John Duns Scotus, *In Metaph.* 2, l. 7, q. 3, n. 25: "Et licet primus istorum trium modorum videatur esse communis secundo et tertio, tamen si nomen veri imponatur ad significandum quod-cumque trium praedictorum secundum propriam rationem, erit aequivocum. Secundus modus invenitur in Filio Dei, qui veritas est, quia est secundum Augustinum summa similitudo principii, haec enim est conformitas cum adaequatione. Tertius modus invenitur in creatura, quae imitatur exemplar, cui aliquo modo assimilatur, defective tamen, alias non diceretur imitari."

²² John Duns Scotus, *Ord.* 1, p. 2, q. 1, n. 286: "Vestigium est impressio, derelicta ex transitu alicuius super vacuum vel plenum, ipsum imperfecte repraesentans, - et ideo 'imperfecte', quia vestigium repraesentat aliquid confuse et sub ratione speciei, imago perfecte, quia sub ratione individui: sicut per vestigium distinguitur equus a bove, vel quod transiens est equus, non bos, non pautem distinguitur hic equus ab illo."

²³ John Duns Scotus, *Ord.* 1, p. 2, q. 1, n. 298: "Haec tria [unitas, forma, ordo] sic sumpta repraesentant, sub ratione similitudinis, tria correspondentia eis in Deo, quia unitas repraesentat summam unitatem primi principii, a quo est origo." See also John Duns Scotus, *Ord.* 1, p. 2, q. 1, n. 299: "Possunt et alia multa in creaturis assignari, quae velut similia repraesentant in divinis aliqua appropriata personis, puta unum, verum et bonum: unum in creatura repraesentat unitatem appropriatam Patri, verum veritatem appropriatam Filio, bonum bonitatem appropriatam Spiritui Sancto."

beings and the image-like imitation of rational beings. They argued about details; however, this general framework was widely acknowledged. The paradoxical nature of Scotus' imitation theory becomes evident when it is analyzed in connection with this thinker's definition of rationality.

Scotus defined nonrational and rational powers in this manner: 1. The nonrational power is determined to act in a specific manner in a particular context, and it is not possible for it not to act, if it is not prevented from outside. For example, the sun has nonrational power to dissolve the ice. This process will take place if another cause does not prevent it (e.g., placing the ice in the fridge). Unlike nonrational power, the rational one is not determined in advance. It is self-determined. It can perform opposite acts or not perform an act at all. The sun's power cannot choose to dissolve or not to dissolve the ice. Unlike this nonrational power, the will, as the rational power, can decide for itself to act or not. The will can choose to dissolve or not dissolve the ice: this power determines itself independently. In other words, nonrational powers are the parts of necessary causality; they are natural and are completely determined by their nature and external conditions. Conversely, the rational power is not determined by external causality. It creates its own causality; it is self-determined.²⁴ If we want to talk about the nature of the will, paradoxically, its nature is not to have nature, not to be predetermined.²⁵

However, does this assumption not seem counterfactual? There are plenty of occasions that clarify the dependency of the acts of the will. This empirical observation is not missed by Duns Scotus. He differentiates the will as the power (or potency) and acts of the will. Not acts themselves, but the power of the will is self-determined and free. As Scotus writes:

Freedom is in something preceding the [volitional] act, as I agree, but not absolutely in it, but rather it states a respect of it to the act, and naturalness likewise states another respect of the same preceding absolute thing to the other act.²⁶

If a rational being wills something (for example, riding Bucephalus), this act of the will is not necessarily free, i.e., it is not necessarily the result of self-determined potency of the will. It might

²⁴ In medieval tradition, Scotus was not the first thinker who outlined the significance of the will. Augustine, Anselm of Canterbury, Henry of Gent, and some other crucial figures also emphasized the philosophical significance of the will. However, they did not identify this concept with complete rational power. The voluntaristic school, which claimed the primacy of the will, became influential in the late thirteenth century. Nevertheless, post-Scotistic, Ockhamist voluntarism leaves no place for the will as the metaphysical principle and cause of the metaphysical truth. As was mentioned, in the nominalistic tradition, truth is understood more semantically than metaphysically.

²⁵ John Duns Scotus, *In Metaph.* 2, l. 9, q. 15, n. 22: "Iste autem modus eliciendi operationem propriam non potest esse in genere nisi duplex. Aut enim potentia ex se est determinata ad agendum, ita quod, quantum est ex se, non potest non agere quando non impeditur ab extrinseco. Aut non est ex se determinata, sed potest agere hunc actum uel oppositum actum; agere etiam uel non agere. Prima potentia communiter dicitur 'natura', secunda dicitur 'uoluntas'."

²⁶ John Duns Scotus, *Ord.* 1, d. 13, q.1, n. 48: "Libertas est in aliquo praecedente actum, concedo, sed non absolute in illo, sed dicit respectum illius ad actum, - et naturalitas similiter dicit alium respectum eiusdem absoluti praecedentis, ad alium actum."

be caused by habit (riding the horse before), the high desirability of the object itself (natural pleasure that is guaranteed by riding Bucephalus), etc. Any act of the will is only potentially self-determined. It also implies the potency to follow the natural, predetermined causality. The act of the will is free if it does not have any external cause. This explains empirical evidence: the possibility of calculating volitional acts of the person or masses comes from the fact that not all but only some acts of the will are undetermined and free. Freedom necessarily applies only to the will as the power and not its acts.

Unlike acts of the will, acts of the intellect are always natural and non-free. In this model, the intellect, which was traditionally identified with rationality, turns out to be a natural, nonrational power. The reason is simple: the intellect is not self-determined. The act of the intellect is necessarily determined by its object. The intellect cannot decide if “Two plus two equals four” is true or false. In this case, the mathematical truth determines the act of the intellect, but not the other way around. In general, the intellect cannot decide to agree or disagree with some truth; it naturally and passively receives the dictation from its objects.²⁷

It does not mean that Scotus completely excludes the importance of the intellect in rationality. According to him: “As a matter of fact, speaking precisely, even as regards its intrinsic acts it [the intellect] is irrational. It is rational only in the qualified sense that it is a precondition for the act of a rational potency.”²⁸ It is not possible to will the object without knowing it. The intellect is not a rational power, but it is a necessary prerequisite for the act of rational power, i.e., the will.

Contrasting natural (including intellectual) and volitional powers enriches the image of the principle of beings. According to this assumption, the world of beings, on the one hand, includes predetermined, necessary causality and, on the other hand, self-determined, free, active power. The common nature and forms of the beings do not express the completeness of existence. There is not only a predetermined causality, but also the will, which separates the passive causal moments from each other with free acts. Being in the world does not imply only the necessary following of an already “written scenario,” because it implies unpredictable, active rationality. Finite rational beings might have predetermined relations with other beings, but they can also have a vibrant and lively engagement with them; their lives can be an authentic and unique example of existence.

In the Aristotelian view, which identifies the principle of beings with the super intellect, which thinks of its perfect thought, and as a result creates necessary forms,²⁹ it is easy to interpret the singular life as much actualized and fulfilled, as well as it imitates a fixed image of itself,

²⁷ John Duns Scotus, *In Metaph.* 2, l. 9, q. 15, n. 36: “Et sic intellectus cadit sub natura. Est enim ex se determinatus ad intelligendum, et non habet in potestate sua intelligere et non intelligere siue circa complexa, ubi potest habere contrarios actus, non habet etiam illos in potestate sua: assentire et dissentire.”

²⁸ John Duns Scotus, *In Metaph.* 2, l. 9, q. 15, n. 38: “Immo praecise sumptus, etiam respectu extrinseci, est irrationalis; solummodo autem secundum quid rationalis, in quantum praexigitur ad actum potentiae rationalis.”

²⁹ Aristotle writes about this topic in *Metaphysics*’ twelfth book.

already put in its nature. Metaphorically, in this model, the finite rational being is comparable to a skilled actor who follows the script. By contrast, in Scotus' ontology, imitation of the Creator, the principle of all beings, requires free, independent acts. In this paradoxical model, the object of the imitation is self-determination and freedom from external causes; the imitator imitates by being free and therefore imitates by not imitating. The Scotistic world is not a closed, fully calculated system; it is an open structure that enables rational beings not to be passive participants of the staged narrative but to actively improvise and live the moment.

In the classical secondary literature (Etienne Gilson's influential and valuable texts),³⁰ Scotus is considered the thinker who separates the thinking process and its product (knowledge) from actuality and existence. This assumption has persuasive grounds, as Scotus is concentrated not on what is, but on what might be. In his metaphysics, there are no forms that indicate necessary and actual imitation of the infinite being. Unlike some medieval thinkers, he does not prove that imitation of an all-inclusive first principle and the most desired being is knowing eternal beings, teaching about imperishable beings, etc. Instead of these guarantees, he presupposes the possibility of actualizing rational imitation power in numerous opposite ways. However, developing metaphysics on nondetermined opposite potencies instead of non-alternative actuality might be interpreted as not sinking into a non-actual, possible world, but rather as opening the way for nondetermined actuality.

As Ludger Honnefelder pointed out, such a position allowed Scotus to develop a revolutionary approach in philosophy.³¹ Against widespread Aristotelian tradition, according to him, the world is not a predetermined necessity with minor contingencies. The first principle structures the world in a way that contingency and, therefore, rational decision are infinitely crucial. Not some predetermined scenario, but self-determinacy transcends the natural causal world. From this point of view, Scotus is close to modern philosophers, who declined to search for a predetermined truth that just needs to be discovered. Instead, they started to find formal ground with opposite possibilities to embrace the wholeness of beings.

Conclusion

In general, imitation implies copying acts or the essence of other beings. However, according to Duns Scotus, not all imitation includes mimicking the specific essential features or actions. According to this thinker, the world of the beings is not an unbroken causal chain; natural, causal relations and connections are separated by self-determined, free will. Unlike other powers, the will is not natural and therefore, its acts cannot be exactly calculated. This ontological framework

³⁰ Étienne Gilson, *The Christian Philosophy of St. Thomas Aquinas*, trans. Laurence K. Shook (University of Notre Dame Press, 1957), 55.

³¹ Ludger Honnefelder, "Franciscan Spirit and Aristotelian Rationality: John Duns Scotus's New Approach to Theology and Philosophy," *Franciscan Studies* 66, no. 1 (2008): 470, <https://doi.org/10.1353/FRC.0.0014>.

balances the necessary and contingent, same and different, and transcends the ordinary understanding of imitation by imitating freedom. At this point, the imitation transcends itself, because it imitates by “not imitating.” If, for one medieval author, the imitation of the highest being implies knowing the eternal beings, for another, teaching about imperishable beings, for a third, suffering like Christ, etc., according to Scotus, no determined act might be a rational imitation. A rational act does not imitate some determined act but freedom and self-determinacy in a volitional act. It should be noted that, of course, the medieval religious thinker does not write about libertarianism. It is not the human being, but the human’s power to will that is free. Even more, not a human’s acts of the will but the will, as the power is free. A human is a mix of natural and volitional powers. Sometimes he imitates pre-determined, natural principles; however, sometimes he can become free and imitate by not imitating.

Financial Support Statement

The author declares that no specific funding was received for this research.

Conflict of Interest Statement

The author declares no conflict of interest related to this study.

Statement on the Use of AI and AI-Assisted Tools

In this study, artificial intelligence-supported tools were used to a limited extent within the acceptable boundaries defined in *Nesir: Journal of Literary Studies*’ Artificial Intelligence Use Policy; all content has been reviewed and approved in its final form by the author.

Bibliography

- Adams, Marilyn M. “Duns Scotus on the Will as Rational Power.” In *Via Scoti: Methodologica Ad Mentem Joannis Duns Scoti*, edited by Leonardo Sileo, 839–854. Antonianum, 1995.
- Alexander of Aphrodisias. “*De anima*” of Alexander of Aphrodisias: A Translation and Commentary. Edited by Athanasios P. Fotinis. University Press of America, 1980.
- Aristotle. *De interpretatione: (Peri hermeneias)*. Edited by Hermann Weidemann. Walter de Gruyter, 2014.
- . *Metaphysica*. Edited by Werner Jaeger. Clarendon Press, 1957.
- Augustine. *De Trinitate, libri XV*. Edited by William J. Mountain and Franciscus Glorie. Corpus Christianorum, Series Latina 50–50A. Brepols, 1968.
- Baktır, Hasan. “The Concept of Imitation in Plato and Aristotle (Aristo ve Plato’da Taklit).” *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 1, no. 15 (2003): 167-179.

- Baleng, Godfrey T. "Mimetic Desire in Augustine's Confessiones as a Model for Natural Theology and Virtue Ethics." In *die Skriflig/In Luce Verbi* 58, no. 1 (2024): 1-8. <https://doi.org/10.4102/ids.v58i1.3030>
- David, Marian. "The Correspondence Theory of Truth." In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford University, 1995. Article published May 10, 2002; last modified December 21, 2025. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2025/entries/truth-correspondence/>
- Gilson, Étienne. *The Christian Philosophy of St. Thomas Aquinas*. Translated by Laurence K. Shook. University of Notre Dame Press, 1957.
- Honnefelder, Ludger. "Franciscan Spirit and Aristotelian Rationality: John Duns Scotus's New Approach to Theology and Philosophy." *Franciscan Studies* 66, no. 1 (2008): 465-478. <https://doi.org/10.1353/FRC.0.0014>
- John Duns Scotus. *Opera omnia: Ordinatio*. Edited by the Vatican Commission for the Critical Edition of the Works of John Duns Scotus (Commissionis Scotisticae). 21 vols. Libreria Editrice Vaticana, 1950–2023.
- . *Opera omnia: Quaestiones super libros Metaphysicorum Aristotelis*. Edited by Louis Vivès. 7 vols. Vivès, 1891–1895.
- Kellner, Menachem. "Gersonides on *Imitatio Dei* and the Dissemination of Scientific Knowledge." *The Jewish Quarterly Review* 85, no. 3-4 (1995): 275-296.
- Klima, Gyula. "The Medieval Problem of Universals." In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford University, 1995. Article published September 10, 2000; last modified December 21, 2022. <https://plato.stanford.edu/entries/universals-medieval/>
- Taylor, Richard. C. "Averroes' Philosophical Conception of Separate Intellect and God." In *La Lumière de l'intellect. La Pensée Scientifique et Philosophique d'Averroès dans son Temps*, edited by Ahmad Hasnawi, 391-404. Peeters Publishers, 2011.
- Thomas Aquinas. *Quaestiones disputatae de veritate*. Vol. 22 of *Opera Omnia iussu Leonis XIII edita*. Editori di San Tommaso, 1970–1976.
- . *Summa Theologiae*. Edited by the Leonine Commission (Commission Leonina). 5 vols. Ex Typographia Polyglotta S. C. de Propaganda Fide, 1888–1906.
- William of Ockham. *Summa Logicae*. Edited by Philotheus Boehner, Gedeon Gál, and Stephen Brown. 3 vols. The Franciscan Institute, 1974–1985.
- Ziolkowski, Jan. "The Highest Form of Compliment: *Imitatio* in Medieval Latin Culture." In *Poetry and Philosophy in the Middle Ages*, edited by John Marenbon, 293-307. Brill, 2001.

Research Article



Wandering Metaphors, Woven Worlds: Icons, Buddha-Idols and Demon-Deities from Inner Asia and India to Ottoman Europe

Dolaşan Metaforlar, Dokunan Dünyalar: İç Asya ve Hindistan’dan Osmanlı Avrupa’sına İkonlar, Buda Putları ve Demon-İlahlar

Zakir Hussein Gul

Harvard University, Cambridge, MA, United States

Abstract

This article traces the migration of key metaphors and *Wanderwörter* across the Islamicate world, examining how terms rooted in Buddhist, Manichaean, and Brahmanical lifeworlds were reimagined in Persianate poetics and their Ottoman afterlives. Figures such as the Chinese Buddha-idol, the Sanskrit *maṇḍala*, and the Persian *dīv* illustrate a larger pattern: concrete referents from Inner Asia and India were divested of their original religio-philosophical associations and reconfigured within an expansive Islamic literary framework, often inverted in value or enriched with new semantic layers. At the centre of this study is the Persian *nigâr*, or icon, traced from its pre-Islamic origins through its reincarnation in Turco-Persian verse as the “icon gallery of China,” to its subsumption into the language of philosophical Sufism in twentieth-century Ottoman Istanbul. By following such metaphors in motion, this article reveals an integrated literary world not passively syncretic but actively appropriative, in which poets and mystics adapted foreign imagery to new aesthetic, metaphysical, and political ends, underscoring the adaptability and versatility that so came to define Persianate poetics.

Öz

Bu makale, İslam dünyası boyunca gezinen temel metaforların ve *Wanderwörter*’nin [seyyah kelimeler] göçünü izlemekte; Budist, Maniheizt ve Brahmanik yaşam dünyalarına kök salmış terimlerin, *Persianate* poetikada ve onun Osmanlı’daki devamında nasıl yeniden tahayyül edildiğinin izini sürmektedir. Çin Buda-putu, Sanskritçe *maṇḍala* ve Farsça *dīv* gibi figürler, daha geniş bir örgüyü gözler önüne serer: İç Asya ve Hindistan’dan gelen somut göndergeler, orijinal dini-felsefî bağlarından soyutlanarak İslami edebî çerçeveye yeniden yerleştirilmiş; kimi zaman değer bakımından tersyüz edilmiş, kimi zaman da yeni semantik katmanlarla zenginleştirilmiştir. Bu çalışmanın merkezinde, İslam öncesi kökenlerinden, başlayarak Türk-Fars şiirinde “Çin’in ikon galerisi” olarak yeniden doğuşuna ve nihayet yirminci yüzyıl Osmanlı İstanbul’unda felsefî tasavvuf diline dâhil oluşuna kadar izlenen Farsça *nigâr* (ikon) kavramı bulunmaktadır. Bu makale, hareket halindeki bu tür metaforların izini sürerek, pasif bir senkretizm değil aktif bir temellük süreci olarak işleyen, şairler ve sûfilerin yabancı imgeleri yeni estetik, metafizik ve siyasî amaçlara uyarladığı, böylece *Persianate* poetikayı tanımlayan uyarlanabilirlik ve çok yönlülüğün altını çizen bütünlüklü bir edebî dünyayı açığa çıkarmaktadır.

Keywords

Persianate poetics,
adab,
iconography,
Ottoman literary
culture,
Indo-Persian
encounters

Anahtar Kelimeler

Persianate poetika,
adab,
ikonografi,
Osmanlı edebî kültürü,
Hint-Fars
karşılaşmaları

Article History

Received
01.08.2025

Accepted
26.09.2025



Introduction

During an Indo-Persian manuscript workshop convened at Yale in December 2024, Professor Chander Shekhar of Delhi University brought attention to a number of curious Arabo-Indic names as Zālim Singh (literally: Oppressor Singh) and—believe it or not—Shayṭān Singh (Satan Singh). A good number of the students present were scandalised. Others, such as the present author, found in such naming the occasion to let out a good, hearty laugh. The initial sense of shock having soon subsided, one question remained on everybody's tongue: Why? Why would seventeenth century non-Muslim Rajput nobility imitate naming conventions from an Islamic lifeworld, and ones that bear such overwhelmingly negative connotations at that? What could this tell us about mimetic practice and internalisation of etic topoi across disparate cultures? Could this be indicative of a re-appropriation that transformed *Shayṭān*, the Islamic demon par excellence, into one amongst many demons—or deities, even—as understood in a local, Indian context, more akin to the commonplace emic name Dev Singh?

The Satan in Shayṭān Singh was hardly anomalous. It is merely one striking instance amidst a broader nexus of tropes and metaphors that journeyed, often unpredictably, along intricate routes of trade, conquest, and pilgrimage, evolving in meaning and resonance across cultural, linguistic and religio-philosophical communities throughout the Persianate world. Satanic Rajputs aside, why is it that we encounter Brahmins—the priestly elite and pinnacle of India's caste hierarchy—in early modern Ottoman poetry composed by authors closer to Vienna than to Varanasi? And what of the Chinese Buddha-idols that so pepper the poetry of Persian mystical poet Hāfiz? Among these and other *Wanderwörter* few travelled as widely or evolved as curiously as the Persian *nigār*, or icon. Originating in the visual-didactic traditions of the pre-Islamic prophet-cum-artist Mānī, the *nigār* acquired new semantic layers upon layers as it migrated from the once-Manichaeon Inner Asia to an Islamised Iranian Plateau and beyond into India, Anatolia, and eventually the Ottoman European provinces. In tracing the remarkable journey of the *nigār* and kindred *Wanderwörter*, this paper follows how poets creatively adapted metaphors, conspicuously non-Islamic at root, to align with diverse aesthetic, metaphysical and mystical traditions, as well as local lived experiences and cultural conventions woven into the rich tapestry of an interconnected Islamic ecumene. By following these tropes through time, from pre-Islamic Iran to the Ottoman world of the early twentieth century, we reveal not only how poetic language adapts but also how deeper philosophical and spiritual meanings are negotiated through literary imagination.

What Is a Wanderwort? Case Study of Mandal

To illustrate how a word can wander and evolve, we begin with the journey of *mandal*, a term whose meaning has circled between the sacred and arcane. *Mandal*'s travels through Sanskrit, Buddhist, and later Persianate worlds provide a microcosm of the cross-cultural migrations and semantic shifts at the heart of this study. The term *mandal* traces its origin to the Sanskrit *maṇḍala*, literally meaning 'circle.' In the ritual lexicon of Indic religious traditions, a *maṇḍala* denotes a sacred circular diagram or space used for spiritual focus, worship, and meditation. Early Buddhist

practice adopted mandalas as metaphysical maps of the cosmos and aids in ritual visualisation. Significantly, Buddhism carried the term beyond India into Central and Inner Asia as it spread along the Silk Routes in the first millennium CE. Translations by Inner Asian monks and scribes (often via Sogdian intermediaries) transliterated *maṇḍala* into local languages, embedding the concept into the Buddhist vocabulary of the region. By the tenth century CE, *mandal* had entered the Old Uyghur Turkic language as a learned borrowing, retaining the phonetic shape of the Sanskrit word even as its meaning evolved in new contexts.

One particularly vivid Inner Asian attestation comes from the *Altun Yaruq Sudur*, an Old Uyghur Turkic text composed by Šiṅko Šäli Tutuṅ, twelfth-century Buddhist poet and head of a translation movement of Buddhist texts into Turkish, unearthed in Turfan (an oasis in the Tarim Basin in modern China). The *Altun Yaruq* ('Golden Light [Sūtra]') is a Uyghur Turkic rendering of a Mahāyāna Buddhist text, the seventh book of which contains a detailed ritual involving a *mandal*:

Then, in an isolated and tranquil area, prepare a clean space by smearing it thoroughly with cow dung and construct a quadrangular *mandal* measuring eight cubits on each side. Within this *mandal*, scatter fragrant flowers, fill golden and silver vessels with honey and milk, and neatly arrange mirrors, arrows, and swords. At each of the four gates of the *mandal*, station a person. Additionally, beautifully dress and adorn four youths, each holding a vessel filled with water, and seat them in the four directions. Let canopies be opened, incense burned, and music continuously performed.

In the centre of the *mandal*, dig a hole, bury a large stake, and place upon it a flat wooden plank, allowing water to flow over it. Boil herbs with water, then pour this hot herbal water directly upon the plank. Upon completing these preparations, recite the *Simbaghu dhāraṇī*, sprinkle impure water thirty times while chanting magical formulas, scatter grains in the four directions, and pluck the vīṇā. This procedure is the *dhāraṇī* for purifying previously untouched water. After reciting this *dhāraṇī*, prepare hot water by boiling herbs again, reciting magical formulas 108 times, pour this hot water upon the stake, and draw curtains around the four sides. Immediately thereafter, enter this water and bathe thoroughly for purification.

After bathing is complete, pour this bathwater along with food and drink within the *mandal*. Then, put on fresh, clean garments, exit the *mandal*, and enter a pure house. Therein, cultivate a heart filled with great compassion, free from any evil intent, directing pure thoughts towards all sentient beings. Thus, the merit and virtue of noble beings shall increase. Moreover, if someone suffers from a prolonged illness for which no remedy can be found, have them recite this jewel of teachings and perform this auspicious ritual of bathing and purification. Their illness shall vanish, and all dangers shall be overcome.¹

¹ "Ötrü antada basa ağlaḳ yerte satḡaksız arıḡ orunta ud mayāḳın suvap säkiz čikin turķi törtgil mandal kılsun. Mandal içintä tütsüg hua čäčäklär sačıp altun kümüş idişlartä tolu mir süttä ulatı tađıǵlıǵ közünü oḳ kılıč birlä tügel urzun. Mandalnıñ tört kapıǵında kişi turǵurzun. Yänä tört oǵlanıyalarıǵ uz tonandurup edip yaratıp birär burnačta suv tutdurup tört buluṅta olǵurtsun. Pra küsetri ašsün, qara küji köyürsün, oyun üni üzülmäzün. Mandal oṭurasında oy qazıp bir uluḡ čopun kömüp üzäsintä suv aḡḡuluk yazı ban yıḡaç urup, ol yıḡaç üzäsintä ol soḱmıš otuḡ suv birlä qayınturup ursun. Bo etıǵlerıǵ kılı tüketdükte ötrü simbaḡu daranı tize arıḡ suv yoḱ bir otuz qata arvap törtin yıṅaḱ sačsun... Anta basa suvqa kirgü suv yoḱ arıṅqu daranı bo erür... Bo daranı üze ot birlä qayınturmış işıǵ suvuḱ yüz säkiz qata arvap čopunta qodup törtin yıṅaḱ bıntavır tarṭıp; anta kân tämin ol suv içintä kirip arıṅı yunsun.

Such usage in a tenth-century Inner Asian text shows the term's migration and adaptation well underway, carried by Buddhism into a new linguistic and cultural sphere. By the early Islamic era, novel understandings of *mandal* were coming into being in the Persian-speaking east. In this new context, the earliest attested use occurs in the poetry of Rūdakī (d. 329 AH/941 CE), himself one of the earliest poets in New Persian. Strikingly, Rūdakī employs *mandal* not in a Buddhist or positive sacred sense, but as a metaphor for deceptive appearance. In one couplet, he writes:

nadīda tanbul-i ūy va badīda mandal-i ūy
digar numāyad u dīgar buvad ba-sān-i sarāb²

His trick is not seen, though his mandal is seen
It appears as one thing and yet, mirage-like, is truly another

Here, *mandal* denotes a phantasm or illusory sight, a site of trickery and delusion rather than a holy diagram. Rūdakī compares the *mandal* to a mirage (*sarāb*), reconstituting the metaphor as a place of appearance without reality. This represents a considerable semantic shift from the sacred circle of Indian ritual to a symbol of *illusion* in the early New Persian poetic imaginary. Rūdakī's usage, coming well before Perso-Islamic expansion into India, suggests that *mandal* entered his poetic lexicon via Inner Asian channels (likely Sogdian, a common denominator shared with the Uyghur Turkic *Altun Yaruq* above). In other words, New Persian picked up the word from the Buddhist milieu of Transoxiana, but as the concept filtered into a Muslim Persian context devoid of living Buddhist practice, its meaning tilted from holy to hoax. The *mandal* of this stage of New Persian poetry became a magic circle drawn by sorcerers, a place where false visions beguile the unwary, and a far cry from the original Sanskrit sense of a sacred cosmogram.

Over the next centuries, the term *mandal* firmly rooted itself in Persianate occult vocabulary, reflecting nascent conceptualisations of magic circles in the Islamic world. Persian lexicographers of the medieval period consistently define *mandal* as a magical circle used in sorcery. As early as the eleventh century, Asadī Tūsī's (d. 465/1072–3) *Lughat-i Furs* glosses *mandal* as “a line of conjuration that magicians draw.”³ Later authoritative dictionaries, such as the seventeenth-century

kaçan yuna tüketdükte ol yunmuş suvuk mandal içinteki aş, içgü birlä suv dä töksün. kaçan yunmısta kân, yañı arıǵ ton keǵip mandalñın ünüp bir arıǵ ev içintä kirip, uluǵ yarlıǵančuı köñülüg yügürü kılıp, ayıǵdın tıñılıp edgütä yaratıñuğa köni oǵaru süzük köñül turgursun. Ötrü ol tözünlerniñ kutı buyanı asılǵay. Yänä kim qayı kişi uzun iǵläp ne-yne äm kılıp öñädmäsär, ötrü bo nom erdinig okıñip bo yunuluk törüg kılıp yunsun arıtınsun, igi aǵrıǵı ketkäy, adası tuǵası tarıǵǵay.” See Engin Çetin, *Altun Yaruq: Yedinci Kitap* (Karahar Kitabevi, 2012), 137–41. I have modified the transcription somewhat, as Çetin's is closer to modern Turkish orthographic conventions as it is to those of Old Uyghur Turkic. Hacer Tokyürek's notes on the original text helped my translation thereof into English. See Hacer Tokyürek, “Budist Uyğur Metinlerinde Mandal Kılmak Töreni Üzerine,” *Journal of Turkology* 28, no. 1 (2018), doi.org/10.18345/iuturkiyat.437790

² Asadī Tūsī, *Lughat-i Furs*, ed. Muḥammad Dabīristānī (Kitābkhāna-yi Zuhūrī, 1977), 120.

³ Asadī Tūsī, *Lughat-i Furs*.

Burhān-i Qāṭi (17th c.) and the later *Farhang-i Ānandrāj* (19th c.), and the all echo this definition.⁴ They describe *mandalas* as a circle drawn on the ground by sorcerers around themselves, within which they sit and recite ‘*azā’im*, or demon-binding incantations.⁵ The circle functions as a protective boundary: these lexicons note that if the enchanter *steps outside the mandal*, the summoned spirits might harm him. This was no mere abstract notion, rather reflecting a well-known occult practice in the Persianate and broader Islamicate world. By the early modern era, *mandal* in Persian referred unequivocally to the magic circle used in magical rituals: a consecrated ring or diagram, often inscribed with divine names, within which the magician could safely summon and command supernatural beings. In sum, within Persian lexicography and lore, *mandal* had become thoroughly Islamised, repurposed from a Buddhist sacred diagram to an artefact of magical defence and demon-binding, the hallmark of the sorcerer’s art. The word’s journey from sanctity to sorcery is telling: it highlights how a culturally significant term can be adopted and re-signified in new religious communities while retaining the notion of a special enclosed space.

A detailed illustration of the Persianate *mandal* in practice comes from a sixteenth-century Indo-Persian occult compendium, the *Nujūm al-‘Ulūm* (Constellations of the Sciences), compiled for the eighth ruler of Bijapur (an Islamic sultanate spanning the Deccan and South India), ‘Alī ‘Ādil Shāh (d. 987/1580). This encyclopaedic work on astrology and magic contains numerous diagrams and miniatures of astrological tables, talismans, and ritual scenes. Notably, it provides explicit instructions for the use of *mandals* in spirit invocation and subjugation rituals, as is depicted in the folio of Figure 1:

⁴ See Muḥammad Ḥusayn ibn Khalaf Tabrīzī, *Burhān-i Qāṭi*, ed. Muḥammad Mu‘īn, vol. 4 (Amīr Kabīr, 1982), 2041 and Muḥammad Bādshāh ibn Ghulām Muḥyī al-Dīn, *Farhang-i Ānandrāj*, vol. 3 (Nawal Kishore, 1892), 429.

⁵ Muḥammad Ghiyās al-Dīn, *Ghiyās al-Lughāt* (Rizāqī, 1905), 503.



Figure 1. A Muslim enchanter performing a *mandal* ritual.
Public domain; San Diego Museum of Art.

The Persian text of Figure 1 translates as:

When it becomes the night of the eleventh, they first shake the ground to such an extent that I fear that I might become unconscious. Afterwards, an angel will come accompanied by all the kings and bring forth a green seal-ring, hand it over to me, make a covenant and then return, after which all of those spiritual beings and the angel, along with their attendants and tribes, shall become subservient to you. Take heed never to show your seal-ring to anyone, for it may lead to death. If you do not reveal it, they shall remain forever subservient to you, bringing forth the Water of Life for your use, so you may do whatever you desire. Using a circular *mandal* of this kind is permissible, but a lengthy quadrangular one is (more) praiseworthy and superior to other *mandals*. I myself have done so and have subjugated (spiritual beings) within such *mandals*. This invocation is extremely powerful; with it I summon, sans subjugation, three hundred varieties of *jinn* and visions of spiritual beings, achieving all desires through this method. This (method of) subjugation surpasses all others whose descriptions are exceedingly difficult; it is profoundly free from fear (not dangerous), just as I have designed it. In the place where this subjugation is performed and ‘catches,’ if one gestures towards the earth, four trees shall spring forth, and from the base of each tree, a spring shall flow, and many wonders and marvels shall appear. [The passage ends pointing to the depiction of the *mandal*, the enchanter, and the act of summoning.]

The *Nujūm al-‘Ulūm* account of the *mandal* ritual demonstrates the extent to which reappropriation across communities is an act of negotiation. Both the Indo-Persian ritual and that of the Buddhist *Altun Yaruq* instances begin by creating a sacred geometric space, marked by circles, squares, or combinations, that serves as a purified threshold for spiritual interaction. Each ritual likewise aligns the space to the four cardinal directions, using gates or symbolic markers to protect against harmful forces. Within these consecrated spaces, carefully chosen ritual objects such as incense, lamps, mirrors, or seal-rings are positioned to attract, compel, or honour spiritual beings that are invoked through formulas such as the *dhāraṇī* mantras or the decidedly Islamic prayer formulae upon the Prophet Muḥammad and his family that seal the incantation at the end bottom of the folio in Figure 1. These thematic overlaps suggest a deeper resonance: the logic of the circle ritual—creating an ordered sacred microcosm, invoking higher powers into it, and thereby effecting change across cultural and religious communities. The Persianate *mandal* and its Turco-Buddhist predecessor thus illuminate how different traditions can independently evolve analogous spiritual technologies, even as the explicit theological justifications differ. The *wanderwort mandal* does not dissolve distinct cosmological paradigms but simply juxtaposes them, allowing us to compare a Buddhist healing rite with an Islamic occult rite and recognise a common *grammar of ritual*. Each is a testament to how humans imbue “circles” with power: as portals for the divine or supernatural, as containers for energy and intention, and as protective boundaries against the chaos outside.

In this journey from India to Inner Asia, the eastern Iranian world and back to India, *mandal* exemplifies the *wanderwort* par excellence. It originated in the sacred Sanskrit parlance of ancient India, travelled with Buddhism across linguistic frontiers, was adopted by Turkic Buddhists on the Silk Road, and then, via cross-cultural contact, entered New Persian with altered meaning. In Persianate contexts it was abstracted, Islamised, and later reinvented as a term of occult science; an association was in turn transmitted further westward in the term’s Arabic and Ottoman

afterlives.⁶ By the nineteenth-century, *mandal* had appropriately completed a full circle: it reappeared in South Asia's Islamicate traditions, now as part of Muslim magical praxis. A Sufi or folk-healer in nineteenth-century India, drawing a circle and reciting incantations in Urdu or another Indo-Islamic vernacular, would call that circle a *mandal*, likely unaware that the word has a genealogy that included ancient Buddhist diagrams. Such is the odyssey of this word. From sacramental circle to poetic mirage, to sorcerer's ring, *mandal* carried its core idea—the enclosed sacred space—through a millennium of cultural transformations. This case study of *mandal* thus encapsulates the method and scope of our larger inquiry: we follow a culturally charged term as it migrates across time, geography, and religious traditions, observing how its meaning is continually refashioned to suit new worldviews. In the end, the *mandal*'s journey illuminates how the Persianate world absorbed and repurposed a foreign concept, weaving it into its own rich tapestry of metaphors, a microcosm of the movements and semantic evolutions that this article as a whole seeks to trace.

While I borrow the heuristic of the *wanderwort* to trace terms across lifeworlds, this is not always a *Begriffsgeschichte* in the strict sense of conceptual history. Sometimes we are following a word as it is sedimented into technical vocabularies (*mandal* in occult sciences); sometimes as it becomes an autonomous poetic trope (*nigār* in lyric poetry); and sometimes as it remains responsive to realia beyond the poetic imagination (*dīv/dēv* in Indo-Persian encounters). In this sense, the odyssey of these terms is at once a conceptual history, a poetics of metaphor, and a record of transcultural literary practice.

With the *wanderwort* concept now illustrated by *mandal*, we return to the term at the heart of our introduction: *nigār*. Foreshadowed as the central motif of this inquiry, *nigār* resumes centre stage as both subject and metaphor, its origins in Mānī's visionary art setting the scene for the cross-cultural odyssey to come.

⁶ By the nineteenth century, Arabic-speaking magicians in Ottoman Egypt were using *al-mandal* to refer to magic circles. Edward Lane (d. 1876) describes a Cairene sorcerer's ceremony called *ḍarb al-mandal* (literally 'striking the mandal'), in which a boy gazes into a magic mirror inside a drawn circle to summon visions. See Edward Lane, *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians* (John Murray, 1860), 137–41. The term less conspicuously appears in Ottoman Turkish literature, though James Redhouse's *Turkish-English Lexicon* includes under *mendel*: "a magic ring drawn on the earth by a magician" among its definitions. See James William Redhouse, *A Turkish and English Lexicon: Shewing in English the Significations of the Turkish Terms* (American Mission, 1890), 1998. For even more recent accounts of twentieth century Arabic-language Yemeni and Ethiopian manuscripts of a book of exorcism titled *Al-Mandal al-Sulaymānī* ('The Solomonic Mandal'), with a precedence dating back to the twelfth century, see Anne Regourd, "A Twentieth-Century Manuscript of the *Kitāb al-Mandal al-Sulaymānī* (IES Ar. 286, Addis Ababa, Ethiopia): Texts on Practices & Texts in Practices," in *Amulets and Talismans of the Middle East and North Africa in Context*, ed. Marcela A. Garcia Probert and Petra M. Sijpesteijn, *Leiden Studies in Islam and Society* 13 (Brill, 2022), doi.org/10.1163/9789004471481_004

Prehistories: Mānī and His Icons

What, then, is a *nigār*? The term originates with the teachings of the third-century prophet Mānī (d. 274 CE), whose new religion synthesised Christianity, Zoroastrianism, Buddhism, Platonism, Gnosticism, and indigenous Mesopotamian beliefs under the rubric of a dualistic cosmology of darkness and light. Born into a community of Messianic Jews in Iraq, Mānī's religion spread through the Sassanian Empire (224–651 CE), gaining significant royal support before violent suppression by the Zoroastrian chief priest Kartīr in the late third century. Mānī's followers also included notable figures such as Augustine of Hippo (354–430 CE) prior to his conversion to Christianity. After suppression in the Roman and Sassanian realms, Manichaeism moved eastward into China, winning adherents among Central and Inner Asian peoples, notably the Sogdians, and becoming the state religion of the Uyghur Khaganate (c. 744–840 CE). Like the Persianate world, Mānī's faith bridged India, Central and Inner Asia, Iran, Anatolia, the Balkans, and the Mediterranean.

A distinctive practice initiated by Mānī was using visual imagery as a didactic tool. Central to this approach was a novel conception of mimesis; as one may come to appreciate the craftsmanship of the creator-artist through observing nature, engaging with art-as-microcosm could likewise grant insight into realities beyond the physical world. Besides composing his written gospel, Mānī was famed for his artistic mastery and actualised his teaching in an album figuratively portraying both the core teachings and metaphysical subtleties of his belief system. Although no original copies have survived to our day, reproductions continued as the religion expanded, adapting to motley local aesthetic traditions. Zsuzsanna Gulácsi, in her study of Manichaean didactic art,⁷ highlights the earliest Coptic language primary sources referring to Mānī's album using the Greco-Coptic term *hikōn* (from Greek *eikōn*, the root of English 'icon').⁸ The earliest Syriac texts provide two terms: *yuqnā* (also from Greek *eikōn*) and *šūrtā*, the latter defined by Ephrem the Syrian (d. 373 CE) as something to be learned visually when words fail. Mānī himself used *šūrtā* in Syriac to describe his illustrated teachings.⁹ This word is cognate with the Arabic *šūra* later employed by Ibn al-Nadīm (d. 385/995) and the earliest Muslim commentators on Manichaeism. Parthian sources use the term *ārdhang*, as do Middle Persian texts (parent language to the post-Islamic New Persian) introduce *nigār*, both terms analogous to Coptic *hikōn*, Greek *eikōn*, and Syriac *yuqnā-šūrtā*. Gulácsi's philological analyses emphasise that the Middle Persian term *nigār* specifically denotes "a picture to be looked at during the course of a religious instruction

⁷ Zsuzsanna Gulácsi, *Mani's Pictures: The Didactic Images of the Manichaeans from Sasanian Mesopotamia to Uygur Central Asia and Tang-Ming China* (Brill, 2015).

⁸ Gulácsi, *Mani's Pictures*, 26.

⁹ Gulácsi, *Mani's Pictures*, 41.

delivered in an oral setting.”¹⁰ Its didactic function is similarly conveyed by the Uyghur Turkic term *körk*, meaning not merely “something visible,” but “something worth seeing.”¹¹

Whatever the language of the texts, be they Middle Persian or Coptic, Mānī’s visual representations or *icons* operated in syzygy, counterposing his written corpus and gospel and thus illustrating complementary methods of communicating his teachings. This deliberate pairing of the written and the figurative survives linguistically in the New Persian verb *nigāshtan*, which carries the dual meanings: to paint, portray or draw; and to write or inscribe.¹²

In contrast to the attitudes of later centuries, early Islamic sources more often than not portray Mānī negatively, his teachings often associated with *zandaqa*, or dualistic heresies deemed a political threat by Umayyad and ‘Abbāsīd authorities. Texts as diverse as Abū al-Faraj al-Iṣfahānī’s (d. 356/967) musical anthology *Kitāb al-Aghānī*, al-Mas‘ūdī’s (d. 346/957) universal history *Murūj al-Dhahab*, and legal compendiums like those of the Ḥanbalī jurist Ibn al-Jawzī (d. 597/1201) portray Mānī as an idol-promoting false prophet, with inquisitorial accounts recalling how contemporary alleged “Muslim” Manichaeans were obliged to spit on icons of Mānī in order to absolve themselves of *zandaqa*.¹³ In this way, Sharaf al-Zamān Tāhir al-Marwazī (fl. early sixth/twelfth-century) writes in his description of Mānī’s travels to India, Tibet, and China: “He prescribed for them laws [*nomoi*] and took up pictorial depictions and embellishments; he took such mimetic objects as a means of worship and drawing near unto God.”¹⁴ Or consider this far later Chaghatay Turkic source back-explaining the presence of Manichaeism in its Inner Asian environs: “Finally, he went to the provinces of India and Kashmir and called (the people) to his mission, and the people of Turkistan accepted his word. In the Indian province, he made idols, and with images he led the people astray.”¹⁵

¹⁰ Gulácsi, *Mani’s Pictures*, 219.

¹¹ Gerard Clauson, *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish* (Oxford University Press, 1972), 741. The Turkic *körk* may itself be a translation from the Persian present stem *nigar*, from the verb to see, look, or behold.

¹² Francis Joseph Steingass, *A Comprehensive Persian-English Dictionary, Including the Arabic Words and Phrases to Be Met with in Persian Literature* (Routledge & K. Paul, 1892), 1107.

¹³ Gulácsi, *Mani’s Pictures*, 50. The Arabic term is itself derived from the Middle Persian *zandik*, meaning both ‘heretic’ and ‘Manichaean’, an allusion to the religion’s persecution at the hands of the Sassanian-Zoroastrian authorities before Islam.

¹⁴ “Wa sanna lahum nawāmīs wa ittakhadha al-taṣwīr wa-al-tazwīn, wa ittakhadha al-tamāthīl ‘ibādatan wa-taḡarruban ilā Allāh.” See Remke Kruk, *Sharaf az-Zamān Tāhir Marwazī (fl. ca. 10th cent. A.D.) on Zoroaster, Māni, Mazdak, and Other Pseudo-Prophets*, Persica 17 (Peeters Publishers, 2001), 65–6.

¹⁵ “Ākhir Hind va Kaṣmir vilāyatīḡa barip da‘vat qildi, va Turkistān khalqī aning sözini qabūl qildilar. Hind vilāyatida butlar tüzātđi, taṣvīr birlä khalq-ni gumrah qildi.” See Semih Tezcan and Abdurishid Yakub, “A Chagatai Turkic Text on the Life of Mani,” *Study on the Inner Asian Languages* 14 (1999), 69.

Though a good number of Islamic sources tend to regard Mānī's didactic artwork as being akin to idolatry, surviving Manichaean primary sources indicate their foundationally anti-idolatrous and didactic intent. Take this Middle Persian inscription unearthed in Turfan, China, which comments on a figurative depiction of idols in a temple and distinguishes clearly between didactic and devotional icons:

Listen delicate humankind! Direct eye and face toward how it is depicted here in front of you. On this *nigār*: idols, idol priests, altars, and their gods. Concentrate on the sacrament[s], the profession, and the belief in them. I will send the preaching... they raise their voices like dogs. Truth is not in their speech. But you, know your own self! Seize the road of the gods! Now in the first place at the hand of all these things that are depicted here, this is the temple of the idols, which they call "the dwelling of the gods." And corresponding to the name of the dwelling, there are many gods. Many are running about, and when you ask: "Whereto?" they say: "To the dwelling of the gods. To offer reverence, love, gifts in front of them!" The idol priests raise their voices: "Come forth to the dwelling of the gods!" However, inside "the dwelling of the gods," here are no gods! The deceived do not realize that, because their spirits have been made intoxicated.¹⁶

Al-Marwazī provides an early Islamic depiction of Mānī as a false prophet linked explicitly with China. This association is later echoed by the Persian poet Firdawsī (d. c. 416/1025), who calls him "an eloquent man from China,"¹⁷ criticised by the Zoroastrian clergy for promoting icon-worship in lieu of God. This link endured into later Islamic literary traditions, exemplified by Jamāl al-Dīn Īnjū's (d. 1035/1626) dictionary *Farhang-i Jahāngīrī*, describing Mānī as the "authority among the painters of China."¹⁸ Mānī thus, in the Islamic literary imagination, became strongly identified with China.

This association is historically grounded in the region's earlier connections to Chinese power. Prior to the 'Abbāsīd victory at the Battle of Talas in 133/751, much of the region that later formed the Qarakhanid Khanate (c. 382–609/992–1212)—Transoxiana and the western Tarim Basin—had been under Tang Dynasty (618–907 CE) rule. Even centuries later, Qarakhanid rulers, recognising that they were within this Chinese orbit, adopted titles such as *Tamghach Khan* (Middle Turkic for 'Khan of China') and *Sulṭān al-Sharq wa-l-Šīn* (Arabic for 'Sultan of the East and China'). In early Islamic literature, China was understood through a dual geographic and cultural concept: *Chīn* and *Māchīn* (from the Sanskrit *mahācīna*, 'Greater China'). The term *Māchīn* specifically referred to those regions of Central and Inner Asia previously under Tang suzerainty. Firdawsī's *Shāhnāma* treats these two regions as a single political and cultural entity,¹⁹ reinforcing the historical linkage

¹⁶ Gulácsi, *Mani's Pictures*, 92.

¹⁷ Abū al-Qāsim Firdawsī, *Shāhnāma*, vol. 6, ed. Jalāl Khāliqī-Muṭlaq (Bunyād-i Mīrās-i Īrān, 2005), 336.

¹⁸ Gulácsi, *Mani's Pictures*, 181.

¹⁹ See the missive sent from Bahrām Chūbīna to the Emperor of China: "He asked the Khāqān not to permit anyone, whether Turk or Chinese, to proceed to the land of Iran or to allow any tidings to reach Khosraw, for any word would be a new gift to him. The Khāqān therefore sent out a herald to proclaim

of the Qarakhanids and other Turkic dynasties with China—and sowing further seeds for Mānī’s future literary association with that region.

Whereas early Islamic sources portray Mānī as a false prophet, later sources paint a different picture, with his most enduring legacy in the Muslim world being that of a legendary master painter. Within this later epoch of Islamic history, his *nigār* maintained its aesthetic signification as microcosm of/mirror unto divine beauty, albeit now sundered from the religious and philosophical Manichaean context in which it was originally couched, and reappropriated for the expediencies of a new Islamic lifeworld, poetic, mystical and philosophical.²⁰

Islamicate Beginnings

New Persian

The Manichaean concept of visual didacticism provided fertile ground for the development of the Persian *nigār* metaphor. As we shall see, Persian poets of the early Islamic period creatively adapted these visual practices into literary devices reflective of their own cultural and religious milieu. In the three centuries following the Islamic expansion into the Iranian plateau, the Persian language, known today as New Persian or *Darī*, came into being significantly beyond Middle Persian’s pre-Islamic literary and religious centres in *Fārs* or Persia proper, and especially in the eastern peripheries bordering China. Influenced as much by Arabic vocabulary and grammar as by its predominantly ex-Buddhist and ex-Manichaean cultural milieu, New Persian poetry emerged in the courts of early Persian Muslim vassals of the ‘Abbāsids, such as the Sāmānids (204–395/819–1005) and Ghaznavids (366–582/977–1186). Early examples, like the following verse by court poet Kisā’ī Marvazī (d. after 394/1004), explicitly reference this heritage within a new Islamic context:

gar ba-takht u gāh u kursī ghurra khwāhī gasht khīz
*sajda kun kursī-garān rā dar nigāristān-i Chīn*²¹

that if without his seal any man went to Iran he would be cut in two.” Abū al-Qāsim Firdawsī, *The Epic of Kings: Shah-Nama*, trans. Reuben Levy (Routledge & Kegan Paul, 1985), 369.

²⁰ It should come as no surprise that an image or metaphor can be appropriated by a new community and stripped of its original philosophical or religious meanings. In his Persian-language travelogue documenting the first Indian embassy to Britain, the Bengali Muslim emissary Mīrzā Muḥammad I’tiṣām ad-Dīn Panchnūrī (c. 1143–121/1730–1800) characterises European sailors as follows: “The rigours and dangers they willingly bear are beyond the endurance of any other people. During a storm, if the sails need to be rearranged or taken down, they will climb to the top and top-gallant masts with the agility of *Hanuman* and hang from there like bats.” Mīrzā I’tiṣām al-Dīn, *Wonders of Vilayet*, trans. Kaiser Haq (Peepal Tree, 2002), 34. In referencing Hanuman, Mīrzā I’tiṣām ad-Dīn does not affirm belief in the half-simian deity. Instead, he employs Hanuman metaphorically, extracting its symbolic agility and resilience while remaining within his own Muslim worldview.

²¹ Kisā’ī Marvazī, *Dīvān*, ed. Muḥammad-Bāqir Najafzāda Bārfurūsh (Zuwwār, 2017), 80.

*Should you be made haughty by thrones, offices and seats (of power), then arise
And prostrate yourself before the throne bearers in the icon gallery of China*

This verse represents one of the earliest New Persian references to a *Chinese icon gallery*. The wider context of the Kisā'ī poem is of an Islamic moralising milieu, and his metaphor is an overwhelmingly negative and sarcastic one, depicting the *icon gallery* as an alluring yet spiritually compromised, if not idolatrous space, whilst also cautioning against worldly ambition and greed. Kisā'ī composed his later court poetry under the patronage of Maḥmūd of Ghazna (r. 388–421/998–1030), whose invasions of India marked the beginning of Persianate presence. Writing a century after Kisā'ī in Ghaznavid Lahore, Mas'ūd Sa'd Salmān (d. 515/1121–2) offers a more abstracted and neutral representation of a beloved in terms of the *Chinese icon gallery*:

*nigārkhāna-yi Cīn ast yā shikufta-yi bahār
mah-i du panj u chahār ast yā but-i Farkhār*²²

*[Is s/he] the icon gallery of China or the spring [rose] in full bloom?
[Is s/he] the moon on the fourteenth night or the Buddha-idol from a vihāra?*

Here, man-made beauty (the *Chinese icon gallery* and the 'but-i Farkhār') is compared positively to natural and bodily beauty. *Farkhār* is the name of a city in today's Tajikistan famed in New Persian poetry for its pre-Islamic temple. Indeed, the very word *Farkhār* betrays its nature as synecdoche, coming from *vihāra*, the Sanskrit word for a Buddhist temple.²³ Though the word preceding *Farkhār*, 'but', later came to mean generic idol, here we see the origin of the New Persian etymology for 'idol' in the most concrete terms as 'Buddha' with Mas'ūd Sa'd Salmān's poetic portrait of nature being compared to the 'Buddha of the *vihāra*'. Salmān's contemporary Mu'izzī (d. 519/1125) employs the image of the *icon gallery* in praise of his patron:

*umīd hast kih ārad ba-dargahat Faghfūr
hama ṭarāyif-i Chīn az nigārkhāna-yi Chīn
kishand pīsh-i tū Jaypāl u Qayṣar-i Rūmī
butān-i zarrīn az Sūmnāt u Quṣṭanfīn*²⁴

²² Mas'ūd Sa'd Salmān, *Dīvān*, ed. Nāṣir Ḥīyārī (Intishārāt-i Gulshā'ī, June 1983), 192.

²³ Gerard Clauson provides insights into the origins of the New Persian *farkhār* by identifying analogous terms in Turkic Central and Inner Asia. Pre-Islamic Uyghur Buddhist texts, for instance, record the use of the term *vrhar*, which is phonetically closer to the New Persian *farkhār* than it is to the Sanskrit *vihāra*, again suggesting a shared Sogdian etymology. See Clauson's quotations from various Uyghur Buddhist texts, including: "vrhar sangram sanliḡ ed tavarīḡ" ("movable property and livestock belonging to a temple or convent"); "kim kayu tinh yaḡak... ka[buk]tinča vrhar étser" ("if a man makes a monastery the size of a nutshell [and adorns it with a statue of Buddha the size of a grain of wheat...]"); and "balıkdakı vrhar yanliḡ" ("like the monasteries in the town") in Clauson, *Etymological Dictionary*, 839, 900 and 950.

²⁴ Muḥammad ibn 'Abd al-Malik Nīshābūrī, *Dīvān-i Mu'izzī*, ed. 'Abbās Iqbāl (Kitābfurūshī-yi Islāmiyya, 1939), 619.

*One is hopeful that the emperor of China shall bring to your threshold
Chinese rarities aplenty from the icon gallery of China
Jaypāl and Byzantium's own caesar shall bring forth
Golden idols from Somnath and Constantinople*

Mu‘izzī’s poetry, composed in Nishābūr (in modern Iran) a thousand miles from Salmān’s Lahore, demonstrates the receptivity that so came to define New Persian, weaving together pre- and post-Islamic, Iranian, Indic, and Chinese metaphors at a moment when their referents were still very concrete. For instance, the term *faghfūr*, later limited to the meaning of ‘porcelain’ in Persian and Ottoman contexts, originates from the Sogdian *baghpūr* (son of God), itself a translation of the Chinese imperial title *tiānzī* (son of heaven). Though Jaypāl would later become a byname for the archetypal infidel Indian king in poetry, Mu‘izzī would have very much intended the Hindū Shāhī (207–417/822–1026) ruler Jayapāla (d. 392/1002) vanquished by Maḥmūd of Ghazna, whose fate of being either ransomed or sold into slavery by the latter became the stuff of legends for later Persian writers.²⁵ Though the rulers of lands beyond the Islamic frontiers bring golden Buddha-idols, the emperor of China is depicted as bringing his tribute from the *Chinese icon gallery*, again, sowing the literary seeds for the topos that would become prevalent later that the *icon gallery of China* is a place, real or imagined.

Qarakhanid Turkish

To the east of the Islamicate peripheries where New Persian was born and matured, in regions controlled by the Qarakhanid dynasty a kindred literary tradition developed. There had been many Turkic dynasties in the region prior, from the early Gök Türks (552–744 CE) and Türgesh (699–766 CE) to the Uyghur Khaganate. The latter and their successors left a rich written culture ensconced in both Buddhism and Manichaeism, a legacy that the Qarakhanids—the first Muslim Turkic dynasty—were only too well aware of. Unlike Persian literature, we observe a conspicuous absence of the term *nigār* or *icon* in Qarakhanid literature, whilst pre-Islamic figures such as the Buddha do feature, reflecting their more recent conversion and proximity to Buddhist and Manichaean communities and rivals. The first term, *but/bod*, much like the Persian term above, clearly entered the language and literature via Sogdian. Yūsuf Khāṣṣ Ḥājib (fl. mid-fifth/eleventh-century), in his Turkic mirror-for-princes *Kutadgu Bilig*, concretely refers to this Buddha-idol:

*evin barkın örte siğil burhanın
anın ornı mescid cemā‘at kılıj²⁶*

²⁵ See Abdur Rehman, *The Last Two Dynasties of the Shahis: An Analysis of Their History, Archaeology, Coinage and Palaeography* (PhD diss., Australian National University, 1976), 144 for a number of different takes. Of all the scenarios presented, it is most likely that Jayapāla was ransomed back to his home territories. Later sources include such accounts as Jayapāla being sold in a slave market in Central Asia for a paltry price.

²⁶ Yūsuf Khāṣṣ Ḥājib, *Kutadgu Bilig*, ed. Reşid Rahmeti Arat (Millî Eğitim Basımevi, 1947), 545.

*Burn down their houses and dwellings; smash their Buddha-idols
In their place, build a mosque for the congregation*

In contrast to Persian poetry, where the Buddha-idol came to be an image of beauty, the Qarakhanid *but-bod* symbolises the bodily and superficial form that veils true essence and spirit. Qarakhanid poet Edib Aḥmad Yüknēkī (fl. early sixth/twelfth century) illustrates this metaphor in a proverb:

*ubut kitti indāp bulunmas yiti
alāl yigli kani körünmäs bodi*²⁷

*The veil is gone, no amount of calling will find him, he has disappeared
Where is the one who ate only the lawful? His outward form [Buddha] is no longer visible*²⁸

The second and more frequently used Qarakhanid term, *burxan*, has its lifeworld not in Central Asian Buddhism, but in China proper. Chia-Wei Lin has traced the etymology of the Qarakhanid *burxan* to an Old Turkic compound combining the northwestern Chinese rendition of *but* as *bur* attached to the Turkic honorific *khan*, the whole compound itself a translation from the Sanskrit (via Chinese and then Sogdian) *buddharāja(n)* or Buddha-king.²⁹ Employing two variants of this term, Maḥmūd al-Kāšgarī (b. c. 397/1007), writing in Middle Turkic a generation after Kisā'ī beyond the Qarakhanid-Ghaznavid border, vividly recounts his dynasty's conquest of Buddhist Khotan:

*kālginläyü aqtimiz
kāndlār üzä çıqtimiz
furxan ävin yıqtimiz
burxan üzä siçtimiz*³⁰

²⁷ Edib Aḥmed Yüknēkī, *Atebetü'l-Hakâyık*, ed. Serkan Çakmak (Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2019), 197.

²⁸ That Yüknēkī's *but-bod* is a stand-in for outward form is itself tacit indication that Qarakhanid Muslims recognised the emic claim that the Buddha-idol is not worshipped as an end in and of itself, but as a representation of a greater reality prior to the form.

²⁹ Chia-Wei Lin, "Scriptio Buddhica, Interpretatio Islamica: Buddhist Sūtras Translated in Rašīd Al-Dīn's Ġāmi' Al-Tawārīḥ (Beyond Comparison, IDK Philologie, LMU München, 14-16.06.2023)," Academia.edu presentation, accessed June 15, 2025. Clauson makes the same observation in his definition of the term *burxan*: "(*Buddha, prophet, idol, God, messenger*) compound of Chinese *fu* (Giles 3,589) and presumably *xan*. The Chinese character was the one chosen to transcribe *Buddha*, and was pronounced approximately *bur* in NW China in VII-VIII. This word, corresponding properly to some phr. like *Buddhareje*, was the one chosen to represent *Buddha* in the earliest Turkish translations of Buddhist scriptures, which must have anteceded the appearance of Manichaeism among the Turks, and was taken over by the Manichaean missionaries to translate words like 'prophet' applied e.g. to Mānī himself." See Clauson, *Etymological Dictionary*, 361.

³⁰ Robert Dankoff, "Kāšgarī on the Beliefs and Superstitions of the Turks," in *From Mahmud Kaşgari to Evliya Çelebi: Studies in Middle Turkic and Ottoman Literatures* (Gorgias Press, 2009), 79. The translation is likewise Dankoff's.

*We came down on them like a flood
 We went out among their cities
 We tore down their idol temples
 We shat on the Buddha's head!*

Kāšgārī's poem well explains why there should be no reference to a *nigār* or *icon*, a term so claimed by and ensconced in the Turkic literatures of the Qarakhanid's eastern Buddhist and Manichaean neighbours. Indeed, the Manichaean texts referred to in the previous section were all unearthed in Turfan in what is today Chinese Xinjiang, establishing that the Persian *nigār* was known amongst Manichaeans and Buddhists of the region. Robert Dankoff has argued that the more-Catholic-than-the-Pope 'Islamic' quality of Qarakhanid literature is a deliberate attempt on behalf of the dynasty to not only make the language of the recently converted Qarakhanids as prestigious as Arabic and Persian, but also to compete with the large number of mostly Buddhist and Manichaean works that had been written in the sister Uyghur Turkic language; in short, to create a new Turkic *adab* or literary tradition in the Islamic mould.³¹ That all said, even where literary corpora loudly declare hostility to Buddhism or to idolatry, residues of those very traditions persist. As Dankoff has shown, Middle Turkic literature retains Buddhist elements even amidst polemical denunciation, and likewise, Persianate lyric frequently oscillates between condemning idols and adoring them as metaphors for beauty. Such ambivalence is integral to the semantic life of these *Wanderwörter*.

This cultural reorientation can be well understood through David Damrosch's concept of a scriptworld, recently summed up as "a self-contained multilingual literary system joined under the umbrella of a single alphabet", one which "arises when a particular alphabet—take, for example, the Latin alphabet—bridges a set of distinct languages, joining them within a cohesive and exclusive cultural system."³² This notion is particularly useful here. Consider, for instance, the poetic excerpt above from Aḥmed Yūknēkī's '*Ataba al-Ḥaqā'iq*', the second known work of Turco-Islamic literature after *Kutadgu Bilig* (also quoted above), composed under Qarakhanid patronage for a burgeoning Turkic Muslim audience. Of the four extant copies of the text, the oldest manuscript (Süleymaniye Manuscript Library, Ayasofya 4012, from Samarkand) is written entirely in the Uyghur script. Yūknēkī's contemporary Šiñko Šäli Tutuṅ used that same script when

³¹ Robert Dankoff, "Qarakhanid Literature and the Beginnings of Turco-Islamic Culture," 18. Despite literary omissions, material culture from the Qarakhanid period reveals significant continuity with pre-Islamic Manichaean and Buddhist figurative traditions. A remarkable discovery at Samarkand's Afrāsiyāb citadel (the site of old Samarkand and sight of earlier pre-Islamic Sogdian mural traditions) in 2001 revealed a thirteenth-century Qarakhanid palace pavilion featuring mural paintings depicting both figural imagery and texts, reflecting stylistic links to earlier Manichaean motifs. Depictions include mythical beasts, yin-yang symbolism, and angelic figures, illustrating complex cultural continuities that the literature may have conspicuously tried to omit. See Yuri Karev, "Qarakhanid Wall Paintings in the Citadel of Samarqand: First Report and Preliminary Observations," *Muqarnas* 22 (2005), doi.org/10.1163/22118993_02201004

³² William Stroebe, *Literature's Refuge: Rewriting the Mediterranean Borderscape* (Princeton University Press, 2025), 31 and 37. See also David Damrosch, "Scriptworlds: Writing Systems and the Formation of World Literature," *Modern Language Quarterly*, 68, no. 2 (June 2007): 197.

translating Buddhist texts—including the previously discussed *mandal* passage from the Golden Light (*Altun Yaruq*) Sūtra—for a Turco-Buddhist readership. Tutuṅ carried out these translations in the Uyghur Kingdom of Qocho (241–736/856–1335), which had adopted Buddhism as its official religion around the same time that the elite of their neighbours and rivals, the Qarakhanids, embraced Islam. Both the Qocho Uyghurs and the Qarakhanids inherited the Uyghur Khaganate’s cultural and linguistic legacy, including an initial common scriptworld. Their textual trajectories soon diverged, however; the second-oldest manuscript of *‘Ataba al-Haqā’iq* (Süleymaniye Library, Ayasofya 4757) is written in both Uyghur and Perso-Arabic scripts, reflecting a transitional phase between scriptworlds. In contrast to the Qarakhanids, the Uyghurs of Qocho, despite their conversion to Buddhism, largely held onto the scriptworld bequeathed by the Uyghur Khaganate scriptworld. This continuity was possible arguably because Manichaeism, the previous religion of the Qocho Uyghurs, had been more accommodating of Buddhist influence, and the Uyghur Khaganate had itself already been the site of considerable Buddhist literary production in the Uyghur script. By the time the last two manuscripts (University of Groningen Library, HS 474 and Topkapı Palace Museum Library, Treasury 244) were copied, the Qarakhanids’ cultural reorientation towards the Islamic East was complete: these copies render the text exclusively in the Perso-Arabic script. From a scriptworld perspective, then, the evolution of this single work’s script offers a window not only onto words in transition and on the move, but onto whole worlds.

Indian Detour

Zoroaster's Semantic Shift: Deities into Demons

While Persian poets embraced the *nigār* metaphor with enthusiasm, the semantic transformations accompanying the Islamisation of Persian literature were compounded further upon encountering Indian traditions. The Indo-Persian context introduced a dynamic semantic tension between deity and demon, exemplified through the Persian *dīv* and its Indic counterpart *dēv*. Both words share Indo-European roots, related to words meaning deity (compare the English divinity, Spanish *Dios*, or the Anglo-Germanic Tuesday, named for the deity *Tiw* or *Týr*). The Iranian languages uniquely diverge here for, unlike their European relatives to the west and their Indic kin to the southeast, the *dīv* cognates signify quite the opposite: not deities, but demons. Multiple hypotheses attempt to explain how and when this semantic shift occurred. An earlier and now somewhat outdated historical explanation, known as the reform hypothesis, suggests not a gradual evolution but a deliberate rupture introduced by the pre-Islamic Iranian prophet Zoroaster. According to this view, Zoroaster was a “revolutionary reformer” who explicitly condemned the *daēvas*—local deities in his Iranian milieu, often with direct counterparts in India—as demons.³³ Consequently, *daēva* cognates in Indic and pre-Christian European traditions retained their positive associations,

³³ Clarisse Herrenschildt and Jean Kellens, s.v. “DAIVA,” *Encyclopaedia Iranica*, vol. VI, fasc. 6 (1993; last updated August 7, 2015), 599–602, accessed via iranicaonline.org.

whereas the modern Persian *dīv*, Armenian *dew*, Kurdish *dēw*, and Pashto *dew* all signify decidedly malicious supernatural entities.³⁴

Philologists today explain this discrepancy through what is known as the progressive hypothesis, which proposes a gradual semantic shift from deity to demon within the ancient Iranian cultural context, visible notably in the Zoroastrian *Gāthās*. These Avestan hymns attributed to Zoroaster himself portray the *daēvas* not as fully formed demons but as deities to be rejected in favour of exclusive worship of the one God *Ahuramazdā*.

Regardless of the term's precise origins, the transformation of *daēvas* from neutral or positive deities into definitively negative entities was firmly established by the Achaemenid period (c. 550–330 BCE) wherein Zoroastrianism received royal patronage, as corroborated by contemporary material evidence. An Old Persian inscription from Persepolis, commissioned by Xerxes I (d. 465 BCE), illustrates this vividly:

θātiy xšayaqršā xšāyaθiya
yaθā taya adam xšāyaθiya abavam
asti y a"tar aitā dahayāva taya iy upariy nipištā ayauda
pasāva-mai y a"uramazdā upastām abara
vašnā a"uramazdahā ava^a dahayāvam adam ajanam
uta-šim gāθavā nīšādayam
utā a"tar aitā dahayāva āha yadā-taya paruvam
daivā ayadiya
pasāva vašnā a"uramazdahā adam avam
daivadānam viyakanam
utā patiyazbayam daivā mā⁺ yadiyaiša
yadāyā paruvam daivā ayadiya avadā adam
*a"uramazdām ayadaiy artācā barzmaniya*³⁵

King Xerxes announces:

When I had become king,
 there was among the lands that are written above
 [one that] was in turmoil.

Then Ahuramazdā brought me aid.

By the greatness of Ahuramazdā, I struck down that

³⁴ Travis Zadeh mentions that a similar semantic shift from the neutral Ancient Greek *daimōn* to the malevolent English *demon* also seems to have taken place in the Middle Ages. Semantic shift notwithstanding, *daimōn* is not a cognate to *daēva* other kindred Indo-European terms. In the same book, Zadeh also recalls how the Arabic *Theology of Aristotle* (composed c. 225–6/840–70), a paraphrase of Plotinus' Enneads rendered Plotinus' Greek *daimōns* into Arabic as *jinn*. See Travis Zadeh, *Wonders and Rarities: The Marvelous Book That Traveled the World and Mapped the Cosmos* (Harvard University Press, 2023), 194.

³⁵ I do not read Old Persian and am grateful to Princeton's Daniel Sheffield for directing me towards Prods Oktor Skjærvø's transcription of the inscription (XPh §4-5a, 28-41) forthcoming in the Writings of the Ancient World series (Society of Biblical Literature).

land and set it down in its place.
 And among these lands there was a place where
 previously false gods [*daēvas*] received sacrifices.
 Then, by the greatness of Ahuramazdā, I destroyed
 that den of the false gods [*daēvas*],
 and I proclaimed: “The false gods [*daēvas*] are not to receive sacrifices!”
 Where previously the false gods [*daēvas*] had received
 sacrifices, there I sacrificed to Ahuramazdā
 according to the Order up on high.

Thus, by the eve of Muslim expansion into the Iranian world, with few exceptions the term *dīv* had attained a firmly negative connotation,³⁶ further solidified through the Islamisation of Persian language and culture, whereby emerged a new nexus between the Iranian *dīv*-demon and the Islamic devil.

Firdawsī’s Demons

The locus classicus for the playing out of the demon-deity duality within a new Perso-Islamic framework is Firdawsī’s epic poem the *Shāhnāma* (Book of Kings). Completed in 401/1010, the *Shāhnāma* records Iranian history from the creation of the world until the Muslim conquest of Persia in the seventh century of the common era. Though its subject matter is ostensibly pre-Islamic, much scholarship has analysed Firdawsī’s portrayal of Iran’s mythical past as one teleologically orientated towards Islam, with Iranian religions depicted as monotheistic and righteous Iranian kings depicted as proto-Muslims.³⁷ It would follow that the semantic shifts inherited in Firdawsī’s New Persian should likewise take up an Islamic veneer. Of interest is Firdawsī’s account of the legendary hero Rustam’s confrontation with two demon-giants on the eastern peripheries of his patrons’—the Kayānid Dynasty—empire: the *dīv-i sapīd* (White Demon) of Māzandarān and the *akvān dīv* from the Turkic borderlands.

³⁶ Two Islamic-era exceptions to this rule are Dēwāshtīch (r. 87–104/706–22), one of the final Sogdian rulers of Samarkand during the Umayyad conquests of Transoxiana, and Abū al-Sāj ibn Dēwdād (d. 266/879), yet another Sogdian prince and eponym for the Banū Sāj Dynasty (889–929) who ruled in the Lesser Caucasus under ‘Abbāsīd suzerainty. In regions of the Iranian world that were decisively Zoroastrian, the negative connotation of the *dīv* cognate persisted well into the Islamic period. Buddhism, however, emerged from a dialogue with Brahmanical religion in India and was thus unaffected by the said Zoroastrian semantic inversion. It makes sense, therefore, that as Buddhism spread northward and became ensconced amongst Iranian peoples such as the Sogdians, it too carried with it an original, positive Indian conception of *dēv*, ergo the latter prince’s father’s name (Dēwdād) translating to “God-given.” See Zohreh Zarshenas, “The Double Sense of Sogdian *dyw*,” in *Turfān Revisited: The First Century of Research into the Arts and Cultures of the Silk Road*, ed. Desmond Durkin-Meisterernst et al. (Reimer, 2004), 417.

³⁷ Dick Davis, “Religion in the ‘Shahnameh,’” *Iranian Studies* 48, no. 3 (May 2015), 343.

Rustam and the White Demon of Māzandarān

Let us start with the former. As the narrative goes, Rustam's patron, Kay Kāvūs, having consolidated his rule over the better part of the Iranian plateau and Central Asia, is enticed to conquer the hitherto unconquered land of Māzandarān. Spies allure him with descriptions as "Mazanderan was the partner of heaven, that all of this city was adorned like an idolater's temple with Chinese brocade and flowers, that the women were like houris, and their faces were like the blossoms of the pomegranate tree."³⁸

Where, then, might this idyllic Māzandarān be? Besides the allusions from the passage referring to idolatry and China, this much is clear that the Māzandarān of the *Shāhnāma* is not the contemporary Iranian province of Mazanderan that curves about the southern shores of Caspian Sea. The later 'Abbāsīd scholar Yāqūt al-Ḥamawī (d. 626/1229) confirms this in his geographical compendium *Mu'jam al-Buldān*, pointing out that the area corresponding to today's Mazanderan was historically called Ṭabaristān, the new appellation being a recent innovation by the locals without historical or literary precedent.³⁹ An alternative definition is provided in the introduction to an earlier prose edition of the *Shāhnāma*, where Māzandarān is situated in syzygy with the place of the sun's rising: "They call the rising [place of the sun] the East, and call the Levant and Yemen Māzandarān."⁴⁰

The anonymous author of twelfth century Ghaznavid chronicle *Mujmal al-Tawārīkh wa al-Qiṣaṣ* notes that there are in fact two Māzandarāns, a Western Māzandarān encompassing the Levant and Yemen, and eastern one yonder side of the Iranian plateau.⁴¹ Modern Iranian scholarship has devoted a great deal of effort to resolving the question of where this latter eastern Māzandarān of the *Shāhnāma* is. The Iranian scholar Hūshang Dawlatābādī, in an in-depth study of the literary geographies, topographic and cultural references made in relation to the Māzandarān of the poem, has argued, for example, that Firdawsī's Māzandarān is in India.⁴² More recent

³⁸ For the sake of brevity, I have omitted transliterating the Persian originals of *Shāhnāma* accounts regarding demons and stuck to Dick Davis's prose translation thereof. See Abū al-Qāsim Firdawsī, *Shahnameh: The Persian Book of Kings*, trans. Dick Davis (Penguin Classics, 2016).

³⁹ Yāqūt al-Ḥamawī, *Mu'jam al-Buldān* (*Geographisches Wörterbuch*), vol. 4, ed. Ferdinand Wüstenfeld (F. A. Brockhaus, 1869), 394.

⁴⁰ "Furū shudan rā khāvar khwāndand, va Shām u Yaman rā Māzandarān khwāndand." (See Raḥīm Rizāzāda Malik, "Dībācha-yi Shāhnāma-yi Abū Mansūrī," *Faslnāma-yi Nāma-yi Anjuman* 13, no. 1 (2004), 131–2.

⁴¹ Seyfeddīn Najmabadi and Siegfried Weber, eds., *Muğmal at-tawārīḥ wa-l-qiṣaṣ: Eine persische Weltgeschichte aus dem 12. Jahrhundert nach den Hss. Heidelberg, Berlin, Dublin und Paris* (Deux Mondes, 2000), 36.

⁴² Hūshang Dawlatābādī, "Sawdā-yi Gushūdan-i Māzandarān," *Āyanda* 15, nos. 3–5 (1989), 246. Māzandarān, he argues, is depicted in the text as being yonder side of the 'Alburz' mountain range, which is often referred to in equal measure as the 'Indian mountain' (*kūh-i Hind*). Dawlatābādī also draws comparisons between the description of the demon-king of Firdawsī's Māzandarān as being able

scholarship postulates the *Shāhnāmic* Māzandarān to be in Tibet or at the feet of the Kunlun Mountains in the southernmost part of Xinjiang in China.⁴³

Back to Firdawsī's account. A conceited Kay Kāvūs heads east and begins to sack the border towns of Māzandarān. A distraught demon-king of Māzandarān beseeches the *dīv-i sapīd* or 'White Demon' for help. Though the *dīv-i sapīd* is presented in the language of a demon, its description also betrays the function of a pre-Islamic local deity. It immediately answers the demon-king's prayers and promises to drive out the invading Persians: "Do not despair of fate; I will come immediately with a mighty army and drive them out of Mazanderan."⁴⁴ Though the White Demon is able to blind Kay Kāvūs, its powers are more so psychological and magical than they are physical:

When night had passed and day came, the eyes of half the men in the Persian army were darkened, and their leaders' heads were filled with fury against the king. Many men perished because of this; the army had never known such a disaster. The king was also blinded, and his actions brought evil on his army: their wealth was looted, and his soldiers led into captivity.⁴⁵

Thus, the White Demon is able subdue the Persian army by instilling a sense of anxiety and confusion in them. It then instructs his minions, lesser demons, to bind the soldiers up in chains: "Then he chose twelve thousand demons [*dīvs*] armed with daggers and set them to guard the Persians, filling their chieftains' minds with grief."⁴⁶

Reinforcing the subaltern reading of the White Demon as local deity is its victorious proclamation (the inference here being that he, the White Demon, has hearkened to the complaints of those who have called upon him): "I have not killed them [the Persian army], but only so that they will know how pain differs from pleasure. They will die slowly, groaning in despair, and no one will pay attention to their complaints."⁴⁷ Firdawsī then goes to situate the powerful White Demon in a new Islamo-Zoroastrian demonology through the mouth of Rustam's father, Zāl:

[I]f God wills that a demon [*dīv*] turn your days into darkness, can any man avert this from you? What comes us must be endured. No one can stay in this world forever; and even if he remains here for a long time, he is finally summoned to another place. If a man leaves behind him a noble reputation, he should not despair when he has to depart.⁴⁸

Moral clauses aside, Firdawsī's explanation of the demon's power is not so different from that of Zoroaster's metaphysical reconfiguration of the *daēvas* above. Whereas the Māzandarānī locals call onto him as a deity, Firdawsī declares his power to be subsumed in a supernatural hierarchy

to instantiate himself into an idol of stone, with the head of a boar and body of a man, as resembling a number of Indic deities.

⁴³ Mahdī Sayyidī, *Farhang-i Jughrafiyā-yi Tārīkhī-yi Shāhnāma* (Nashra-yi Nay, 2020), 16.

⁴⁴ Davis, *Shahnameh: The Persian Book of Kings*, 148.

⁴⁵ Davis, *Shahnameh: The Persian Book of Kings*.

⁴⁶ Davis, *Shahnameh: The Persian Book of Kings*.

⁴⁷ Davis, *Shahnameh: The Persian Book of Kings*.

⁴⁸ Davis, *Shahnameh: The Persian Book of Kings*, 150.

under the power of one God; it is God that so wills that the demon should wreak havoc on the Iranian army, and for the observer to be patient and persevere. Rustam does as such, traversing seven mountains in deepest Māzandarān and facing bands of warrior demons in a bid to rescue the blinded and captive king. Upon Rustam's reaching the cave that is home to the White Demon, Firdawsī describes the latter in the following terms:

He [Rustam] rubbed his eyes and peered into the pit's darkness, and made out a mountain there, hiding the pit behind its bulk. It was the colour of night, its hair was white like snow, and the world seemed to be filled with its stature and breath. It moved on Rostam like a black mountain, wearing an iron helmet, its arms protected by iron armor.⁴⁹

Rustam eventually slays this frightful being and uses its liver to miraculously restore the sight of Kay Kāvūs, who ultimately succeeds in conquering Māzandarān and subduing its population, demon and human alike.

Rustam and Akvān Dīv

A similar account is found later in the *Shāhnāma* when Kay Kāvūs's grandson and successor to the throne, Kay Khusraw, busy at war with the Turks in the east, asks Rustam to rid him of an onager that is terrorising his herds and horses. After several days of pursuing the supposed onager, Rustam and his horse stop to rest. Firdawsī then reveals that the onager is in fact a demon by the name of *akvān dīv* who, metamorphosing into a tempest and then into a giant, carves out the soil beneath the sleeping Rustam and raises it towards the heavens.⁵⁰ Upon waking Rustam, the *akvān dīv* offers the hero two options: either to be cast into the ocean, or to find an equally painful death hurled onto a mountainside. Here we observe yet another Islamic modification to the Persian demon-divinity matrix: the depiction of demons as serial liars.⁵¹ Knowing that the demon will not keep his word, Rustam requests the latter fate, and is instead cast into the sea, as expected, where he swims to safety.⁵² Once he has recovered, Rustam returns to slay the *akvān dīv*, whom Firdawsī describes in the following terms:

It had a head like an elephant's, long hair, and a mouth full of boar's tusks; its two eyes were white and its lips black; its body didn't bear looking at. No animal is like him, and he'd turn that whole plain into a sea of blood; when I cut his head off with my dagger, blood spurted into the air like rain.⁵³

⁴⁹ Davis, *Shahnameh: The Persian Book of Kings*, 161.

⁵⁰ Davis, *Shahnameh: The Persian Book of Kings*, 237.

⁵¹ See: Qur'ān 6:112. See also Ṣaḥīḥ al-Bukhārī, ḥadīth no. 6213, Ṣaḥīḥ Muslim, ḥadīth no. 2228.

⁵² In Rustam's rhetorical one-upping of the *akvān dīv*, it is interesting that he refers to the teachings of Chinese sages, yet another appeal to the eastern milieu of his captor: "*The Chinese sages teach/ Whoever dies in water will not reach/ The heavens, or see Soroush; his fate will be/ To haunt this lower earth eternally/ Throw me upon some mountain top, and there/ I'll terrify a lion in its lair.*" See Davis, *Shahnameh: The Persian Book of Kings*, 328.

⁵³ Davis, *Shahnameh: The Persian Book of Kings*, 330–1.

To conclude the paradigmatic depiction of *dīvs* in the *Shāhnāma*, Firdawsī ends this episode with an allegorical interpretation, revealing the ‘demon’ to be symbolic of moral depravity:

You should realize that the *div* represents evil people, those who are ungrateful to God. When a man leaves the ways of humanity consider him a *div*, not as a person. If you don’t appreciate this tale, it may be that you have not seen its real meaning.⁵⁴

Firdawsī’s narrative thus represents the consummation of the semantic evolution of *dīv* from pre-Islamic deity to Islamised demon, reinforcing the figure’s negative connotation while embedding it within a moral and monotheistic framework that is decidedly Perso-Islamic.

Mu‘īn al-Dīn Chishtī and the Demon-Deity of Ajmer

But two hundred years after Firdawsī’s death, the Islamisation of the Indian Subcontinent was well under way, notably through the widespread efforts of Sufi mystics. The following account from Allāhdiyā Chishtī’s (d. c. 1069/1659 CE) *Siyar al-Aqtāb*, a Mughal-era biography of the Chishtī Sufis, recalls the story of Mu‘īn al-Dīn Chishtī’s (d. 633/1236 CE) migration four centuries earlier from present-day Iran and settling in the Indian city of Ajmer. The hagiography is of particular interest to us for the conflict between (and subsequent resolution of) the Islamic and local Indic religions is one marked by the *dīv-dēv*/demon-deity tension. To solemnise his decision to settle in the city, Chishtī sacrifices a cow for his disciples to consume. The locals are scandalised by this and other displays of Chishtī’s miracle-working, and so head to their local temple, beseeching the resident *dīv/dēv* for assistance:

In short, the unbelievers were helpless and saw that they hadn’t the power to compete with such a perfect contender. They begrudgingly ceased fighting and, ashamed, went to their temple complex, that is to say, their place of worship, wherein was a *dīv/dēv*. They cried out before it and begged for succour.⁵⁵

Similar to Firdawsī’s demons of Māzandarān, this temple *dīv/dēv*’s powers primarily manifest psychologically and magically, requiring incantations from its devotees to challenge Chishtī:

When the *dīv/dēv* learned what the state of affairs was, it remained silent for a time. It thereafter proclaimed: o devotees of mine, this dervish who has come [to us] possesses great perfection in his own religion. I’ll not be able to overcome him save through the art of magic and incantations. And so it taught spells to all those present and proclaimed: recite [these] as often as you can, that the dervish may no longer have the strength to remain here. The unbelievers did as much.⁵⁶

⁵⁴ Davis, *Shahnameh: The Persian Book of Kings*.

⁵⁵ “Al-qiṣṣa chūn kāfirān ‘ājiz āmadand va dīdand kih tāb-i muqāvamāt bā chunīn ḥarīf-i kāmīl namī-dārānd, nāchār tark-i muḥāraba namūda pashīmān shuda dar ān butkhānahā kih ma‘bad-i īshān būd raftand wa dar ānjā dīv/dēvī būd, pīsh-i ū faryād āvardand va madad khwāstand.” See Allāhdiyā Chishtī, *Khvājagān-i Chisht, Siyar al-Aqtāb*, ed. Muḥammad Sarvar Mawlā’ī (Nashr-i ‘Ilm, 2007), 127.

⁵⁶ “Dīv/dēv chūn ba-ḥaqīqat bishnīd tā dīrī khāmūsh mānd, pas guft: ay dūstdārān-i man, īn darvīsh kih āmada ast dar dīn-i khūd basā ṣāḥib-kamālāt ast. Ba-ū ba-sar nakhwāham shud magar ba-‘ilm-i siḥr va

What are we dealing with here? The text simply says that there was a *dīv/dēv* in the temple; if we were to read the text according to its Persian lifeworld, the being's reliance on sorcery clearly marks it as demonic. However, the context of worship and its temple abode aligns with an Indic *dēv*, a revered local deity. Upon sufficient invocation by the locals, the *dīv/dēv*, seated as one would imagine an idol at the altar, arises animated, his stature large enough for worshippers to shelter behind him, and approaches Chishtī:

And so the *dīv/dēv* set out, leading those misguided ones until he reached the place of his saintly eminence. The lot of those damned ones had taken refuge behind it and began their incantation-chanting. A disciple reported this to the master, saying: O our refuge, o guide of ours, these 'impious infidels' have returned under the protection of their own *dīv/dēv* and are chanting spells in order to best us. The master replied: Their sorcery is entirely null; it shall have no effect upon the like of us, God willing. What's more, their *dīv/dēv* shall come to the straight path. Having said these words, he entered into prayer.⁵⁷

Upon confronting Chishtī, the *dīv/dēv* is profoundly affected, thus expressing its conflicted spiritual nature:

Upon beholding the perfect beauty of the master, the *dīv/dēv*, who was their leader, trembled from head to toe like a willow. However much it tried to proclaim Rām, Rām, naught but the words Raḥīm, Raḥīm escaped its tongue. When the unbelievers saw this, they were struck with bewilderment and began objecting. The *dīv/dēv*, perturbed by their advice, grew enraged and picked up whatever wood or stone it could find, with which it struck the heads of the unbelievers such that it killed many among that group, whilst the rest were scattered.⁵⁸

Chishtī pacifies this chaotic scene by offering a cup of water to the deity, symbolically extinguishing its fiery, demonic nature. This also represents an Islamic addendum to the demon-deity duality, for jinn are thought to be composed of fire. Spiritually subdued, the temple deity is renamed *Shādī Dēv* by Chishtī and petitions for the temple to become the future *dargāh* (shrine-

fusūn. Pas ān-hamahā rā siḥr ta' līm sākht va guft bikhwānīd chandān kih tavānīd kih īn darvīsh rā tāb-i māndan-i īnjā namānad. Kāfirān hamchunān kardand." See Allāhdiyā Chishtī, *Khvājagān-i Chisht, Siyar al-Aqtāb*.

⁵⁷ "Pas dīv/dēv pīshvāy-i ān gumrahān shuda ravāna gasht tā nazdīk-i maqām-i ān ḥazrat rasīd va ān-hama mardūdān dar 'aqab-i vay panāh girifta īstādand va afsūn-khwānī āghāz kardand. Shakhshī az murīdān az īn kār ba-khidmat 'arḍ rasānīd va guft: yā pīr-i dastgīr, īn kafāra-i fajara ba-ḥimāyat-i dīv/dēv-i khūd bāz-āmada-and va siḥr mī-khwānand tā bar mā dast yāband. Ān ḥazrat farmūd kih siḥrish hama bāṭil ast bar māyān hīch ta' sīr nakhwāhad namūd in shā' Allāh jalla jalāluh va dīv/dēv-i īshān ba-rāh-i rāst khwāhad āmad. Īn sukhan bifarmūd va dar namāz shud." Allāhdiyā Chishtī, *Khvājagān-i Chisht, Siyar al-Aqtāb*.

⁵⁸ "Dīv/dēv kih pīshvāy-i ānhā būd chūn jamāl-i ba-kamāl-i khwāja badīd az sar tā pā chūn bīd larzīd. Har chand khwāst kih Rām Rām gūyad, Raḥīm Raḥīm az zabānash bar-āmad. Kāfirān chūn badīdand mutahayyir shudand va mawā'iz āghāz kardand. Dīv/dēv rā az pand-i īshān khāṭir bar-āshuft, har chih kih chūb wa sang mī-dīd bar-dāshta bar sar-i kafāra mī-zad chandān kih bisyārī az ān jamā'at rā halāk namūd wa bāqī munhazim gardīdand." Allāhdiyā Chishtī, *Khvājagān-i Chisht, Siyar al-Aqtāb*, 128.

mausoleum) of its new spiritual guide.⁵⁹ Later in the hagiography, Indian sorcerers approach their deity and are astounded at what they find:

They beheld Shādī Dēv standing with hands bound in the service of the master and released a loud cry out in anguish proclaiming: “O *dīv/dēv*! Numberless are the years wherein we have served you, expending great amounts that you might one day be of use to us, and now you have left us and become the servant of a Muslim!”⁶⁰

Demon-Deity Paronomasia in Amīr Khusraw

Allāhdiyā Chishtī’s account presents an early instance of the Zoroastrian semantic shift from deity to demon, now Islamised and contextualised through Muslim interactions with Indian religious traditions. Barely a century after Khwaja Mu‘īn al-Dīn Chishtī’s death, the nuanced interplay of the *dīv*–*dēv* duality reached new literary heights in the works of Amīr Khusraw (d. 725/1325 CE). Though renowned primarily for his poetry and devotion to his Chishtī Sufi master, Nizām al-Dīn Awliyā’ (also d. 725/1325 CE), Khusraw was closely associated with several Muslim dynasties of the Indo-Gangetic plain. His *Khazā’ in al-Futūḥ* is a literary-historical account of the victories and escapades in India of ‘Alā’ al-Dīn Khaljī (d. 716/1316). I use the term literary-historical (as opposed to solely historical) to describe the work, for many of Khusraw’s sources or, at the very least, the literary lenses through which he interprets the historical data before him, are rooted in both the Qur’ānic and Persian epic *Shāhnāma* traditions.

Khusraw explicitly models the Indian hinterland conquered by Khaljī on Firdawsī’s legendary Māzandarān, as when he writes about the recently subjugated ruler of the Deccan Seuna Dynasty, Rām Dēv (r. c. 669–711/1271–1311) and his providing of aid to Khaljī’s troops that they might expand further into the Peninsular Indian Hoysala Kingdom. Khusraw explains that Rām Dēv:

[C]ommanded that all useful supplies for the army be made available in the market. Should, for example, the Rustam-like warriors of the army require even the feather of the Simurgh for their arrows,

⁵⁹ Deities, and not just their human devotees, becoming convinced of the veracity of another belief system and converting to it is something a literary topos. Writing of a kindred example in Osian, a Rajasthani locality not so far from Ajmer, Divya Cherian writes: “The origin myth of the Jain community in Osian asserted that both the local deity, Sachiya Mata, a goddess requiring blood sacrifice, as well as a population of local rajputs converted to Jainism. Both the deity and the erstwhile warriors embraced the Jain ethic of nonharm, resulting in a cessation of ritual animal slaughter for this goddess.” As was the case for *Shādī Dēv*, so too did *Saciya Mātā*’s temple become a locus for Jain devotion in the region. See Divya Cherian, *Merchants of Virtue: Hindus, Muslims, and Untouchables in Eighteenth-Century South Asia* (University of California Press, 2022), 114.

⁶⁰ “Shādī Dēv rā dīdand kih dast basta dar khidmat-i ḥaẓrat-i khwāja īstāda ast. Faghān bar-āwardand va guftand: ay dīv/dēv, mā sālhā-yi sāl khidmathā-yi tū mī-kardīm, mablaghhā kharj namūdīm badīn jihat kih tū rūzī ba-kār-i mā biyāyī va tū raftī wa ghulām-i Musalmānī shudī?” See Allāhdiyā Chishtī, *Siyar al-Aqtāb*, 129.

they should strive ceaselessly to obtain it, so that the fortune of Iran and Turan might rise to a state wherein every renowned rider in the army could slay a great *demon* from the lands of Dahūr Samandar [Dwārasamudra] and Ma‘bar [Coromandel Coast] just as Rustam had done in Māzandarān.⁶¹

Here, Khusraw casts Khaljī as the new Kay Kāvūs and his commanders, such as Malik Kāfūr (d. 715/1315), as contemporary Rustams, transforming the Indian interior into a mythic landscape dominated by demonic adversaries. Like Firdawsī’s Māzandarān, where Ahriman, the principle of absolute evil, reigns supreme, Khusraw explicitly situates these Indian territories under the dominion of the Islamic devil:

There were a good number of cities of the Indian *demon-deities* where devilry had persisted since the earliest of times, and where, through prolonged unbelief, Satan had sown his offspring far from the sanctuary of Islam and made his supererogatory devotions an obligatory part of his idol-worship. All these shadows of disbelief were, through sincere determination, first removed from the soil of Dēvgīr, and subsequently from every *demon-abode* of the unbelievers. Thus, the rays of the divine law reached the farthest corners of that region, and by the radiance of this sun, all the impure soils of that land were cleansed from the filth of falsehood, becoming elevated grounds from which the muezzin sounded the call to prayer and places in which the obligatory prayers were firmly established.⁶²

Khusraw is famous for his linguistic inventiveness and extensive use of paronomasia, often to humorous effect. Being of half-Indian and half-Turkic descent, he is not oblivious to the contrasting meanings contained in the *dīv-dēv* duality, further compounded by the fact that orthographic skeleton of both words in the Perso-Arabic script is one and the same. Khusraw capitalises on the cultural irony inherent in these dual meanings throughout his *Khazā‘in*.⁶³ His depiction of Rām Dēv illustrates this clearly:

Rāy Rām Dēv was a wild stallion who had once been caught in the halters of the imperial servants and disciplined with the [horse-breaker’s] whip of training, capable of taming even a *demon-deity*. However, the imperial riders, with utmost kindness, had released him back into desired the pastures of his ancestral *demon-land* and now, like a horse well-fed and at ease, he forgot the bridle of obedience

⁶¹ “Farmūd kih matā‘-i kār-āmada-yi lashkar dar bāzār nahand. Agar ba-jihat-i tūr, Rustamān-i sipāh rā maṣalan par-i sīmurgh ḥājat bāshad, lā-yazāl dar taḥsīl-i ān kūshish namāyand tā az ānjā kih kawkaba-yi Irān va Tūrān musta‘id-i ān gardad kih har suvārī-yi nāmī-yi lashkar, dīv-i buzurg rā az diyār-i Dahūr Samandar va Ma‘bar kushad hamchū Rustam ba-Māzandarān.” See Amīr Khusraw Dihlāwī, *Khazā‘in al-Futūḥ: A Short History of the Reign of Sultan Alā‘uddīn Khaljī from the Date of His Accession up to the Year 711 H.*, ed. Mohammad Wahid Mirza (National Book Foundation of Pakistan, 1976), 123.

⁶² “Chandīn dār al-mulk-i dīv/dēvān-i Hunūd kih shayṭanat dar ānhā az ‘ahd-i jān ibn-i jān zinda mānda būd va az tūl-i muddat-i kufr, Iblīs ānjā dūr az bayza-yi Islām bachcha karda wa tā‘at-i nawāfil-i khūd bar ‘ibādat-i aṣnām farz gardānīda, ān-hama sāyahā-yi kufr ba-ṣidq-i ‘azīmat, avval az khāk-i Dēvgīr va ba‘d-i ān az jumlagī-yi dīv-/dēv-khānahā-yi kuffār bardāshat tā lam ‘āt-i nūr-i shar‘ ba-aṭrāf va aknāf-i ān barasīd va ba-sha‘sha‘a-yi ān āftāb, jumlagī-yi khākhā-yi najas-i ān diyār az lawṣ-i bāṭil pāk shud va maqām-i irtifā‘-qāmat-i mu‘azzin va maḥall-i iqāmat ‘umda-yi ṣalāt gasht.” Ibid, 114.

⁶³ On the broader dynamics of Indo-Persian multilingual literary cultures and the interplay of local and transregional vocabularies, see Francesca Orsini, “The Multilingual Local in World Literature,” *Comparative Literature* 67, no. 4 (2015), doi.org/10.1215/00104124-3327481

that kept him fixed, unable to shift to either side, and began to rear his head in stubborn defiance once again.⁶⁴

The very name of the fort is an occasion for Khusraw's puns; *Dēvgīr* (what later came to be known as the *Dawlatābād Fort* in today's Maharashtra) comes from the Indic compound *Dēvāgīrī*, the suffix *gīrī* being the Sanskrit word for mountain. The *gīr* suffix in Persian, however, comes from the verb *griftan* meaning to snatch or to seize. Thus, the same orthographic skeleton, when read according to its Indic meaning translates to mountain of the gods as does the Persian simultaneously translate to a "confine of demons."⁶⁵ The name of the local Indian ruler is likewise paronomastic. With Rām Dēv likened to a wild horse, the horse-breaker's whip can be understood in a threefold manner. The whip either a) disciplines a demon-deity, b) disciplines Rām Dēv the man himself, or c) turns a demon into the deity Rāma, for the verb employed by Khusraw "to discipline" is one and the same as the name of the Indic deity.⁶⁶ The wild horse's meadows (i.e. Rām Dēv's home kingdom) likewise become the occasion for Khusraw to display his mastery of language, when he describes it by coining a wholly new Indo-Turkic compound *dēv-lākh*,⁶⁷ binding the Indic deity with the Turkic locative suffix *lakh*.⁶⁸ This is, of course, Khusraw's idiosyncratic translation of the word *Dēvāgīrī* (and a strong indication that he was aware of its original Indic meaning), though, as is often the case with Khusraw, the secondary Turko-Persian paronomastic possibility of being read as "abode of demons" remains ever present.

Building upon the *akvān dīv* narrative tradition of Firdawsī, Khusraw integrates Islamic demonological motifs into his portrayals of local Indian rulers and commanders. The army of Bilāl Dēv, a commander in the besieged fortress of Dēvgīr is described as being vanquished by the Muslims with an array of shooting stars, a Qur'ānic motif.⁶⁹ Describing Rāy Muhlik Dēv's defeat,

⁶⁴ "Rāy Rām Dēv tawsanī būd yakkār dar kamand-i qudrat-i bandagān-i dawlat muqayyad shuda, va ba-tāziyāna-yi riyāzat kih dīv/dēv rā rām kunad murtāz gashta, chūn shahsuvār-i mulk ba-navāzish-i tamām dar riyāz-i murād-i dīv-/dēv-lākh-i qadīmash bāz guzāsht. Bar-sān-i aspān-i āsūda, lagām-i itā' at va qāyīza-yi gardan-shikan rā farāmūsh kard va ḥurūfī va gardan-kashī āghāz nahād." Orsini, "The Multilingual Local in World Literature," 65.

⁶⁵ Khusraw, master paronomasiac as he is, later goes on to say that this 'confine of demons' was 'protected by angels' (Ibid, 84), a pun on the fort's impregnability.

⁶⁶ Khusraw brings up a similar case of paronomasia when he writes that "*Rām Dēv, dīv-i nafs-i khūd rā rām-i ān dargāh sākht*," here appealing to Islamic psychology according to which the concupiscent faculty of the tripartite soul is likened to a devil. One reading, therefore, is that "Rām Dēv has made the devilish aspect of his soul submit before the [royal] threshold (dargāh)." *Dargāh* also carries the meaning of a Sufi shrine, as was the case when *Shādi Dēv* above offered to make his temple the future *dargah* of Mu'in al-Dīn Chishtī. In this second reading, thence, "Rām Dēv, has made the demon-deity of his soul the Rām of that shrine."

⁶⁷ The pre-Islamic Turkic word for an idol temple is *Tengrilik*, or dwelling of God/the gods. See Clauson, *Etymological Dictionary*, 525.

⁶⁸ See other Turkic words such as the Chaghatay *sānglakh* (a place abounding with stones) or modern Turkish *kalemlik* (pencil case).

⁶⁹ Khusraw, *Khazā'in al-Futūh*, 84. See also: Qur'ān 37:6-10 and 72: 8-9.

Khusraw also employs imagery of demons burned by shooting stars: “Rāy Muhlik Dēv, set aflame by a shooting star-like lancet, fled towards the spring of Sārī, and there was he slain.”⁷⁰ Similarly, the spy dispatched by Bilāl Dēv to the Muslim encampment is stunned by the recitation of the Qur’ān, another traditional Islamic notion: “Bilāl, to whom a demon constantly clung, dispatched Gīsū Mal to spy upon the army of Islam after the night prayer. As soon as Gīsū Mal approached the circle of their ranks, he became confounded as is Satan upon hearing the recitation of the Qur’ān.”⁷¹ Khusraw further exploits this theme by humorously punning on Indian names, such as Bālak Dēv Nāyak, rendered phonetically as *bā-lak dīv* (with a hundred thousand demons in Persian, though it means “god-lad” in Sanskrit). And so, he writes that “the Rāy taught all the spells and magic he knew to Bālak Dēv Nāyak, who in devilry is equal to a hundred thousand demons.”⁷² These linguistic flourishes creatively expand on Firdawsī’s earlier synonymisation between enemy and demon.

Furnishing the idea that Khusraw’s history is not solely historical but a literature-informed history, the very words of Bilāl Dēv’s surrender letter are couched in the Qur’ānic language of Solomon subjugating the jinn:

Your servant Bilāl Dēv, like Laddar Dēv and Rām Dēv, obeys the command of the Jamshīd-like king and follows whatever the Solomon of the times orders... Suppose that Bilāl Dēv, your servant, hurled a few stones from atop the fortress, God forbid that stones cast by a demon should harm any man!⁷³ ...An Indian becomes a *demon-deity* only after cremation, and so, before the flames of the Turk’s Indian blade have touched me, it is unwise for me to voluntarily become a *demon-deity*. See how many souls of Indian *demon-deities* whirl about like dust within the whirlwind of the imperial army; they lost their souls precisely due to disobeying this *demon-binding* Solomon, and inevitably remain lowly dust even after death. Though your servant Bilāl Dēv be of the lineage of (devotees to the) great *deities*[-*demons*(?)], he has cast aside all his devilry before this vizier with a mind like Āsaf, who commands the *demons* subdued by Solomon.⁷⁴ He has placed his *demonic* body under the protection of an army winged like angels, which stand ready “rank upon rank” to reinforce its right and left flanks, and, like a *demon* in the month of Ramadan, has submitted his neck obediently to the chains of captivity.⁷⁵

⁷⁰ “Rāy Muhlik Dēv ātash-zada-yi ḥarba-yi shihābī va sar-u-pa sūkhta, sū-yi chashma-i Sārī gurīkht va hamānjā kushta shud.” See Khusraw, *Khazā’in al-Futūḥ*, 59.

⁷¹ “Bilāl kih dīv lāzim-i ūst, ba’d az namāz-i khuftan Gīsū Mal rā ba-tajassus-i lashkar-i Islām bīrūn firistād, hālī kih ū dar ḥalaqa-yi sīna-yi ū dar-āmad mānand-i Iblīs az shinīdan-i āvāz-i Qur’ān, kar gasht.” Khusraw, *Khazā’in al-Futūḥ*, 133.

⁷² Khusraw, *Khazā’in al-Futūḥ*.

⁷³ Khusraw tries to excuse Bilāl Dēv’s previous obstinacy through further punning: “God forbid that the stones of a demon should do any harm to men” can equally be read as the stones cast by Bilāl Dēv himself.

⁷⁴ Yet another pun, for *dīvān* could mean either “demons” or “the ministry.” An alternative translation would thus be “who is the chief of Solomon’s courtly administration.”

⁷⁵ “Banda Bilāl Dēv chūn Laddar Dēv va Rām Dēv, rām-i farmān-i shāh-i jam-nishān ast va ba-dānchih kih Sulaymān-i ‘ahd amr karda, ma’mūr... Gīr kih banda Bilāl Dēv az sar-i qal’a sangī chand partāb kard, lā-ḥawl kih sang-i dīv/dēv bar ādamīyān āsīb tavānad āvard... Hindū ba’d az sūkhtan dīv/dēv

Here we have three local rulers submitting before ‘Alā’ al-Dīn Khaljī; all of whom, not coincidentally, have the title *dēv* in their names. Strikingly parallel to the Qur’ānic account, Khaljī is a new Solomon and the *dīvs* are demons whose former recalcitrance has now given way to servility before the legendary prophet-king. This richly layered submission speech underscores Khusraw’s literary synthesis, interweaving Persian epic, Indic religious symbolism, and Qur’ānic demonology into a coherent narrative fabric. Ultimately, Khusraw’s works reveal a sophisticated interplay of Persian *dīv*-demon, Indic *dēv*-deity⁷⁶ and Islamic-Solomonic traditions, powerfully framing Khaljī’s historical conquests in Central and Peninsular India within a literary tradition deeply rooted in cultural synthesis and poetic ingenuity.

While the preceding instances from Khusraw’s *Khazā’ in al-Futūh* humorously play upon local rulers and commanders as figurative demons, the text culminates in an episode featuring actual demon-deities reminiscent of Allāhdiyā Chishtī’s hagiographical narrative. Upon reaching the city of Brahmastpur (identified as modern-day Chidambaram in Tamil Nadu by historian S. Krishnaswami Aiyangar), Khusraw vividly describes the sacking of a significant seaside temple:⁷⁷

The golden idols⁷⁸ known as the ‘Mahādēv Lingam’ had long stood upright since times of old in the land of that flaccid one, and never before had the hoof of Islam’s steed reached that place to crush their lingas.⁷⁹ But now, the firm believers, wielding stones of resolution, so thoroughly shattered all those great lingas that their greatest, the mighty Mahādēv Lingam was reduced to fragments, and even Dēv Nārāyan was toppled. The *demon-deities* who had once stood firm with their feet planted in that place suddenly raised their feet and leaped away, fleeing swiftly until, in a single breath, they reached the fortress of Lanka. In such terror, even the lingam itself would have fled, had it possessed feet. The long-time resident Satan, who had long commanded the sons of Adam in those *demon-deity* temples to prostrate themselves before the lingas of the *demon-deities*, fled to Serendib [Sri Lanka] in such haste

shavad, va hanūz kih shu’la-yi tīgh-i hindī-yi Turk ba-man nārasīda, khūd rā dīv/dēv sākhtan az hushyārī nabāshad. Bingar kih chand jānhā-yi dīv-/dēvān-i Hindū dar ghubār-i lashkar-i bādshāh gardbād shuda mī-gardad kih ān-hama jānhā az bī-farmānī-yi īn Sulaymān-i dīvband ba-bād dāda-and, lā-jaram ba’d az murdagī ham khāksār mānda. Banda Bilāl Dēv, agar-chih az nasl-i dīv-/dēvān-i buzurg ast, ammā pīsh-i vazīr-i Aṣaf-rāy kih fārmāndah-i dīvān-i Sulaymān ast, har shayṭanatī kih dāsht az sar binahād va tan-i jānnī-yi khūd rā dar ḥimāyat-i sipāh-i farishta-jināh kih ‘wa al-malak ṣaffan ṣaffan’ ba-madad-i maymana wa maysara-yi ānīst afgand, va mānand-i dīv dar Ramaẓān gardan ba-silsila-yi inqiyād taslīm kard.” Khusraw, *Khazā’ in al-Futūh*, 134.

⁷⁶ This is further compounded by the paronomasia on the Indo-Persian Rām/rām, meaning both the Indic deity and “subjugated” reading as “Rām Dēv has become Rām to the order of the Solomonic emperor”, thus incorporating the Indian deity as one of many jinn subjugated before the Qur’ānic Solomon.

⁷⁷ S. Krishnaswami Aiyangar, *South India and Her Muhammadan Invaders* (Oxford University Press, 1921), 108.

⁷⁸ Translated by Muhammad Habib as “stone idols.” See Habib, *The Campaigns of Alā’u’d-dīn Khiljī*, 104.

⁷⁹ Khusraw’s risqué punning on the lingam, itself a phallic symbol, throughout this passage is not so hard to discern even in translation.

that he ended up at Adam's Foot and bowed his head. Consider how great a victory this was for Islam, that even Satan should lower his head before Adam's foot!⁸⁰

This episode recalls the conquest model of Firdawsī's portrayal of Māzandarān in the *Shāhnāma*, in which dominance is realised in both physical and metaphysical terms. Khusraw's account is not merely a political expansion narrative, marking the Delhi Sultanate's supposed expansion to the edges of South India and across the sea from the island of Sri Lanka, but equally a religious and metaphysical conquest. It is not only the case that demon-like humans (such as Rām Dēv, Bilāl Dēv and Bālak Dēv) are subjugated under Khaljī's rule, but that India is denuded of the sovereignty of its *dīv-dēvs* as is Māzandarān of its demons. Those who oppose the new Muslim rule, like Firdawsī's White Demon and Khusraw's Dēv Nārāyan (a reference to Vishnu) and the Mahādēv (Shiva) lingam, are destroyed, whereas those who refuse to submit are described as *very physically* fleeing overseas to Sri Lanka.⁸¹ As for those who remain, demon-like humans and demon-deities alike—as is the case for the *dīvs* of Māzandarān post-Kay Kāvūs' conquest—the *zunnār* is taken up as recognition of their protected and subjugated status under Islamic rule.⁸² These narratives of religious and metaphysical conquest in which local deities are subjugated under the one Islamic God—including that of the local deity of Ajmer, for example, who upon its encounter with Mu'īn al-Dīn Chishtī, can no longer articulate the words *Rām Rām*, but one of the names of the Islamic God, *Rahīm*—are all couched in the language of a literary conquest wherein local Indian names, geographies and religion are made sense of and reinvented through the *Qur'ānic-Shāhnāmaic*.

Post-Positioning the 'Historical' in the Literary-Historical

Interpreting Khusraw's narrative as primarily literary rather than strictly historical protects it from reductionist communal interpretations. The temple destruction at Brahmapur could easily be read as a deliberate reenactment of Maḥmūd of Ghazna's famed sacking of Somnath—a literary motif well known to Khusraw, who explicitly calls Brahmapur the 'Mecca of all Indians.'⁸³ As Romila

⁸⁰ “Butān-i zarrīn kih ān rā Ling-i Mahādēv gūyand, dar ān zamīn-i ān lang dīr-bāz pāydār mānda būd# va hīchgāh lagad-i markab-i Islām ānjā na-rasīda kih ling-i īshān rā bikushand. Mu'minān-i ṣalb bā sang-i ṣalābat ān-hama linghā-yi buzurg rā chunān khurd bishkastand kih Ling-i Mahādēv-i buzurg-i īshān khurd shud va Dēv Nārāyan az pāy dar-āmad. Dīv-/dēvānī kih ānjā qadam ustuvār karda būdand, chunān pā-buland kardand va bijastand kih dar yak nafas tā ḥiṣār-i Lank birasīdand va dar ān haybat, lang nīz bigurīkhtī agarash pāy būdī, va Iblīs-i dīrpāy kih dar ān dīvkhānahā awlād-i Ādam rā pīsh-i linghā-yi dīvān sajda mī-farmūd, sū-yi Sarandīp ba-ṭarīqī bīrūn shud kih dar qadam-i Ādam barasīd va sar binihād: bingar kih chih ḥadd būd dar Islām ṣafa/ kih Iblīs nahad dar qadam-i Ādam sar.” See Khusraw, *Khazā'in al-Futūḥ*, 159.

⁸¹ An allusion to Hanuman jumping across the sea to Sri Lanka in one breath.

⁸² See the statement by Bilāl Dēv, who submits to Khaljī whilst keeping his own religion: “Juz kīsh-i shikasta-yi Hindūy kih bar basta-yi zunnār ast va zunnārī bar basta-yi ān kīsh, dīgar rishta-tābī bā khūd nigāh nadāram” (“Apart from the broken faith of an Indian bound to the sacred thread, and the thread-wearer who is bound to that faith, I no longer keep any strand or thread entwined with myself”). See Khusraw, *Khazā'in al-Futūḥ*, 136.

⁸³ Khusraw, *Khazā'in al-Futūḥ*, 157.

Thapar has argued, Turko-Persian accounts of Somnath's destruction are largely literary artifices, often contradictory and at odds with local Sanskrit, Jain and vernacular histories. According to Thapar, such narratives are less historical records than rhetorical constructions of "fantasies of power", "amplifying and exaggerating the loot" to legitimise contemporary political authority.⁸⁴ This is even more the case for Khusraw's account of Khaljī's expansion into the Indian deep south, which may have actually been a series of raids and where Delhi Sultanate control remained at best tenuous. Indeed, Khaljī's control barely extended beyond Varanasi eastward, casting doubt upon the historical accuracy of this metaphysical-temporal subjugation as an all-India enterprise. As Thapar notes, such narratives were primarily composed by poets and chroniclers whose objectives were "to please and legitimise the reigning Sultan."⁸⁵ Khusraw, of course, was both, and it is with this consideration that his *Khazā'in* ought to be read, that is, as building on the fantastical requirements of the court-poetic genre, thus transforming India into Māzandarān whilst also legitimising his patron as a new Solomon-Kay Kāvūs who has denuded the subcontinent of its demon-deities.

The Devas Strike Back

If earlier sections have shown how Islamicate poetics reconfigured Indic and Buddhist figures into *dīvs* and idols, here I turn to the reverse process: how Indic literatures and performance traditions responded to Muslim expansion by casting the new arrivals as demonic in their own right. This bidirectional dynamic underscores that the *dīv-dēv* complex was not simply imported or imposed but became a shared field of polemical and poetic play. Of all literary and religious sources employed by Indians writing in Sanskrit and kindred vernacular languages, none provided a greater blueprint than the *Rāmāyaṇa*, set against the backdrop of a primordial battle between *devas*—benevolent deities—and *asuras*—malevolent and demon-like anti-gods. As Sheldon Pollock writes, the *Rāmāyaṇa* "offers unique imaginative instruments—in fact, two linked instruments—whereby, on the one hand, a divine political order can be conceptualized, narrated, and historically grounded, and, on the other, a fully demonized Other can be categorized, counterposed, and condemned," and the newly arrived Others "were especially vulnerable to the demonizing formulation the Ramayana made available."⁸⁶

Even before Khusraw, Indian dramatists began to describe Ghaznavid rulers and their Turkic armies as *rākshasas*, a class of demonic *asuras*, and especially as Rāvaṇa, the ten-headed demon

⁸⁴ Romila Thapar, *Somanatha: The Many Voices of a History* (Verso, 2005), 75. On the entanglement of historical memory, literary figuration, and the politics of representation, see Shahid Amin, *Event, Metaphor, Memory: Chauri Chaura, 1922–1992* (University of California Press, 1995).

⁸⁵ Thapar, *Somanatha: The Many Voices of a History*.

⁸⁶ Sheldon Pollock, "Rāmāyaṇa and Political Imagination in India." *The Journal of Asian Studies* 52, no. 2 (1993), doi.org/10.2307/2059648.

and principal antagonist in the *Rāmāyaṇa*.⁸⁷ In the later context of Mughal-Rajput conflicts, the eternal *deva-asura* conflict later became a stand-in for the supposedly eternal conflict between Islam and Indic religions, as in the following vernacular Indian poetic depiction of Mughal emperor Aurangzeb (d. 1118/1707):⁸⁸

*ādi baira hiṃdū asura, dharani dharma duḥm kāma
koṭika ina bittai kalapa, sabala karata saṃgrāma
basumati Hiṃdū nṛpa baṛe, ilā Hiṃdu ādhāra
dharani sīsa Hiṃdū dhanī, bhāmini jyauṃ bharatāra
jora bhayai mahi mleccha jaba, taba hari jāni turaṃta
āpa dharai avatāra dasa, ānana asurani aṃta
ila tyauṃ hari avatāra iha, rājasiṃha mahārāṃṇa
auramṅa se asuresa sauṃ, jītai jaṃga ju āṃna*⁸⁹

*Primeval is the Hindu-Muslim [asura]⁹⁰ enmity,
both dharmas have a use in the world.
In the millions of eons that have elapsed,
mightily have they fought (repeatedly).
Because Hindus are the world's foundation,
the Hindu king is the greatest on earth.
Just as the husband (lords it) over the wife,
so too the Hindu ruler heads the world.
When mlecchas become powerful on earth,
Vishnu knows it immediately.
He himself took 10 incarnations,
to bring about the demons' end.
Rana Raj Singh,
just as did Vishnu's incarnations on earth,
Vowed to win in battle,
against Aurang who was like a demon-lord.*

And a little later in the same poem:

*dillīsa sāhi auramṅa diṭṭha
rukkeva pitā rajjahim baiṭṭha*

⁸⁷ Basile Leclère, “Ambivalent Representations of Muslims in Medieval Indian Theatre,” *Studies in History* 27, no. 2 (2013), doi.org/10.1177/0257643012459415

⁸⁸ This might remind one of the Zoroastrian *daēva-Ahura mazdā* tension from the beginning of this section, *ahura* being the Iranian cognate of the Sanskrit *asura*, yet for the reasons outlined came to carry the completely opposite meaning.

⁸⁹ Rāj-vilās 9.5-8, transcribed and translated by Talbot. See Cynthia Talbot, “A Poetic Record of the Rajput Rebellion, c. 1680,” *Journal of the Royal Asiatic Society* 28, no. 3 (2018), doi.org/10.1017/S135618631800007X. Emphasis my own.

⁹⁰ Though Talbot's placing of *asura* in parentheses after her translation of “Hindu-Muslim” may lead one to think that the term is an exegetical addendum here, the original, *hiṃdū asura* (Hindu-asura) bypasses the title Muslim by directly referring to them as demons.

*bisvāsa dei tina hanai baṁdhu
ai aisu duṣṭa ura rajja aṁdhu
niya gota sakala karikaimnikamḍa
sulatāna bhayau chala baḍa suchaṁda
mannai na citta para buddhimama
dasamukha samāna ahamevavaṁta*⁹¹

*The lord of Delhi, Shah Aurang,
decided to sit on his sick father's throne.
After giving assurances to them,
he killed his kin; such a wicked heart, blind to honor.
Having eradicated all of his own family,
he became sultan through unconstrained fraud and force.
Not considering the wise counsel of others,
he is as arrogant as the ten-headed one (Rāvaṇa).*

Such Indo-Islamic adaptations did not conclude with Khusraw.⁹² Though the name Zālīm (Oppressor) Singh from the introduction of this article was encountered in Mughal *akhbārāt* documents from the reign of Aurangzeb, a rudimentary search for the name “Shaitan Singh” on the online archive *IndianRajputs.com* will reveal a plethora of genealogical records bearing that name from the eighteenth to twentieth centuries. In the Khetasar *ṭhikāṇā* (seat of a Rajput lord), for example, in a *jāgīr* (revenue assignment) granted in 1798, a family tree shows one “Shaitan Singh” as a descendant in the fifth-sixth generation after the estate’s founder, as does the Bajrangarh estate (a Rathore Rajput *ṭhikāṇā*) genealogy include a certain ‘Thakur Shaitan Singh Ji’ as one of the scions of a “Thakur Balwant Singh.” The most recent case, of course, is that of Major Shaitan Singh Bhati who died during the Sino-Indian war of 1962. This and kindred examples of such semantic interplay persist to our very day. Does the etymology of Deoband, seat of the world-famous Sunni Muslim seminary founded 1866, return to a Sanskrit compound *deva-vana* meaning “forest of the gods” or, as local Muslim hagiographies would have it put, the Persian compound *dīv-band* indicating the place where a local Sufi saint imprisoned a mischievous demon in a bottle and sealed it? Taken together, these examples show that the *dīv-dēv* polarity was never a one-sided Islamic imposition but a shared, reciprocal idiom through which both Indic and Islamicate literary communities made sense of one another.⁹³ The fact that such terms continued to animate political memory, placenames, and everyday practice into the modern period underscores their durability as *Wanderwörter* and prepares the ground for the next stage of their westward journey.

⁹¹ Rāj-vilās 9.10-11, Talbot, “A Poetic Record of the Rajput Rebellion, c. 1680,” 461–2.

⁹² A process of appropriation and internalisation seems to have already occurred in Khusraw’s time, for he above makes mention of a certain Muhlik Dēv, *muhlik* being the Arabic term for deadly or fatal.

⁹³ On Persianate modes of selfhood and belonging that structure such inter-religious and inter-linguistic negotiations, see Mana Kia, *Persianate Selves: Memories of Place and Origin before Nationalism* (Stanford University Press, 2020).

Journey to the West

Frontier Literatures and Abstraction

If the Indian detour revealed the reciprocal vitality of the *dīv-dēv* polarity, the next stage of our itinerary traces how such *Wanderwörter* moved westward with Persianate and Turkic literary traditions. Not all Eastern Iranian and Central Asian metaphors became *Wanderwörter*. As some of the metaphors mentioned above migrated, many became denuded of their concrete associations, in the case of *nigār* increasingly representing an abstract ideal rather than a visual reality. This abstraction prepared the ground for their reception in Anatolia and subsequently the Ottoman literary imagination. The Qarakhanid *burxan*, for instance, never entered the New Persian poetic lexicon, where *but* remained the standard term for Buddha-idol, nor did it travel westward with the Seljuk Turks in their literature. The fate of the *icon gallery* was different, however. Qaṭrān Tabrīzī (d. after 482/1089), writing in New Persian from the frontier region of Shaddādīd (340–571/951–1175) Transcaucasia, offers an early instance of the metaphor's sundering from its concrete eastern lifeworld:

bād-i Nawrūzī hamī ārāyish-i bustān kunad
*tā nigārash chūn nigāristān-i Chīnistān kunad*⁹⁴

The Nawrūz breeze ever adorns the garden
And decorates it like the icon gallery of the land of China

Here the *icon gallery of China* stands in as a metaphor for the spring, followed by yet another early indication to such an *icon gallery* as being a repository of all things beautiful.

Al-Hamadhānī's Maqāma of Qazvin

The western frontier of the Islamic world remained mostly stable for the incubation period of New Persian; western Persian poets as Qaṭrān looked east for models established under Sāmānīd and Ghaznavīd patronage, for on the other side was Christian Byzantium. It wouldn't be until the Seljuk victory over the latter during the battle of Battle of Manzikert in 463/1071 that Qaṭrān's Transcaucasia would cease to be a Christian-Muslim frontier region, the frontier now extending deeper into Anatolia. To understand the subsequent semantic evolution of the *nigār* metaphor in Anatolia and later Ottoman contexts, it is necessary first to explore how these Western lands appeared in Arabic, Persian, and Turkic poetic imaginations on the eve of Seljuk expansion into them.

Valuable insight into frontier perceptions is provided by Badī' al-Zamān al-Hamadhānī (d. 398/1008), a renowned Arabic prose stylist and pioneer of the *maqāma* genre (frame tales blending a high classical Arabic prose style with social commentary and a dual function to entertain and edify). As his name suggests, al-Hamadhānī, like his near-contemporary Qaṭrān of Tabriz, was also from a Byzantine-facing frontier region, today's Hamadan in western Iran. Al-Hamadhānī's

⁹⁴ Qaṭrān Tabrīzī, *Dīvān*, ed. Muḥammad Nakhjavānī (Shafaq-i Tabrīz, 1954), 85.

eighteenth *maqāma* vividly portrays Islamicate literary conventions of the Christian West. In this narrative, a fictional Muslim raiding party decamps from Qazwin to the Byzantine frontier and encounters a supposed Christian convert who dramatically professes:

*I summon you to God, will anyone take up my call?
[I call] to spacious courtyards and fertile pasturage
And an Edenic garden up high, the fruits of which
cease not nor perish, are ever near at hand and never absent.
O people, I am a man who was repented
from the Land of Infidelity; mine is a strange tale!
Though I now be a true believer, o how many a night
did I deny my Lord in adoration of the cross.
O, how many a swine I have sucked the marrowbones of
and intoxicating wine I have sopped my share of!
And yet God rightly guided and saved me
from the ignominy of unbelief;
I continued to conceal my faith in this mine bosom from kith and kin
worshipping God with a penitent heart.
I would prostrate myself to al-Lāt out of fear of enemies
and would not look towards the Ka'ba for fear of spies.⁹⁵*

The character is ultimately revealed as the recurring scoundrel Abū al-Faṭḥ al-Iskandarī. His story highlights two prominent qualities associated with the Christian west in the Muslim poetic imagination: impurity (consuming pork and wine) and idolatry (prostrating before the cross, and the humorous claim on the part of the supposed Christian that he would worship the pre-Islamic idol *al-Lāt*).⁹⁶

‘Aṭṭār’s Shaykh Sam‘ān

The depictions of the West were compounded two centuries after al-Hamadhānī, during the Crusades, when the Levant became a frontier between Christians and Muslims. A notable illustration of this is found in Persian mystical poet Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār’s (d. 618/1221) ‘Shaykh Sam‘ān’ narrative, which prefaces his *Conference of the Birds*. A mystical classic, ‘Aṭṭār’s *Conference* allegorically recounts the pilgrimage of various birds in pursuit of the mythical

⁹⁵ “Ad‘ū ilā Allāh fa-hal min mujīb/ ilā dharan raḥb wa-mar‘an khaṣīb/ wa-janna ‘āliya mā tanī/ quṭūfuhā dāniyatan mā taghīb/ yā qawm innī rajul tā’ib/ min balad al-kufr wa-amrī ‘ajīb/ in aku āmantu fa-kam layla/ jahadtu fihā wa-‘abadtu al-ṣalīb/ yā rubba khinzīr tamashshashtuhu/ wa-muskīr aḥraztu minhu al-naṣīb/ thumma hadānī Allāh wa-antāshānī/ min dhilla al-kufr ijtiḥād al-muṣīb/ fa-ḥaltu ukhfī al-dīn fī usratī/ wa-a‘bud Allāh bi-qalb munīb/ asjud li-al-Lāt ḥidhār al-‘idā/ wa-lā arā al-Ka‘ba khawf al-raḥīb.” See Badī‘ al-Zamān al-Hamadhānī, *Maqāmāt Abī al-Faḍl Badī‘ al-Zamān al-Hamadhānī*, ed. Muḥammad ‘Abduh (al-Maktaba al-Kāthūlīkīyya, 1908), 92–3.

⁹⁶ If literary parlance had *al-Lāt* worshipped in the western frontier, then the likes of Khusraw and a myriad Indo-Persian authors would have the *Manāt*, second the three pre-Islamic sister deities worshipped on the other edge of Islamic rule in India.

Sīmurgh, itself representative of the journey unto God. This preface, a kindred frontier narrative, tells the story of the legendary Shaykh Sam‘ān, a revered mystic-scholar who lived devoutly in Mecca for over fifty years, yet became deeply troubled by a recurring dream:

*chand shab bar ham chunān dar khwāb dīd
kaz Ḥaram dar Rūmash uftādī muqām
sajda mī-kardī butī rā bar davām
chūn bidīd īn khwāb bīdār-i jahān
guft dardā u darīghā īn zamān*⁹⁷

*A strange dream troubled him, night after night;
Mecca was left behind; he lived in Rome,
The temple where he worshipped was his home,
And to an idol he bowed down his head.
“Alas!” he cried, when he awoke in dread*⁹⁸

Seeing no other resolution to the aporia of his dream, Shaykh Sam‘ān journeys to Rome (*Rūm*, signifying the Christian West, particularly Byzantium, with Cyrus Zargar suggesting that it specifically denotes Constantinople).⁹⁹ Upon arriving in Christian territory, he falls desperately in love with a Christian girl to the point of forsaking everything for her. The girl then sets stringent conditions to prove his devotion:

*guft dukhtar gar tu hastī mard-i kār
chār kārāt kard bāyad ikhtiyār
sajda kun pīsh-i but u Qur‘ān bisūz
khamr nūsh u dīda az īmān bidūz*¹⁰⁰

*The girl replied: “There are four things you must
Perform to show that you deserve my trust:
Burn the Koran, drink wine, seal up Faith’s eye,
Bow down to images.”*¹⁰¹

Though scandalised, his disciples witness the Shaykh renouncing Islam and doing as commanded. Due to his old age and poverty, the Shaykh cannot afford the girl’s dowry, and so she demands he become her swineherd for a year. Again, the Shaykh complies. While ‘Aṭṭār’s story is primarily an allegory illustrating the sacrifice of good repute, name, and fame required of a true seeker and lover of God, it also reinforces common stereotypes about the Christian West within Islamic poetic discourse. Similar to al-Hamadhānī’s Arabic *maqāma*, themes of impurity (swineherding,

⁹⁷ Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār, *Manṭiq al-Ṭayr*, ed. Fāṭima Ṣan‘atī-nīyā and Kāmil Aḥmadnizhād (Zuwwār, 1993), 33.

⁹⁸ Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār, *The Conference of the Birds*, trans. Dick Davis (Penguin Classics, 2011), 58.

⁹⁹ Cyrus Ali Zargar, *Religion of Love: Sufism and Self-Transformation in the Poetic Imagination of ‘Aṭṭār* (State University of New York Press, 2025), 109.

¹⁰⁰ Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār, *Manṭiq al-Ṭayr*, 39.

¹⁰¹ ‘Aṭṭār, *The Conference of the Birds*, 64.

consuming pork, drinking wine) and idolatry (veneration of Mary's icon) are prominent. These two are compounded in 'Attār's narrative, however, with a third association: the seductive, potentially ruinous beauty of fair-skinned, non-Muslim women beyond the frontier.¹⁰² Significantly, the Christian girl is referred to explicitly as a *nigār* no fewer than six times in the short story.

Completed Abstraction

By 'Attār's era, the *Chinese icon gallery* metaphor had become wholly abstracted. In his *Asrār-nāma*, 'Attār likens the beauty of the night sky to the famed *Chinese gallery*:

kih yā Rab bām-i zindānat chunīn ast
kih gūyī chūn nigāristān-i Chīn ast
*nadānam bām-i bustānat chih-sān ast*¹⁰³

O Lord, if the roof of your prison is so [adorned]
Such that one might liken it to the icon gallery of China
Then I cannot imagine what the roof of Your paradise must be like

The *roof of the prison* (the star-studded night sky over the mundane world) beheld by the dervish is so breathtaking that it calls to mind the legendary *Chinese gallery* full of wondrous paintings. 'Attār's analogy here is one of incomparability between God's art and that even the most marvellous instances of human art; for the divine garden of heaven must surpass even the *nigāristān-i Chīn*. Whereas 'Attār uses the *icon gallery* trope for mystical ends, his near-contemporary Sa'dī of Shiraz (d. 691/1292) employs the image to describe the didactic ideal of beauty. In the prologue to his *Gulistān*, Sa'dī humbly credits his patron's favour for the beauty of his book, saying that if adorned by the ruler's grace, his work becomes "*a Chinese icon gallery and an Arzhang portrait*."¹⁰⁴ This couplet, addressed to Sa'dī's patron Abū Bakr ibn Sa'd (r. 623–58/1226–60), the Salghūrid *atabeg* of Fārs, equates his edifying yet entertaining literary work with two supreme exemplars of didactic art: Mānī's legendary illustrated book and the fabled *gallery of China*, with Sa'dī's motley anecdotes covering all aspects of life, a reflection of the *Chinese icon gallery's* imagined status as a microcosm of such a gallery.

¹⁰² The enticement of the non-Muslim woman is not a new trope in Arabic or Persian literature. See the poem oft attributed to Umayyad poet al-Akḥṭal al-Taghlibī (d. 92/710): "inna man yadkhul al-kanīsa yawman/ yalqa fihā ja'ādhiran wa-ḡibā'a" ("whosoever enters the church one day/ shall find therein gazelles and antelopes"). See 'Abd al-'Azīz ibn Muḥammad ibn 'Aqīl al-Hamdānī, *Sharḥ Ibn 'Aqīl 'alā Alfīyya Ibn Mālik*, vol. 1 (Dār al-Kutub al-'Ilmīyya, 1998), 346.

¹⁰³ Farīd al-Dīn 'Attār, *Asrār-nāma*, ed. Muḥammad 'Abbāsī (Markaz-i Kitāb-furūshī-yi Fakhr-i Rāzī, March 21, 1984), 120.

¹⁰⁴ Wheeler M. Thackston, trans., *The Gulistan (Rose Garden) of Sa'di: Bilingual English and Persian Edition with Vocabulary* (Ibex Publishers, 2017), 8.

Sa‘dī’s line above is referred to in a later Safavid definition of the *nigāristān-i Chīn*. In an exposition of the history of painting and Mānī’s contribution thereto, Safavid miniature painter and calligrapher Dūst Muḥammad (fl. tenth/sixteenth century) defines the *icon gallery of China* precisely as:¹⁰⁵

The short-sighted ones whose turbid hearts could not reflect the light of Islam, duped by his [Mānī’s] game, took his painted silk which was known as the Artangi Tablet, as their copybook for disbelief and refractoriness and, strangest of all, held that silk up as an equal to the Picture Gallery of China, which is known to contain images of all existing things, as the poet Shaykh Muslihuddin Sa‘dī of Shiraz has said of the two at the beginning of his *Gulistan*...¹⁰⁶

Thus, by the time the metaphor entered Turkic Anatolia and eventually Ottoman literature, we witness a metaphor that has been wholly abstracted to represent ideal forms of beauty, and we find repeated references to its supposed lifeworld in China, wherein a temple-gallery containing images of all things is said to exist.

Searching for the Ottoman Icon Gallery of China

Chinese Buddha-Idols

The Ottoman literary milieu absorbed and reshaped the abstracted metaphor of the *nigār* into a sophisticated conception of universal quality. This Ottoman *icon gallery*, increasingly divorced from its antecedents, represented the final transformation of the motif, embedding it firmly within an Islamic literary, ethical and philosophical framework. As we have seen, however, this journey began long before the Ottomans. With increased Mongol-era contact between East Asia and the Islamic world, a second wave of distinctly Chinese *Buddhist* imagery entered the Persian poetic repertoire.¹⁰⁷ By the time of Ḥāfiẓ of Shiraz (d. 791/1389), writing in Persian, the image of a Chinese idol (or more literally: a Chinese Buddha) had gradually been abstracted to represent perfect beauty and the beloved:

¹⁰⁵ I have elsewhere argued that Dūst Muḥammad’s Ottoman contemporary, Kemālpaşazāde titled his 400-page imitation of Sa‘dī’s *Gulistān* the ‘icon gallery’ (*Nigāristān*) in reference to this; since the Chinese picture gallery contains images of all existing things, so too should his literary work combine all genres into a comprehensive work. See Zakir Gul, “Persian Idiom, Ottoman Meanings: Introducing Kemālpaşazāde’s *Nigāristān*,” *Diḡār: Journal of Ottoman, Turkish and Middle Eastern Studies* 5, no. 2 (2024), doi.org/10.5771/2625-9842-2024-2-212

¹⁰⁶ Wheeler M. Thackston, “Preface to the Bahram Mirza Album,” in *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters*, ed. Wheeler M. Thackston, Muqarnas Supplement 10 (Brill, 2001), 344.

¹⁰⁷ Johan Elverskog maps out this new source of Muslim engagement with Buddhism: “While we have already noted Rashid al-Din’s connection with Tibetan Buddhists, and his use of Sanskrit Nikaya texts, it is also important to note that one of the most pronounced elements in the Compendium is actually Chinese Buddhism.” See Johan Elverskog, *Buddhism and Islam on the Silk Road* (University of Pennsylvania Press, 2010), 157–62.

but-i Chīnī ‘adū-yi dīn u dil-hāst
*Khudāvandā dil-u dīnam nigah dār*¹⁰⁸

The Chinese Buddha-idol is an enemy of faith and heart
O Lord, protect my heart and my faith

This metaphor passed seamlessly into Turkic poetry, exemplified by Safavid poet Qawsī (fl. eleventh/seventeenth century), writing in his local Turkic dialect from the city of Tabriz:

zāhid öz tāsbiḥini, küfr āhli zünnārın sevār
*mān büt-i Çīn istārām hār kimsā öz yārın sevār*¹⁰⁹

The ascetic loves his own rosary, the infidel folk their own girdle
I am desirous of the Chinese Buddha-idol; everyone loves his own beloved

In Ottoman poetry, as the empire expanded into Orthodox Christian and Catholic regions, poets increasingly came to situate Christian iconography within the heritage bequeathed by Persian literary tropes, as exemplified in this couplet by Ḥasbī (d. after 942/1536):

naḡs-ı hūsın ol büt-i Çīnūñ görelden Rūmda
*ḡaldı ḡayrān büt-perestān-ı Frengistān*¹¹⁰

Upon beholding the beautiful icon, that Chinese Buddha-idol, in Ottoman lands
The idolators of Europe were left astonished and captivated

This poetic tradition frequently juxtaposed Christian and Chinese icons, with the former being processed as objects of eastern idolatry, reflecting an imagined literary and cultural competition between Eastern Buddhist-Manichaean and Western Christian aesthetics. Hence, Necāī Beg’s (d. 915/1509) couplet:

bilād-ı Çīne senūñ gibi bir şanem heyhāt
*diyār-ı Rūma saḡūñ gibi bir şalīb olmaz*¹¹¹

Alas! There is no Buddha-idol like you in the land of China,
*Nor a cross resembling your hair in the land of Rum*¹¹²

¹⁰⁸ Ḥāfız, *Dīvān*, ed. Husayn-‘Alī Yūsufi (Rūzgār, 2002), 394.

¹⁰⁹ Ahmet Atilla Şentürk, *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*, vol. 2 (Osmanlı Edebiyatı Araştırmaları Merkezi, 2016), 109.

¹¹⁰ Şentürk, *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*, 552.

¹¹¹ Şentürk, *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*, 552.

¹¹² Imaginary contents between Greek and Chinese artists appear to have been something of a topos in Persianate literature with a precedence well before Ḥasbī. Amongst those who have declared the superiority of one over the other, Friederike Weis includes Khusraw, but more so importantly Ḥasbī’s Safavid contemporary “‘Abdī Beg Shīrāzī’s (d. 988/1580) version of the ‘Contest of the Chinese-Cathayan Painters and the nimble Greek and Frankish artists’ of 1543/44” in which “Alexander the Great asked the two groups of artists to decorate two facing walls. The Chinese painters, considering themselves to be the inventors of painting and accusing the Greeks of falsely claiming the same,

Ottoman Brahmins and Somnath in Scutari

A parallel phenomenon occurred with Indian motifs familiar from earlier Persian poetry, such as the famed temple at Somnath that existed in the repertoires of Mas‘ūd Sa‘d Salmān and Amīr Khusraw above as a very concrete metaphor. Nā‘ilī (d. c. 1666–7) employs this distant Indic imagery metaphorically within an Ottoman context:

*yakar ey Nā‘ilī cibrīlī dāğ-ı reşk-i kıssīsi
muhabbet Sūmnāt-ı fitnedir hüsn-bütān āteş*¹¹³

*A priest’s envy can set even Gabriel ablaze, o Nā‘ilī,
Love is the Somnath of sedition, beautiful Buddha-idols are its sacred fire*

What would it mean for an Ottoman poet to invoke the Brahmin and the Somnath temple—concepts entirely disconnected from his or her immediate cultural context? How might such imagery resonate with audiences in Ottoman Bosnia or Constantinople, so distant in geography, cultural memory and lifeworld? William Granara provides insight into analogous poetic practices, describing the adaptation of pre-Islamic Arabian (Jāhili) tropes far from the unforgiving desert landscape of pre-Islamic poetry in medieval Sicily and Spain:

In the hunting lodges of eleventh- and twelfth-century Syracuse or Seville, in the palatine gardens of Palermo and Cordoba, or the public squares and taverns of Agrigento and Granada, far away in time and place from the Jahili warrior-poets of the Arabian wastelands, a poet such as Ibn Hamdis continued to compose and recite verses about the abandoned encampment of a former lover and the treacherous crossings of the desert terrain. Interestingly, one would find among his captivated audience men and women whose mother tongues were Berber, Latin, Hebrew, a French, Spanish or Italian vernacular, Persian or even Slavic. It is likely that few of these listeners would have actually seen a she-camel or a vast stretch of desert, nor would they have had any idea about the bitterness of the colocynth fruit or the size and shape of a wild oryx. But they could understand the poem, and they understood that this was nothing more than language, figurative language—traditional, repetitive, predictable, familiar, anticipated and performed—powerful enough to stir emotions, to entertain and instruct, to make one laugh or cry, to anger or appease, to reminisce and remind. It was the talent and skill of the poet and the sophistication of the audience, both honed and matured by long literary experience, to draw the lines between the figurative and the literal, between the artistic and the political, and between the sacred and the profane.¹¹⁴

triumph over the Greeks by using a polished wall as a mirror to reflect the Greek painting. The Chinese reflection wins over the Greek painting in the versions of the tale by ‘Abdi and al-Ghazali because the act of polishing the wall is seen as a metaphor for the Sufi polishing his heart like a mirror, so as to reflect the divine light.” See Friederike Weis, “How the Persian Qalam Caused the Chinese Brush to Break: The Bahram Mirza Album Revisited,” *Muqarnas Online* 37, no. 1 (2020), 67.

¹¹³ Ahmet Talât Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, (Türkiye Diyanet Vakfı, 1993), 378.

¹¹⁴ William Granara, *Ibn Hamdis the Sicilian: Eulogist for a Falling Homeland* (Brill, 2021), 111. I quote Granara at length here because his formulation crystallises the paradox of metaphor traveling far from its original lifeworld, yet still functioning as intelligible poetic language.

Similarly, Nā'īlī, a prominent Ottoman poet associated with the *ṭāza-gū'ī* ('fresh speak') movement, often termed *sabk-i Hindī* or 'Indian style' in modern Iranian scholarship, utilised the image of the Somnath temple as wholly denuded of explicit associations with local Indian polytheism, instead becoming a universal emblem of sedition and idolatrous seduction. This is emblematic of a great number of Indo-Persian metaphors in Ottoman poetic idiom, reappropriated and integrated in accordance with Ottoman lived experience of few Indians and many Christians. Whereas the temple metaphor in the poem exists to highlight the jealousy of a Christian priest, the decidedly non-Islamic Indian imagery is here fitted onto earlier Perso-Islamic tropes of the Zoroastrian, for example, the idols of Somnath are likened to the sacred fire of a (fire-adoring Magian) temple. Later, we witness Somnath as part of a whole nexus of Islamic idolatrous terms, as in this couplet by Yenişehirli 'Avnī (d. 1299/1883):

ḥāl ü ḥaṭṭuñ şūret-i Lāt u Menāt-ı fitnedir
*ser-te-ser iklīm-i ḥüsnuñ Sūmnāt-ı fitnedir*¹¹⁵

Your mole and down are seditious images of Lāt and Manāt
From head to toe, the realm of your beauty is the Somnath of sedition

Ottoman poetry's Indic images, unlike Chinese metaphors, do not exist merely to offer a yardstick for comparison with locally engaged Christian traditions of icon veneration and perceived idolatry. Instead, we see a multi-stage semantic shift, beginning with the term "Brahmin", traditionally denoting a non-Muslim Indian priest in Persian literature. Initially, Ottoman poets employed the Brahmin in a function not so different from Ḥāfiz's *pīr-i mughān* (elder of the Magi), a tavern-dwelling spiritual guide. See the following couplet of Ḥarputlu Raḥmī (fl. c. ~950s/mid-sixteenth century CE):

dün gece rakībe mey içürmiş büt-i tersā
*āyīnana döndürmiş anı berhemen itmiş*¹¹⁶

Last night, a Christian idol (beloved) made the rival drink wine,
Then turned him towards her mirror and made a Brahmin out of him

And another couplet by Yenişehirli 'Avnī:

olur şeyḥ ü berehmen cür 'a-baḥş-ı yek-diger der-ḥāl
*gelince bezme sāḳī şīve-i ibrāma yer ḳalmaz*¹¹⁷

It may be that the Shaykh and Brahmin at once offer each other wine cups
When the cupbearer enters the gathering, there's no room left for piety or resistance

¹¹⁵ Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*, 378.

¹¹⁶ Şentürk, *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*, 288.

¹¹⁷ Şentürk, *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*.

It would not be long until the Brahmin, having appropriated Zoroastrian Magus attributes, likewise took on the negative connotations and paronomasia linked to the ‘fiery’ lower self. As Nā’iī illustrates:

*bu Sūmnāt-ı vücūda saḡın perestişten
karīn-i berhemen-i nef̄s-i bed-fi’āl olma*¹¹⁸

*Beware of worshipping this Somnath-bodied one
Do not become a companion to the evil-doing, Brahminical carnal self*

Nā’iī’s phrase “Somnath of existence” (sūmnāt-ı vücūd) cleverly captures multiple layers—philosophical (Somnath of existence), spiritual (Somnath of the body), and erotic (the Somnath-bodied object of desire)—all to caution against superficial attraction. Like Khusraw’s paronomasia of Rām Dēv submitting the demon of his lower soul to the emperor Khaljī, so too the Brahmin stands for the concupiscent soul in a metaphorical nexus with the sacred fire-tending Magus. Ottoman poet Yaḥyā (unidentified dīvān poet, likely active ~1000/late sixteenth to early seventeenth century CE) similarly engages the Brahmin-Magus nexus, equating beauty’s destructive power with fire:

*tāb-ı ‘ālem-sūz-ı ḥüsnüñden ki ten sūzān olur
her zamān ol āteşe şad berhemen sūzān olur*¹¹⁹

*It is from the world-scorching glow of your beauty that the body burns
At every moment, a hundred Brahmins are consumed by that fire*

Yaḥyā’s imagery resonates with a famous Persian verse from Sa’dī’s *Gulistān*, in which a Magus tending to a sacred fire is suddenly consumed by it, again reinforcing the Brahmin-Magus nexus through Persianate intertextuality:

*agar şad sāl gabr ātash furūzad
agar yak dam dar ū uftad bisūzad*¹²⁰

*A Magus might tend the sacred fire for a hundred years
But if he falls into it for a single moment, he’ll be burned alive*

Whereas Sa’dī’s term ‘gabr’ was historically used as a derogatory label for Zoroastrians, in Yaḥyā’s case, it is a hundred Brahmins that are burned.

Yet Ottoman poetry further transformed Brahmin imagery, transposing it from Eastern idolaters or Magi to signify Orthodox Christian priests. Yenişehirli ‘Avnī’s poetry demonstrates this third step in the term’s semantic evolution:

¹¹⁸ Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*, 378.

¹¹⁹ Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*, 77.

¹²⁰ Thackston, *The Gulistan (Rose Garden) of Sa’dī*, 25.

o büt kālā-fürûş-ı hüsn iken farṭ-ı perestişle
‘abeş harc itdi ‘ömrün berhemem şekl-i çelîpāya¹²¹

While that idol was but a cheap peddler of beauty, in excessive devotion
The Brahmin spent his life in vain [adoring] the form of the cross

There is little room for doubt here that the religious figure here is indeed a Christian priest. Yenişehirli Belîğ (d. 1174/1760–1) confirms this association:

kapılur bâṭıl olan sözlere şeyḥ-i sālūs
ḥoş gelür berhememūñ gūşına bāng-ı nākūs¹²²

The hypocritical Shaykh is taken in by false words,
Just as the sound of the [church] bell delights the Brahmin’s ear¹²³

The Brahmin now a Christian priest, both metaphors, Christian and Indic, are played upon in mystical contexts to provide poetic alternatives to Muslim spiritual guides and clergy:

deyr-i ‘aşkıñ o berehmenleriyiz ki elḥak
bāng-ı yā Rab ile nākūsunu gūyā ederiz¹²⁴

Truly we are the Brahmins of the monastery of love
Who make its bell echo with the cry of ‘yā Rabb’ (o Lord)

The early Turkish Republican literary scholar Ahmet Talat Onay (d. 1362/1943) in his commentary of the this couplet, curiously argues that since Fā’ik (d. 1317/1899), himself from today’s North Macedonia, had such Christian terms as priest, monk and clergy at his disposal and yet nonetheless chose to use the term Brahmin, his Brahmins represent a special, new class of adherents to a religion of love that combines Islam and Christianity.¹²⁵ Although this interpretation might be overly expansive, a final semantic shift indeed positioned the Brahmin not just as any Christian priest but as one of the elect from amongst the Christian priesthood. Ferīdūn (d. 991 AH/1583 CE) explicitly positions himself within this nuanced metaphor:

münzevī-i deyr-i ‘aşkam men Mesīḥā-meḥhebem
pārsā-ı beste-i zunnār berehmen-meşrebem¹²⁶

I am the hermit of love’s monastery, on the Messiah’s path
A devout ascetic bound with the zunnār, Brahmin in disposition

¹²¹ Şentürk, *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*, 286.

¹²² Şentürk, *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*, 287.

¹²³ It could be argued that this is a reference to Indian Brahmanic practice of ringing a small, hand-held bell during *sevā*, or service, before a deity, but there is little to prove that Ottomans were aware of this or any traditions of contemporary Indian Brahmins.

¹²⁴ Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*, 76.

¹²⁵ Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*.

¹²⁶ Şentürk, *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*, 287.

The term *zunnār*—originally a Zoroastrian sash in the context of Persian poetry, later the Brahmanical sacred thread in Indo-Persian literature—here signifies Ottoman protected minority status. Ferīdūn merges the three meanings, as he incorporates the terms *madhhab* (literally: way of going) and *mashrab* (source of satiation); the former formally understood as one’s religion or inter-Islamic legal school, and the latter, one’s spiritual affiliation.¹²⁷ The Brahmins, then, as envisaged by Ferīdūn, are not simply a byword for any and every Orthodox Priest, but their spiritual elite and *crème de la crème*.

The consummation of this semantic shift occurs by the nineteenth century. Take these two ghazals from the Ottoman mystical poet Shaykh Ghālib (d. 1213/1799):

‘aşk-ı bālā-rev rūh-ı dil-dāra etmez iltifāt
ol hümā-ı lā-mekān gülzāra etmez iltifāt
hey ‘aceb çeşmim dil-i pür-hūnumuzdan bī-niyāz
mest olur hem sāğar-ı ser-şāra etmez iltifāt
deyr-i ‘aşk-ı büt-perestānı heme Haḡ-bındır
berhemenler şüret-i dīvāra etmez iltifāt
gülistān-ı hüsn ser-tā-ser tecellī-zārdır
jālesi hūrşīd-i pür-envāra etmez iltifāt
ḡasta çeşmīñ eylemez lāl-i revānbahşā nazār
neyler ol ‘İsāyı kim bīmāra etmez iltifāt
şīr ü şekerdir Celāl ile Cemāl ammā yine
merd-i vaḡdet subḡa-i zūnnāra etmez iltifāt
çāre-reslik ḡamzeve kânūn-ı ḡikmetken yine
ben demem ki Gālib-i nā-çāra etmez iltifāt¹²⁸

*Ascending love pays no heed to the soul of the beloved
The phoenix of that placeless realm shows no regard for the rose garden
Oh, how strange! Mine eye, indifferent to this blood-filled heart
Is intoxicated, yet ignores even the goblet brimming with heady wine
The idol-worshippers of the monastery of love—all behold the Real,
The Brahmins glance not at the icons etched upon the wall.
The rose-garden of beauty is entirely adorned with divine manifestations,
Yet its dewdrop pays no heed to the radiant sun.
Your ailing eye casts not a glance upon the ruby of flowing delight
What care would it have for a Jesus who shows no concern for the sick?
Though divine Majesty and Beauty both be like milk and sugar,
Still, the man of unity pays no heed to the rosary and sacred thread.*

¹²⁷ See Mughal Persian poet Chandar-bhān Brahmin’s (c. 994–1073/1586–1662) self-designation in his *Chahār Chaman* as “belonging to the caste of Brahmins of the sacred thread.” See Chandar Bhān Brāhman, *Chahār Chaman*, ed. Muḡammad Yūnus Ja‘farī (Markaz-i Taḡqiqāt-i Fārsī-i Rāyzanī-yi Farhangī-i Jumhūrī-yi Islāmī-i Irān, 2007), 166.

¹²⁸ Naci Okçu, ed., *Şeyh Gālib Dīvānı*, (Kültür ve Turizm Bakanlığı, n.d.), 227–8.

*Though remedy lies in a glance decreed by divine wisdom,
I do not say that Ghālib, forlorn, goes ignored.*

And further:

*sihr ü şūhuñ beste çeşm-i ğamze-i cādūsudur
çeşme-i maḥbūbān kemend-i zūlfüniñ āhūsudur
bağlamışlardır ‘Ene-l-Hak’ küfrünüñ zünnārını
berhemenler kim muḳīm-i ma’bed-i ğīsūsudur
cāmdır qandīl-i gül-reng-i şebistān-ı vişāl
būseniñ yākūt-ı mey gül-reng-i şeftālūsudur
sānki mihrāb-ı ḥarīm-i Ka’beniñ kerrārıdır
ol nigeḥ kim ḥāne-zād-ı kūşe-i ebrūsudur
ḥasret-i ḥāl-i rūḥuñla ğark-ı mevc-i āteşiz
şu ‘le-i ‘aşkıñ sevād-ı çeşmimiz Hindūsudur
bıkr-i ma’nıdır ser-ā-ser şūret-i Meryemleri
öyle bir büthāneniñ şimdi gönül nākūsudur
mevc urur āyın-i Mevlānādan zevk-i iştiyāk
bāng-ı ney Ğālib o bezmin na’ra-i yā Hūsudur¹²⁹*

*Magic and mischief lie bound in her enchanting glance
The fount of all beloveds is that gazelle snared in her tresses
They’ve fastened the girdles of the ‘I am the Real’ heresy¹³⁰
Those Brahmins who dwell within the temple of her tresses
The lamp of the rose-coloured chamber of union is a goblet
And the ruby of her kisses is a wine of rose-hued peach.
Her gaze, born from the curve of her brow’s secluded arch
Is as if ‘Alī, champion of the Ka’ba’s niche, has returned.
With the soul’s burning longing, we’re drowned in a wave of fire
The flame of passion is our eye’s dark pupil turned Indian
The icons of Mary have taken on wholly fresh meanings
Such that the heart has now become the bell of the idol temple
The ritual of Mevlevi whirling sends desire’s waves to surge
The cry of the reed flute in that gathering is Ghālib’s shout of ‘yā Hū!’*

Here, we witness all of the *Wanderwörter* we have been discussing, be they Buddhist, Chinese, Indian or from further afield become fully abstracted and subsumed into a Sufi metaphysical and Persianate poetics within a new Christian context. Brahmins and icons of Mary coexist in idol temples (literally: houses of the Buddha-idol) where even the outwardly idolatrous bear witness to divine unity. The Sufi in such later Ottoman poetry is able to discern the truth intended by the Christian iconographer of Mary and thus perceive the reality behind her graven image. Even Brahmins, often condemned for their misplaced devotion to created forms, indirectly attest to the

¹²⁹ Naci Okçu, ed., *Şeyh Ğālib Dīvānı*, 241–2.

¹³⁰ A reference to the ecstatic exclamation of Muslim mystic Maṣṣūr al-Ḥallāj (d. 309/922) that led to his execution on the charge of heresy.

oneness of God and are themselves enmeshed in metaphors for divine and human beauty. Ultimately, Ghālib's Brahminic and Marian metaphors—despite their symbolic inclusion within a hierarchy of experiencing divinity—nevertheless retain something of an inferior status and tarry in spiritual incompleteness before the 'man of unity' (*merd-i vahdet*), the consummate Sufi who is able to move beyond the alluring particularities and outward representations of forms.

Ottoman Iconostasis

Thus, we arrive at the full assimilation and adaptation of the *nigār* within an Ottoman literary and cultural context. As with previous *Wanderwörter*, Ottoman literature shows several progressive stages of abstraction and appropriation of this metaphor. At the first level, Ottoman uses of the *icon* metaphor are continuous with those of Persian poetry, in which the *icon gallery* is a stand-in for natural beauty, as exemplified by the poet Bākī (d. 100/1600):

bülbülde şavt-ı şîrîn, güllerde şûret-i Çîn
*faşl-ı bahār Mânî, gülşen nigârḡâne*¹³¹

In the nightingale is a sweet voice, in the roses a picture of China
Spring is Mânî, and the rose-garden an icon gallery

This aesthetic equivalence evolves into metaphors of competition, whereby the privileged position of the *icon gallery* as criterion by which beauty is measured is inverted, and now the *icon gallery* (and the ideal of artistic representation) itself becomes enthralled with nature's beauty. Ahmed Paşa (d. 902/1496–7) offers a striking example:

şaldı bir na 't-ı münakkaş sahn-ı şahrāya şabā
*kim anıñ naķşında ḡayrāndır nigāristān-ı Çîn*¹³²

The Saba breeze unfurled a finely adorned panegyric upon the plain,
Such that even the icon gallery of China stands in awe of its design

This is followed by a full sundering of the *icon* and its motley meanings from its eastern semantic lifeworld, in a similar manner to the Brahmin's re-appropriation for an Ottoman Christian context. So goes the concluding verse of an *Ars Poetica* by Meḡmed the Conqueror (d. 886/1481), known by the nom de plume 'Avnî:

şanemler ḡüsni taşvîrinde bir büt-şekl ile 'Avnî
*gönül deyrini ser-tā-ser kamu naķş u nigār itdüm*¹³³

In depicting the beauty of idols, 'Avnî, in the form of a single Buddha-idol did I
Adorn the entire monastery of the heart, replete with images and icons

¹³¹ Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*, 318.

¹³² Şentürk, *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*, 287, 319.

¹³³ Avnî (Fatih Sultan Mehmed), *Dîvân*, ed. Muhammed Nur Doğan (Kültür ve Turizm Bakanlığı, n.d.), 24–5.

The most novel semantic addendum afforded to the *nigār* by Ottoman poets and scholars arguably came about in the generations that followed. The authoritative Ottoman commentator on Persian poetry, Sūdī of Bosnia (d. c. 1000/1591) describes the *icon gallery of China* as “a grand cathedral, for each of the master painters who appeared in that land has inscribed therein the strange forms and wondrous icons which he himself devised and extracted.”¹³⁴

And so the *icon gallery of China* becomes the cathedral, its *nigār* the new Ottoman iconostasis. While the Christian iconostasis separates sacred from profane space with concrete images, the Ottoman literary ‘iconostasis’ was imagined as purely metaphorical, a transcendent boundary between worldly experience and metaphysical truth. The Ottoman iconostasis, therefore, represents the apex of the semantic migrations we have explored, from Manichaeism didactic imagery through Persian literary conventions, Indian semantic inversions, and Central Asian metaphorical abstractions, culminating in an Ottoman abstraction that encapsulates universal Islamic ideals. This continued in the early twentieth century, when it was subsumed into the language of philosophical Sufis as a stand-in for the world of imaginal representations, as in this verse by Merzifonlu Mu‘allim İbrāhīm Cūdī (d. 1350/1931):

*kūy-ı tecrīde nigāristān-ı Çinden geçmişiz
hey ne dīl-keş dīl-rübā dīl-ber şanemler görmüşüz*¹³⁵

*We have passed through the icon gallery of China on the path of abstraction
Ah! What soul-alluring, heart-captivating, beauty-bearing idols we have beheld!*

Cūdī Efendi’s usage marks a philosophical appropriation of the *nigār* image. In Arabic-language philosophical works of the tradition of Avicenna (Ibn Sīnā, d. 428/1037), Suhrawardī (Shihāb al-Dīn Yaḥyā, d. 587/1191) and Ibn ‘Arabī (d. 638/1240), the term *şūra* is used to describe the imaginal component of their respective metaphysical hierarchies of being. In as much as the Syriac *şūrtā* cognate was the same as used by Mānī as a translation for his *nigār*, the New Persian term is

¹³⁴ “[Çin] nigārḥānesi bir ‘aẓīm kilīsādur ki ol memleketde peydā olan üstād naḳḳāşların her biri kendi isthrāc eyledüğü nuḳūş u eşkāl-i ğarībe vü teşāvir-i ‘acībeyi anda naḳş eylemişdür.” See Sūdī-i Bosnevī, *Gūlistān Şerhi*, ed. Ozan Yılmaz (Çamlıca, 2012), 80. The association of icon gallery with church in Ottoman lexicography extends to other metaphors of eastern Persianate provenance. Sūdī, for example, likewise describes the Turkistani city of *Chighil* as famed not merely for human beauty but specifically for a ‘grand church’ (*mu‘aẓẓam bir kilīsā*) decorated by Mānī himself, whose icons made it a poetic shorthand for unsurpassable beauty. See Sūdī-i Bosnevī, *Şerh-i Dīvān-ı Hâfiz: Sūdī’nin Hâfiz Dīvānı Şerhi*, vol. 1, ed. İbrahim Kaya (Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2020), 240. A century later, the lexicographer Şu‘ūrī (d. c. 1100/1689) similarly noted this ‘church’ or ‘*kenīsā*’ as a centre of seductive idolatry, indicating a continuous literary tradition from early Persianate contexts into Ottoman imagery. See Şu‘ūrī Hasan Efendī, *Lisānu’l-Acem (Ferheng-i Şu‘ūrī)*, ed. Ozan Yılmaz (Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2019), 1471. The inhabitants of Chighil initially practised Manichaeism before later adopting Nestorian Christianity—indeed, the very concept of a ‘church’ to describe sacred icon-filled spaces directly originates with Mānī who used the very same terms employed by Sūdī and Şu‘ūrī to describe his religious establishments.

¹³⁵ Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*, 319.

likely the same term. And yet neither in Avicenna's Persian philosophical works (as the *Dānishnāma-yi 'Alā'ī*) nor in those of Suhrawardī (*Hayākil al-Nūr*) does the word *nigār* feature in the meaning of such metaphysical images or icons.

But it is here in Ottoman Turkish that we see the *wanderwort* incorporated into the terminology of Sufi metaphysics. What Merzifonlu is describing in his "path of *tajrīd*" is the philosophical-Sufi concept of ontological abstraction or detachment from the realm of multiplicity and sensory forms towards unity. In both Avicennan and Sufi traditions, this denotes the movement from the phenomenal to the intelligible or from the material to the immaterial. Between the sensible and intelligible realms lies the realm of images (*'ālam al-mithāl*), a world in which one can experience Platonic forms and images of immutable archetypes, here symbolised by the *icon gallery of China*. The poetic image is integrated seamlessly with the concept of the realm of images, as the *icon gallery* is conceived of as the repository of all things in their most perfect and pristine form. This fittingness is further compounded by the centuries-long pedigree of China serving as a symbol of artistic ideality and mimetic excellence in Persian poetry. Yet even more, in Turkish poetry, as in most Turkic languages, *chīn* has an additional meaning not present in Persian, that of truth and reality,¹³⁶ thereby introducing the interpretation of an "icon gallery of the real."

The Ottoman absorption of the terms discussed here showcases a mature literary culture capable of negotiating multiple, overlapping heritages—Indic, Iranian, Central Asian, Anatolian and Balkan—within its imperial boundaries. In capturing the subtle interplay between metaphysical symbolism, religious discourse, and poetic creativity, this study underscores the enduring power of literary tropes to traverse boundaries, adapt to new contexts, and serve as mirrors reflecting profound shifts in religious and cultural identities. That the final case study in this article concerns a figure who not only survived the Ottoman Empire but also died in the first decade of the modern Turkish Republic underscores the remarkable elasticity of this term. What began as a didactic image in Manichaean ritual art, then as a beloved in Persian lyric, ultimately became a technical category for the imaginal in Ottoman metaphysics. Its trajectory demonstrates not only the longevity of Persianate poetics but also its capacity to generate philosophical concepts out of aesthetic metaphors. This is a reminder that the history of ideas in Islamicate Eurasia is inseparable from the history of its poetic vocabulary.

Tracing the *longue durée* of the *nigār* thus reveals something of a *Begriffsgeschichte* of aesthetic categories, but one that is inseparable from philology and poetics. If conceptual history usually reconstructs ideas within a stable language or polity, the Persianate case shows how wandering metaphors themselves generate new conceptual worlds across languages, genres, and

¹³⁶ See Clauson, *Etymological Dictionary*, 424. Also see *chīn* as both an adjective ("çin Anūšīrvānī") and adverb ("çin tutar") in Yüknēkī, *Atebetü'l-Hakâyik*, 151, and Mīr 'Alī Shīr Navā'ī's (d. 906/1501) much later use thereof ("çin ayatsin") in his account of a Jew's conversion to Islam in his *Nasā'im al-Mahabba*, Bibliothèque nationale de France (Gallica), Supplément turc 316, 31, <https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc346630>

lifeworlds. From pre-Islamic Iran to early Republican Turkey,¹³⁷ the journey of the *nigār* thus spans more than a millennium—beginning as a didactic tool of metaphysical representation, to abstracted poetic metaphor, and then returning to metaphysical representation albeit within a different philosophical system—and is a fitting closure to this odyssey of wandering words.

¹³⁷ A postscript on Manichaeism afterlives: Our narrative need not with Sūdī's definitions or the mystical-philosophical verse of Merzifonlu Cūdī. Curious echoes of Mānī are encountered well into the early Republican period of modern Turkey. An entry in the early Turkish Encyclopaedia of Islam concerning Edirne's Üç Şerefeli Mosque exemplifies this: "In the middle of the harem courtyard, there is a fountain that Evliya Çelebi refers to as the 'Hanafî basin'. On the side of the mosque there is one entrance, and the harem has three gates. Evliya Çelebi recounts that Sultan Murad II had special paints brought from Iran for the mosque's interior decorations and the ornamentation of the domes in the harem, and that he had these executed by an Iranian painter named Manī. He also adds that, just as in the Old Mosque, flowers were placed among the rows of the congregation during prayer times in the Üç Şerefeli Mosque." ("Haremin ortasında Evliya Çelebi'nin 'havz-ı hanefî' dediği şadırvan vardır. Câmîin yan tarafta bir ve hareme üç kapısı vardır. Evliya Çelebi Murad II.'nin, câmîin iç tezyinatı ve haremdeki kubbelerin nakışları için, İran'dan hususî boya getirdiğini, Mani adında İranlı bir nakkaşa bunları yaptırdığını ve bir de, Eski câmide olduğu gibi, Üç şerefeli câmide de namaz vakitleri cemaat safları arasına çiçekler konduğunu anlatır.") See Tayyip Gökbilgin, "Edirne," in *İslâm Ansiklopedisi: İslâm Âlemi Tarih, Coğrafya, Etnografya ve Biyografya Lûgati*, vol. 4 (Millî Eğitim Basımevi, 1948), 122. I have written elsewhere on how Evliyâ Çelebî (d. c. 1096/1684–5) uses the *icon gallery* image to describe numerous beautiful edifices, from a market in Vienna to the Prophet Muḥammad's own tomb in Medina (see Gul, *Persian Idiom, Ottoman Meanings*, 216). The author of this encyclopaedia entry, however, misinterprets Mānī, transforming him into a contemporary Iranian artisan responsible for Edirne's mosque decoration in the fifteenth century. Thus, centuries of poetic abstraction and reinterpretation at times inadvertently recast Mānī, originally a prophet-artist, into a forgotten historical figure, exemplifying the enduring yet complex afterlife of Persianate metaphors within late- and post-Ottoman Turkish culture.

Acknowledgements

This paper was born out of a short presentation that I delivered during my PhD admissions interview at Princeton University in 2024. I am grateful to David Damrosch, who first drew my attention to the opportunity to develop those initial ideas into a fully-fledged article, and—though I ultimately did not accept Princeton's offer—Daniel Sheffield for graciously receiving my presentation and generously sharing relevant materials with me, notably Zsuzsanna Gulácsi's book on Mānī's didactic art. I owe special thanks to Himmet Taşkömür, who initiated me into the world of Ottoman Turkish and reviewed my Turkish translations. I am equally indebted to Hajnalka Kovacs for her careful corrections of my Persian translations. Finally, I would like to thank Shaffin Siddiqui and Syed Shiraz Ali for their valuable feedback on earlier drafts of this article.

Financial Support Statement

The author declares that no specific funding was received for this research.

Conflict of Interest Statement

The author declares no conflict of interest related to this study.

Statement on the Use of AI and AI-Assisted Tools

In this study, artificial intelligence-supported tools were used to a limited extent within the acceptable boundaries defined in *Nesir: Journal of Literary Studies*' Artificial Intelligence Use Policy; all content has been reviewed and approved in its final form by the author.

Bibliography

- Amin, Shahid. *Event, Metaphor, Memory: Chauri Chaura, 1922–1992*. University of California Press, 1995.
- Asadī Ṭūsī. *Lughat-i Furs*. Edited by Muḥammad Dabīristānī. Kitābkhāna-yi Zuhūrī, 1977.
- Avnī [Fatih Sultan Mehmed]. *Dīvān*. Edited by Muhammed Nur Doğan. Kültür ve Turizm Bakanlığı, n.d.
- ‘Aṭṭār, Farīd al-Dīn. *Asrār-nāma*. Edited by Muḥammad ‘Abbāsī. Markaz-i Kitābfurūshī-yi Fakhr-i Rāzī, 1984.
- . *Manṭiq al-Ṭayr*. Edited by Fāṭima Ṣan‘atī-nīyā and Kāmil Aḥmadnizhād. Zuwwār, 1993.
- . *The Conference of the Birds*. Translated by Dick Davis. Penguin Classics, 2011.
- Bādshāh, Muḥammad ibn Ghulām Muḥyī al-Dīn. *Farhang-i Ānandrāj*. Vol. 3. Nawal Kishore, 1892.
- Brāhman, Chandar Bhān. *Chahār Chaman*. Edited by Muḥammad Yūnus Ja‘farī. Markaz-i Taḥqīqāt-i Fārsī-i Rāyzanī-yi Farhangī-i Jumhūrī-yi Islāmī-i Īrān, 2007.
- Çetin, Engin. *Altun Yaruk: Yedinci Kitap*. Karahan Kitabevi, 2012.

- Cherian, Divya. *Merchants of Virtue: Hindus, Muslims, and Untouchables in Eighteenth-Century South Asia*. University of California Press, 2022.
- Chishtī, Allāhdiyā. *Khvājagān-i Chisht, Siyar al-Aqtāb*. Edited by Muḥammad Sarvar Mawlā'ī. Nashr-i 'Ilm, 2007.
- Clauson, Gerard. *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*. Oxford University Press, 1972.
- Damrosch, David. "Scriptworlds: Writing Systems and the Formation of World Literature." *Modern Language Quarterly* 68, no. 2 (June 2007).
- Dankoff, Robert. "Kāshgārī on the Beliefs and Superstitions of the Turks." In *From Mahmud Kaşgari to Evliya Çelebi: Studies in Middle Turkic and Ottoman Literatures*. Gorgias Press, 2009.
- . "Qarakhanid Literature and the Beginnings of Turco-Islamic Culture." In *From Mahmud Kaşgari to Evliya Çelebi: Studies in Middle Turkic and Ottoman Literatures*. Gorgias Press, 2009.
- Davis, Dick. "Religion in the 'Shahnameh.'" *Iranian Studies* 48, no. 3 (May 2015).
- Dawlatābādī, Hūshang. "Sawdā-yi Gushūdan-i Māzandarān." *Āyanda* 15, nos. 3–5 (1989).
- Dihlawī, Amīr Khusraw. *Khazā'in al-Futūḥ: A Short History of the Reign of Sultan Alā'uddīn Khaljī from the Date of His Accession up to the Year 711 H*. Edited by Mohammad Wahid Mirza. National Book Foundation of Pakistan, 1976.
- . *The Campaigns of Alā'u'd-dīn Khiljī, being Hazrat Amīr Khusrau's Khazā'inul Futūḥ (Treasures of Victory)*. Edited and translated by Muhammad Habib. D. B. Taraporevala Sons & Co., 1931.
- Elverskog, Johan. *Buddhism and Islam on the Silk Road*. University of Pennsylvania Press, 2010.
- Firdawsī, Abū al-Qāsim. *Shāhnāma*. Vol. 6. Edited by Jalāl Khāliqī-Muṭlaq. Bunyād-i Mīrās-i Īrān, 2005.
- . *Shahnameh: The Persian Book of Kings*. Translated by Dick Davis. Penguin Classics, 2016.
- . *The Epic of Kings: Shāh-Nāma*. Translated by Reuben Levy. Routledge & Kegan Paul, 1985.
- Gālib, Şeyh. *Dîvânı*. Edited by Naci Okçu. Kültür ve Turizm Bakanlığı, n.d.
- Ghiyās al-Dīn, Muḥammad. *Ghiyās al-Lughāt*. Rizāqī, 1905.
- Gökbilgin, Tayyip. "Edirne." In *İslām Ansiklopedisi: İslām Âlemi Tarih, Coğrafya, Etnografya ve Biyografya Lûgati*, vol. 4. Millî Eğitim Basımevi, 1948.

- Granara, William. *Ibn Hamdis the Sicilian: Eulogist for a Falling Homeland*. Brill, 2021.
- Gul, Zakir. “Persian Idiom, Ottoman Meanings: Introducing Kemālpaşazāde’s Nigāristān.” *Diyār: Journal of Ottoman, Turkish and Middle Eastern Studies* 5, no. 2 (2024). <https://doi.org/10.5771/2625-9842-2024-2-212>
- Gulácsi, Zsuzsanna. *Mani’s Pictures: The Didactic Images of the Manichaeans from Sasanian Mesopotamia to Uygur Central Asia and Tang-Ming China*. Brill, 2015.
- Hāfiẓ. *Dīvān*. Edited by Ḥusayn-‘Alī Yūsufī. Rūzgār, 2002.
- Hamadhānī, Badī‘ al-Zamān al-. *Maqāmāt Abī al-Faḍl Badī‘ al-Zamān al-Hamadhānī*. Edited by Muḥammad ‘Abduh. al-Maktaba al-Kāthūlīkiyya, 1908.
- Ḥamawī, Yāqūt al-. *Mu‘jam al-Buldān (Geographisches Wörterbuch)*. Vol. 4. Edited by Ferdinand Wüstenfeld. F. A. Brockhaus, 1869.
- Ḥamdānī, ‘Abd al-‘Azīz ibn Muḥammad ibn ‘Aqīl al-. *Sharḥ Ibn ‘Aqīl ‘alā Alfīyya Ibn Mālik*. Vol. 1. Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya, 1998.
- Herrenschmidt, Clarisse, and Jean Kellens. “DAIVA.” *Encyclopædia Iranica*, vol. VI, fasc. 6 (1993; last updated August 7, 2015), 599–602. Accessed via iranicaonline.org
- I’tiṣām al-Dīn, Mīrzā. *Wonders of Vilayet*. Translated by Kaiser Haq. Peepal Tree, 2002.
- Karev, Yury. “Qarakhanid Wall Paintings in the Citadel of Samarqand: First Report and Preliminary Observations.” *Muqarnas* 22 (2005). https://doi.org/10.1163/22118993_02201004
- Kia, Mana. *Persianate Selves: Memories of Place and Origin before Nationalism*. Stanford University Press, 2020.
- Kisā’ī Marvazī. *Dīvān*. Edited by Muḥammad-Bāqir Najafzāda Bārfurūsh. Zuwwār, 2017.
- Kruk, Remke. “Sharaf az-Zamān Ṭāhir Marwazī (fl. ca. 10th cent. A.D.) on Zoroaster, Mānī, Mazdak, and Other Pseudo-Prophets.” *Persica* 17 (2001).
- Lane, Edward. *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*. John Murray, 1860.
- Leclère, Basile. “Ambivalent Representations of Muslims in Medieval Indian Theatre.” *Studies in History* 27, no. 2 (2013). <https://doi.org/10.1177/0257643012459415>
- Lin, Chia-Wei. “Scriptio Buddhica, Interpretatio Islamica: Buddhist Sūtras Translated in Rašīd Al-Dīn’s Ġāmi‘ Al-Tawārīḥ (Beyond Comparison, IDK Philologie, LMU München, 14–16.06.2023).” Academia.edu presentation. Accessed June 15, 2025.
- Mu‘izzī Nīshābūrī, Muḥammad ibn ‘Abd al-Malik. *Dīvān-i Mu‘izzī*. Edited by ‘Abbās Iqbāl. Kitābfurūshī-yi Islāmiyya, 1939.

- Najmabadi, Seyfeddin, and Siegfried Weber, editors. *Muğmal at-tawārīḥ wa-l-qīṣaṣ: Eine persische Weltgeschichte aus dem 12. Jahrhundert nach den Hss. Heidelberg, Berlin, Dublin und Paris*. Deux Mondes, 2000.
- Navā'ī, Mīr 'Alī Shīr. *Nasā'im al-Maḥabba*. Supplément turc 316, Bibliothèque nationale de France (Gallica). <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc346630>
- Onay, Ahmet Talât. *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*. Türkiye Diyanet Vakfı, 1993.
- Orsini, Francesca. "The Multilingual Local in World Literature." *Comparative Literature* 67, no. 4 (2015). <https://doi.org/10.1215/00104124-3327481>
- Pollock, Sheldon. "Rāmāyaṇa and Political Imagination in India." *The Journal of Asian Studies* 52, no. 2 (1993). <https://doi.org/10.2307/2059648>
- Redhouse, James William. *A Turkish and English Lexicon: Shewing in English the Significations of the Turkish Terms*. American Mission, 1890.
- Regourd, Anne. "A Twentieth-Century Manuscript of the Kitāb al-Mandal al-Sulaymānī (IES Ar. 286, Addis Ababa, Ethiopia): Texts on Practices & Texts in Practices." In *Amulets and Talismans of the Middle East and North Africa in Context*, edited by Marcela A. Garcia Probert and Petra M. Sijpesteijn, Leiden Studies in Islam and Society 13. Brill, 2022. https://doi.org/10.1163/9789004471481_004
- Rehman, Abdur. *The Last Two Dynasties of the Shahis: An Analysis of Their History, Archaeology, Coinage and Palaeography*. PhD diss., Australian National University, 1976.
- Rizāzāda Malik, Raḥīm. "Dībācha-yi Shāhnāma-yi Abū Maṣṣūrī." *Faslnāma-yi Nāma-yi Anjuman* 13, no. 1 (2004).
- Salmān, Mas'ūd Sa'd. *Dīvān*. Edited by Nāṣir Ḥīyārī. Intishārāt-i Gulshā'ī, 1983.
- Sayyidī, Maḥdī. *Farhang-i Jughrafiyā-yi Tārīkhī-yi Shāhnāma*. Nashra-yi Nay, 2020.
- Sa'dī. *The Gulistan (Rose Garden) of Sa'di: Bilingual English and Persian Edition with Vocabulary*. Translated by Wheeler M. Thackston. Ibex Publishers, 2017.
- Şentürk, Ahmet Atillâ. *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*. Vol. 2. Osmanlı Edebiyatı Araştırmaları Merkezi, 2016.
- Steingass, Francis Joseph. *A Comprehensive Persian-English Dictionary, Including the Arabic Words and Phrases to Be Met with in Persian Literature*. Routledge & K. Paul, 1892.
- Stroebe, William. *Literature's Refuge: Rewriting the Mediterranean Borderscape*. Princeton University Press, 2025.
- Sūdī-i Bosnevī. *Gülisṭān Şerhi*. Edited by Ozan Yılmaz. Çamlıca, 2012.

- . *Şerh-i Dīvān-ı Hāfiz (Sûdî'nin Hāfiz Dīvānı Şerhi)*. Vol. 1. Edited by İbrahim Kaya. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2020.
- Şu'urî Hasan Efendî. *Lisân al- 'Acem (Farhang-i Şu 'urî)*. Edited by Ozan Yılmaz. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2019.
- Tabrîzî, Muḥammad Ḥusayn ibn Khalaf. *Burhān-i Qāṭi'*. Edited by Muḥammad Mu'in. Vol. 4. Amîr Kabîr, 1982.
- Tabrîzî, Qatrân. *Dīvān*. Edited by Muḥammad Nakhjavânî. Shafaq-i Tabrîz, 1954.
- Talbot, Cynthia. "A Poetic Record of the Rajput Rebellion, c. 1680." *Journal of the Royal Asiatic Society* 28, no. 3 (2018). <https://doi.org/10.1017/S135618631800007X>
- Tezcan, Semih, and Abdurishid Yakub. "A Chagatai Turkic Text on the Life of Mani." *Study on the Inner Asian Languages* 14 (1999).
- Thackston, Wheeler M. "Preface to the Bahram Mirza Album." In *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters*, edited by Wheeler M. Thackston, Muqarnas Supplement 10. Brill, 2001.
- Thapar, Romila. *Somanatha: The Many Voices of a History*. Verso, 2005.
- Tokyürek, Hacer. "Budist Uygur Metinlerinde Mandal Kılmak Töreni Üzerine." *Journal of Turkology* 28, no. 1 (2018). <https://doi.org/10.18345/iuturkiyat.437790>
- Weis, Friederike. "How the Persian Qalam Caused the Chinese Brush to Break: The Bahram Mirza Album Revisited." *Muqarnas Online* 37, no. 1 (2020).
- Yüknekî, Edîb Aḥmed. *Atebetü'l-Hakâyık*. Edited by Serkan Çakmak. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2019.
- Yûsuf Khāṣṣ Ḥājib. *Kutadgu Bilig*. Edited by Reşid Rahmeti Arat. Millî Eğitim Basımevi, 1947.
- Zadeh, Travis. *Wonders and Rarities: The Marvelous Book That Traveled the World and Mapped the Cosmos*. Harvard University Press, 2023.
- Zargar, Cyrus Ali. *Religion of Love: Sufism and Self-Transformation in the Poetic Imagination of Attār*. State University of New York Press, 2025.
- Zarshenas, Zohreh. "The Double Sense of Sogdian dyw." In *Turfan Revisited: The First Century of Research into the Arts and Cultures of the Silk Road*, edited by Desmond Durkin-Meisterernst, Simone-Christiane Raschmann, Jens Wilkens, Marianne Yaldiz, and Peter Zieme. Reimer, 2004.

Research Article



Mimesisin Uzun Yüzyılı: On Dokuzuncu Yüzyılda Gerçekliğin Temsili ve Üslup Kaygısı

The Long Century of Mimesis: The Representation of Reality and the Concern for Style in 19th Century

Kerem Eksen

Istanbul Technical University, İstanbul, Türkiye

Abstract

The nineteenth-century is widely recognized as a key period in Western art history, during which the dominant traditional trends in the representation of reality were deeply questioned and transformed. Even a cursory glance at the major paintings of the time reveals striking differences in both attitude and technique between the academic approach that prevailed at the beginning of the century and the modernist styles that marked the last decades. According to a classic narrative, the Romantics' emphasis on expressing the artist's inner life at the expense of the mimesis of nature laid the groundwork for subsequent transformations. My goal in this article is to search for a satisfactory explanation for the changes in nineteenth-century approaches to mimesis, without relying on a clear opposition between mimesis and expression that the classic narrative may imply. I mainly argue for a narrative centered on the artists' pursuit of original modes of expression and distinctive temperaments, which I will briefly name as a "concern for style." This alternative framework, I suggest, offers a better standpoint than the "mimesis vs. expression" opposition and the resulting narrative. To support this claim, I will begin by examining the transformation of French painting, focusing in particular on Eugène Delacroix and his influential advocate Charles Baudelaire. Through their works and ideas, I will explore how the diminishing centrality of mimesis can be understood in more nuanced terms. In the second part, I will introduce and elaborate on the idea of the "concern for style" as the central component of my argument, once again drawing primarily on Delacroix and Baudelaire. Finally, I will turn to some prominent "Realist" figures—most notably Gustave Flaubert—to show that the concern for style has been as central for them as it has been for the Romantics. In this way, I aim to show that this concern provides a good interpretive framework for understanding the nineteenth-century art as a whole.

Öz

Batı sanat tarihinde on dokuzuncu yüzyıl genellikle gerçekliğin sadık temsiliyi yaratmaya yönelik hâkim geleneksel yaklaşımların derinlemesine sorgulandığı ve dönüşüm geçirdiği dönem olarak kabul edilir. Özellikle resim sanatının gelişimine bakıldığında, yüzyılın başlarındaki akademik yaklaşım ile sonlarındaki modernist yaklaşımlar arasında büyük tavır ve teknik farklılıkları gözlemlenir. Klasik bir anlatıya göre, yüzyıl başında hâkim olan romantiklerin doğanın mimesisini geri planda bırakıp iç dünyanın ifadesini ön plana çıkarmaları sonradan yaşanacak gelişmelerin yönünü tayin etmiştir. Benim bu yazıdaki amacım, mimesise yaklaşımda yaşanan değişimi bu açıklamanın ima ettiği türden bir mimesis–ifade karşıtlığına indirgemenin anlamının yollarını araştırmak olacak. Temel iddiam, sanatçıların özgün ifade tarzı ve güçlü mizaç arayışlarının, yani kısaca üslup kaygılarının merkeze alındığı bir anlatının, bize "mimesisten ifadeye" anlatısına göre daha iyi bir çerçeve sunduğu olacak. Bu amaçla ilk önce Fransız resminde yaşanan değişimi ele alacak, Eugène Delacroix'ya ve onun büyük savunucusu Charles Baudelaire'e odaklanarak mimesisin ikincilleşmesi sürecini nasıl anlamlandırdığımız gerektiğini tartışacağım. İkinci kısımda argümanımın merkezini oluşturan üslup kaygısı fikrini gene Delacroix ve Baudelaire örneği üzerinden gündeme getirip geliştireceğim. Son kısımda ise, bu kaygının yüzyılın genelinin anlaşılmasında iyi bir çerçeve teşkil ettiğini gösterebilmek için Gustave Flaubert başta olmak üzere bazı "gerçekçi" sanatçıları odağa alacak, üslup kaygısının onlar için de en az romantikler için olduğu kadar önemli olduğunu vurgulayacağım.

Keywords

Mimesis,
style,
Realism,
Romanticism,
Eugène Delacroix,
Gustave Flaubert

Anahtar Kelimeler

Mimesis,
üslup,
gerçekçilik,
romantizm,
Eugène Delacroix,
Gustave Flaubert

Article History

Received
07.08.2025

Accepted
08.10.2025

Extended Abstract

The nineteenth-century is widely recognized as a key period in Western art history, during which the dominant traditional trends in the representation of reality were deeply questioned and transformed. Even a cursory glance at the major paintings of the time reveals striking differences in both attitude and technique between the academic approach that prevailed at the beginning of the century and the modernist styles that marked the closing decades.

According to a classic narrative, the Romantics' emphasis—highly influential from the very beginning of the century—on expressing the artist's inner life at the expense of the mimesis of nature laid the groundwork for subsequent transformations in art throughout the nineteenth and twentieth centuries. Even though it has the merit of highlighting a crucial tenet of the Romantic stance, relying on such a narrative as a general framework to explain the major transformations in the nineteenth-century artists' attitudes towards mimesis might be misleading. There are two main reasons behind this cautious attitude: First, drawing a contrast between mimesis and expression, as such a narrative may imply, would lead to a one-dimensional outlook on the otherwise complex nature of the way artists treated nature in their works: It may, for instance, make it harder to account for modernist painters' (such as Paul Cézanne and Vincent Van Gogh) enduring passion for painting natural landscapes using new techniques. Second, such a contrast would be ill-suited to accommodate the well-known "realistic" tendencies among novelists and painters within any comprehensive account of the nineteenth-century art scene.

It is necessary, therefore, to find a satisfactory framework to explain the complex nature of the nineteenth-century artists' changing approaches to mimesis, one which refrains from giving any central role to an alleged opposition between mimesis and expression. My goal in this article is to search for such a framework by pointing to what I believe to be a key component in many influential nineteenth-century artists' creative processes. My hope is that this key aspect will provide us with good insight into the potentially multifarious nature of mimetic art.

In the following pages, I mainly argue for a narrative on nineteenth-century art that is centered on the artists' pursuit of original modes of expression and distinctive temperaments, which I will briefly refer to as a "concern for style." This alternative framework, I suggest, offers a better standpoint than the "mimesis vs. expression" opposition and the resulting narrative. To support this claim, I will begin by examining the transformation of French painting, focusing in particular on Eugène Delacroix and his influential advocate Charles Baudelaire. Through their works and ideas, I will emphasize the growing importance given by artists to the independent aesthetic effects of their expressive tools (such as color), which are no longer treated primarily in terms of their mimetic functions. In the second part, I will introduce and elaborate on the idea of the "concern for style" as the central component of my argument, once again drawing primarily on Delacroix and Baudelaire. Here, I aim to stress the leading tendency in nineteenth-century artists and thinkers (such as Nietzsche) to search for an original mode of expression and an individual temperament that is believed to be the *sine qua non* of any genuine artistic output. Finally, I will turn to some prominent "Realist" figures—most notably Gustave Flaubert—to show that the concern for style

has been as central for them as it has been for the Romantics. I believe that such a reading has the virtue of preventing any simplistic interpretation that would reduce Romanticism and Realism to mutually exclusive competing schools. By emphasizing the concern for style as a common component of both approaches, I aim to show that this concern provides a satisfactory interpretive framework for understanding nineteenth-century art as a whole.

Giriş

Batı sanatı tarihi konusunda bilgi sahibi olmayan herhangi bir izleyici, örneğin Fransız ressam J.-A.-D. Ingres'in 1808 tarihli tablosu *Valpinçon Yıkanamı* (*La Baigneuse Valpinçon*) ve Vincent van Gogh'un 1889 tarihli tablosu *Yıldızlı Gece*'yi art arda incelediğinde, on dokuzuncu yüzyıl boyunca doğanın, nesnelerin ve insan figürlerinin resmedilme biçimlerinde kökten dönüşümlerin yaşandığını sezecektir. Genel bir tarihsel bakışla, bu sezgiye yol açan dönüşüm ilk aşamada şöyle tarif edilebilir: Batı'da Erken Rönesans'tan itibaren yeniden gündeme gelmiş olan doğanın görünümlerinin asla sadık temsiline yönelik çabalar ve bunların ürünü olan teknik gelişmeler, Ingres gibi on dokuzuncu yüzyılın ilk on yıllarına damgasını vurmuş bir ressam için halihazırda büyük önem taşıyordu. Ustalıkli perspektif kullanımı, hassas ton geçişleri, fırça izlerinin özenle saklanması, gerçeklik etkisini güçlendiren ışık-gölge uygulamaları gibi hassas teknikler, izleyicide bir tür üç boyutlu gerçeklik yanılsaması yaratılmasını, böylelikle dikkatin mükemmelen temsil edilen nesnelere (ve elbette nesnelerin düzenlenişindeki ahenkte ortaya çıkan güzelliğe) yönelmesini sağlıyordu. Yüzyıl sonuna gelindiğindeyse, gerçeklik yanılsaması yaratmaya yönelik birçok tekniğin terk edildiği ya da en azından büyük dönüşümlere uğratıldığı gözlemlenir: Van Gogh artık ne üç boyutluluk izlenimi yaratmakla ne fırça izlerini gizlemekle ne de renk tonları arasında yumuşak geçişler yapmakla ilgilenmektedir. Sanki yüzyıllar boyunca sanatçıları meşgul etmiş olan "mimetik başarı" hedefi, artık yerini başka türlü kaygılara bırakmıştır.

Peki bu iki örnek arasındaki farklılıklardan hareketle, on dokuzuncu yüzyılı mimesis merkezli bir sanat anlayışının aşamalı olarak geride bırakıldığı bir dönem olarak ele alabilir miyiz? Stephen Halliwell, mimesis kavramının ayrıntılı bir tarihsel-felsefi çözümlemesini sunduğu kitabında, "standart görüş" adını verdiği ve hâlâ etkili olduğunu belirttiği bakış açısının ana hatlarıyla böyle bir anlatı ortaya koyduğunu belirtir.¹ Bu anlatıya göre, Rönesans döneminde yerleşik hale gelmiş ve neoklasik dönemde hâkimiyetini sürdürmüş olan mimesis merkezli sanat anlayışı, on sekizinci yüzyılda ortaya çıkan yeni "güzel sanatlar" rejimiyle birlikte eski önemini kaybetmeye başlamış, özellikle romantik sanatçıların doğanın sadık temsili fikrine yönelttikleri tepkiyle birlikte ciddi anlamda gözden düşmüştür. Sonuç, "post-mimetik" bir yaklaşımın sanat pratiği ve düşüncesine hâkim olmasıdır.² Bu standart görüşün uzun süre etkili olmuş bir versiyonu, romantizmin bu

¹ Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems* (Princeton University Press, 2002), 344, 358.

² Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, 344. Benzer şekilde Miguel de Beistegui de romantizmin önceki mimesis merkezli sanat anlayışından bir kopuşu temsil ettiğine dair yaygın anlatıyı eleştirel bir bakışla

süreçte oynadığı kilit rolün altını çizer: Buna göre, romantizmle beraber yaşanmış olan kırılma esas itibarıyla mimesis merkezli dışa dönük bir sanat modelinden “içe-dönük, ifadeci bir sanat modeline” geçişle ilgilidir.³ Romantiklerden itibaren, sanat eseri artık doğayı yansıtan bir “ayna”dan ziyade, sanatçının iç dünyasını aydınlatan ve dışa vuran bir “lamba” gibi görülmeye başlanmış, ustalık artık gerçekliği yansıtmaya başarısıyla değil, iç dünyanın ifadesindeki canlılıkla, dinamizmle ve içtenlikle ilişkilendirilmiştir.⁴

On dokuzuncu yüzyılı mimetik sanattan post-mimetik sanata geçişin önemli bir aşaması olarak görmenin ya da mimesisten ifadeye geçiş fikrini temel almanın yol açabileceği iki sorundan söz edilebilir. Öncelikle, aşağıda da değineceğim üzere, on dokuzuncu yüzyıl sanatının tarihi görünümünün sadık temsili anlamında mimesise yönelik kaygının bir kenara bırakılması sürecinden ibaret sayılamayacak kadar karmaşık ve çok boyutludur. Tek başına Van Gogh örneği bile bu karmaşıklığı sezmemize yardımcı olabilir: Hollandalı usta, tıpkı 25-30 yıl kadar önce getirdikleri devrimci yeniliklerle onun yolunu açmış olan bazı izlenimci ressamalar gibi, doğanın temsilinden vazgeçmekten ziyade bu temsilin yeni ve bir bakıma daha *sadık* yollarını keşfetmeye çalışıyordu. Van Gogh ve benzeri sanatçıların resimsel ifadede getirdikleri büyük yenilikler, doğanın mimesisinden vazgeçilmesine değil, nesnelerin temsilde *gerçeklik yanılısaması yaratmaya* yönelik klasik ya da akademik usullerin terk edilmesine ya da bunların derinlemesine dönüşüme uğratılmasına işaret ediyordu. Bir başka deyişle, kırılma mimesis projesinin terk edilmesinden ziyade, bu projenin hayata geçirilme tarzıyla ilgiliydi.

Hikâyeyi daha karmaşık hale getiren ikinci önemli olgu ise, söz konusu yüzyıla özellikle edebiyatta—kayda değer ölçüde de resimde—“gerçekçilik” adıyla bilinen yaklaşımın damgasını vurmuş olmasıdır. Ingres’den Van Gogh’a giden ve ilk bakışta gerçeklik yanılısamasının aşamalı tasfiyesi şeklinde özetlenebilecek olan on yıllar boyunca, roman sanatında etkileri bugün de büyük oranda devam eden “gerçekçi” ve “doğalci” yaklaşımlar hâkimiyet kazanmıştır. Honoré de Balzac, Marie-Henri Beyle (Stendhal), Gustave Flaubert ve Émile Zola gibi edebiyat kanonunun parçası haline gelecek yazarlar, gerçekliği aktarmaya yönelik önceki kuşaklarda görülmemiş türden bir kaygıyla hareket edecek ve buna yönelik yeni teknikler geliştireceklerdir.

Bu durumun, yani mimetik başarı kaygısındaki derinlemesine dönüşümle gerçekçiliğin altın çağının aynı on yıllar içerisinde yaşanmasının tatmin edici bir açıklamasının yapılması, elbette

gündeme getirir. Bu sanat metafiziği odaklı tartışma için bkz. Miguel de Beistegui, *Aesthetics After Metaphysics: From Mimesis to Metaphor* (Routledge, 2014), 23-28.

³ Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, 358.

⁴ Bu anlatıyı şiir eleştirisinin dönüşümü bağlamında ayrıntılı şekilde ortaya koyan klasik ve etkili bir metin için bkz. Meyer Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (Oxford University Press, 1971). Abrams kitabında romantik dönem yazarlarından aldığı bu ayna ve lamba imgelerini o dönem şiire bakışta odağın mimesisten ifadeye kaydığını anlatmak için kullanır (özellikle bkz. 57-69). Abrams’ın etkili yorumunu takip ederek Fransa’daki tartışmaları ayrıntılı şekilde ele alan bir çalışma için bkz. Marguerite Iknayan, *The Concave Mirror. From Imitation to Expression in French Esthetic Theory 1800-1830* (Stanford French and Italian Studies, Anma Libri, 1983).

ancak mimesisin bu “uzun yüzyılının,” yani dönüşümler, karşılıklı tepkiler ve devrimlerle dolu bu dönemin ayrıntılı bir resminin çizilmesiyle mümkün olabilir. Bu hem benim uzmanlığımın hem de bu kapsamdaki bir yazının sınırlarının ötesinde yer alıyor. Benim çok daha mütevazı amacım hem gerçeklik yanılması aşamalı tasfiyesinde hem de bizatihi “gerçekçilik isteği” adını verebileceğimiz tavırda ortak olan, yani bir anlamda on dokuzuncu yüzyılı neredeyse baştan sona kat eden önemli bir olguyu vurgulamak olacak. Romantiklerden gerçekçilere, doğalcılardan izlenimcilere birbirinden farklı, hatta yer yer birbirine karşıt konumlardaki sanatçılara yön veren bu ortak eğilimi, özgün bir ifade tarzı ve kişisel bir mizaç geliştirmeye yönelik bir arayış olarak, başka bir ifadeyle kapsamlı bir “üslup kaygısı” olarak ele almayı önereceğim. Mimesisin terk edilmesi ya da “mimesisten ifadeye geçiş” anlatılarıyla karşılaştırıldığında, bu kaygının üzerinde durmanın mimesise yaklaşımın katmanlı ve girift tarihini anlamlandırmada bize daha büyük yardımının olacağını göstermeyi umuyorum.

Bu amaçla yazının ilk bölümünde resim tarihine odaklanarak on dokuzuncu yüzyıl Fransa’sında “mimetik başarı” kıstasının ne anlamda dönüşüme uğradığını Eugène Delacroix örneği ve Charles Baudelaire’in Delacroix yorumundan hareketle ele alacağım. İkinci kısımda “üslup kaygısı” konusunu gündeme getirerek, bu dönüşümün yaşanmasında ve anlamlandırılmasında mizaç, naiflik, üslup gibi bireysel tavır öğelerinin nasıl bir rol oynadığına değinecek, böylelikle ilk kısımda ele aldığım gelişmeleri başka bir katmana taşımayı önereceğim. Üçüncü kısımda ise, “gerçekçilik” tavrıyla bağdaştırılan ressam ve yazarların da tıpkı mimetik projeyi dönüşüme uğratan Delacroix benzeri romantik sanatçılarda gördüğümüz türden bir “üslup kaygısıyla” hareket ettiklerini gösterecek, bu amaçla özellikle Fransız romancı Flaubert üzerinde duracağım.

On Dokuzuncu Yüzyıl Fransız Resmi ve Mimesisin Dönüşümü

Arthur C. Danto, Rönesans’tan itibaren hâkimiyet kazanmış olan sanat tarihi anlatısının 1960’lı yıllardan itibaren geçersiz hale gelmiş olduğunu savunduğu *Sanatın Sonundan Sonra* başlıklı konferans dizisinde, klasik sanat tarihi anlatılarının bel kemiğini oluşturan on beşinci yüzyıl ile geç on dokuzuncu yüzyıl arasındaki dönemi “taklit çağı” olarak adlandırır.⁵ Rönesans döneminde (perspektif başta olmak üzere) resim tekniğindeki yenilik ve icatların yön verdiği, kapsamlı teorik çerçevesine ise on altıncı yüzyıl ortalarında Giorgio Vasari’nin biyografik tarih anlatısıyla kavuşmuş olan bu dönemde, görsel sanat ürünlerine yönelik değerlendirmenin başlıca kıstası mimetik başarı olmuştur.⁶ Danto’nun anlatısına göre, on dokuzuncu yüzyıl boyunca ortaya çıkan gerçekliğin temsiline ve sanatsal ifadeye yönelik yeni yaklaşım ve teknikler, yüzyıl sonuna gelindiğinde artık mimetik başarı ilkesinin derinlemesine sorgulandığı, sanatçının dikkatinin doğanın temsiline bu temsilin araçlarına yöneldiği yeni bir aşamaya, yani “modernist” aşamaya geçilmesine zemin hazırlamıştır. Böylelikle dışavurumculuk ve soyut resim gibi mimesisin radikal

⁵ Arthur C. Danto, *Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, çev. Zeynep Demirsü (Ayrıntı Yayınları, 2010), 72.

⁶ Danto, *Sanatın Sonundan Sonra*, 74-75.

anlamda sorgulandığı yirminci yüzyıl akımlarına giden yol açılmış, en etkili tarifini ve savunuculuğunu 1960'ta Clement Greenberg'in yapacağı modernist resim geleneğine, mimetik başarının ikincilleştiği ya da tamamen devreden çıktığı bu hâkim yaklaşım damgasını vurmuştur.⁷

Elbette, her büyük anlatı ve dönemlendirme girişiminde olduğu gibi Danto'nun tarihsel çerçevesi de birtakım tartışmalı genellemelere dayanmaktadır. Nitekim Halliwell, girişte andığım çalışmasında Danto'nun bu anlatısını mimesisin karmaşık ve çok boyutlu tarihinin sadece sınırlı bir veçhesini dikkate aldığı için eleştirir.⁸ Halliwell'in kitaptaki (özellikle de son bölümdeki) genel argümanı, söz konusu tarihin nüanslandırılması gerektiği şeklinde okunabilir: Mimesis kavramının kapsamı, daha Platon ve Aristoteles'teki ilk kullanımlarından itibaren, doğanın görünümler seviyesindeki asla sadık temsili fikrinden (yani Danto'nun öne çıkardığı fikirden) çok daha geniş olmuş, doğanın taklidi ve temsiliyle ilgili teorik tartışmalar gerçekçilikten idealizme geniş bir yelpazede cereyan etmiştir. Bu şekilde ele alındığında, on dokuzuncu yüzyıldaki dönüşümü radikal bir kopuş olarak özetlemek yanıltıcı olacaktır. Bu yüzyıl, genel olarak mimesis fikrinin radikal biçimde ya da aşamalı olarak terk edildiği bir dönemden ziyade, terimin yeni bağlamlarda başka bir gözle ele alındığı bir zaman dilimi olarak görülmelidir.⁹

Öte yandan, bu önemli uyarıyı yapmakla birlikte, Halliwell de söz konusu yüzyıl boyunca mimesisin ele alınışında önemli dönüşümlerin gerçekleşmiş olduğunu, özellikle de son on yıllarda belirginleşen modernist tavrın gerçekten “tüm sanatlarda mevcut temsil üsluplarından ani bir uzaklaşmayı” beraberinde getirdiğini ve Rönesans'tan bu yana mimesis etrafında sürdürülmüş olan tartışmalarda “daha önce benzeri görülmemiş keskinlikte bir sarsıntıya” yol açtığını kabul eder.¹⁰

Bu durumda sorun, on dokuzuncu yüzyıl sanatında gerçekliğin temsiline dair büyük dönüşümü, mimetik yaklaşımın radikal ya da aşamalı tasfiyesi sürecine indirgemeksizin nasıl ele alabileceğimizi bulmaktır. Bu dönüşümü tarif etmek için iyi bir başlangıç noktası, Fransa'da on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında birbirine rakip olarak görülmüş iki büyük ressamı, Ingres ile Delacroix'yı resim tekniğine yaklaşımları açısından kısaca karşılaştırmak olabilir. Yüzyıla yayılan yenilikçi atılımlarda sürekli olarak hedef alınan akademik yaklaşımın en büyük ve etkili temsilcisi sayılan Ingres, bir notunda ressamın malzemesine şekil verme tarzını açığa çıkaran (fırça darbesi benzeri) her türlü dokunuşun “görünmez olması” gerektiğini, aksi takdirde izleyicinin dikkatinin “temsil edilen nesneden [...] ressamın tekniğine” kayacağını belirterek, geleneksel mimetik başarı kıstasına bağlılığını ifade eder.¹¹ Elbette bu, Ingres'in kişisel tercihindən ziyade bağlı bulunduğu geleneksel akademik yaklaşımın bir ifadesidir: Bu yaklaşıma göre bir resim, ressamın şahsiyetine

⁷ Clement Greenberg, “Modernist Painting,” *Modern Art and Modernism* içinde, ed. Francis Francina, Charles Harrison, Paul Deidre (Routledge, 1982).

⁸ Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, 369-371.

⁹ Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, 344-346.

¹⁰ Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, 369.

¹¹ Richard Schiff, “Expression: Natural, Personal, Pictorial,” *A Companion to Art Theory* içinde, ed. Paul Smith ve Carolyn Wilde (John Wiley & Sons Ltd, 2002), 161.

dair izleri gizleyebildiği ve bunun sonucunda izleyicinin dikkatini mimetik içeriğe yöneltebildiği ölçüde başarılı kabul edilir.¹²

Buna karşılık, Ingres'in genç çağdaşı ve o dönemdeki en önemli rakibi sayılabilecek olan Delacroix, bundan oldukça farklı bir eğilimi savunur.¹³ Akademizme karşı isyan bayrağı açarak gelenekçilerin büyük tepkilerine yol açmış olan Delacroix, Ingres'in dile getirdiği bu ilkeye şiddetle karşı çıkar. “Soğuk kusursuzluk sanat değildir” der Delacroix, oysa “ustalıkla üretilen yapay bir şey haz verdiğinde ve ifade ettiğinde baştan sona sanattır.”¹⁴ Sanatsal ifadenin “yapay” niteliğine yapılan bu vurgunun ressamın kariyeri boyunca nasıl giderek artan biçimde yol gösterici olduğunu görmek için, onun farklı dönemlere ait tablolarına bakmak bize yardımcı olabilir. Ressamın iyi bilinen eserlerinden olan gençlik dönemine ait *Mezarlıktaki Yetim Kız* (1824) ya da *Halka Yol Gösteren Özgürlük* (1830) gibi tablolarda, her ne kadar sonraki Delacroix üslubuna dair önemli belirtiler bulunsada uygulanan tekniklerin Ingres'in savunmayı sürdürdüğü akademik tarza görece daha yakın olduğu söylenebilir: Yüzler başta olmak üzere nesnelerin hatları ayrıntılı bir şekilde çizilmiş, renk geçişlerindeki nüanslar özenle yansıtılmış, fırça darbeleri büyük oranda gizlenmiştir. Oysa ressamın olgunlaşmış üslubunun tipik örnekleri sayılan *Galile Denizindeki İsa* (1854) ya da *Aslan Avı* (1855) gibi tablolara bakıldığında, resimsel tekniklerde önemli değişimlerin yaşandığı görülür: Nesnelerin ayrıntılı temsilinden vazgeçilmiş, konturlar silikleşmiş, yüz ifadelerindeki nüanslar kaybolmuş, renklerin kendilerine has ifade gücü ön plana çıkarılmıştır. Artık resmin temel amacı, nesnelerin görünümünü net konturlarla sadık bir şekilde aktarmaktan ziyade, Delacroix'nın hayatının sonlarına doğru kullanacağı ifadeyle “gözler için bir ziyafet” sunmaktır.¹⁵

Delacroix örneğinin on dokuzuncu yüzyıl sanat tarihinin akışı açısından büyük bir temsil gücü olduğu rahatlıkla söylenebilir, zira Danto'nunki de dahil olmak üzere belli başlı modernist sanat anlatılarında merkezî rol biçilen neredeyse tüm ressamlar Delacroix'nın etkisinde kalmışlardır.¹⁶ Bu tarihsel rolün o dönemdeki en berrak ve kapsamlı ifadesini, Fransa'da on dokuzuncu yüzyıl sanat eleştirisinin merkezî figürlerinden biri olan ozan Baudelaire'in Romantik resim tarzını savunduğu eleştiri yazılarında bulabiliriz. Baudelaire, “1846 Salonu” başlıklı yazısında on dokuzuncu yüzyıl Fransız resim sahnesine damgasını vuran desenciler-renkçiler tartışmasına ikinci kesimin sözcüsü olarak dahil olurken, dönemin en büyük renkçisi olarak

¹² Ingres'in mimetik sadakat kaygısını açıkça ifade ettiği bazı pasajlar için bkz. Iknayan, *The Concave Mirror*, 15.

¹³ Ingres'in akademizmiyle Delacroix'nın romantik yaklaşımının karşılaştırması için bkz. Shiff, “Expression,” 159-161.

¹⁴ Patrick Noon, “What is Delacroix?,” *Delacroix: and the Rise of Modern Art* içinde, ed. Patrick Noon ve Christopher Riopelle (National Gallery London, 2015), 20.

¹⁵ Noon, “What is Delacroix?,” 19.

¹⁶ Delacroix'nın Cézanne, Van Gogh, Matisse gibi modernist figürler üzerindeki derin etkileri için bkz. Christopher Riopelle, “Afterlife: Delacroix's Posthumous Fame,” *Delacroix: and the Rise of Modern Art* içinde.

gördüğü Delacroix'yı savunur.¹⁷ Tarihsel kökenleri Rönesans dönemine, özellikle de Rafaello'ya dayandırılan desencilik, resimsel ifadede temsil edilen nesnelerin hatlarını ve uzamın tanzimindeki ahengi ön plana koyan, bu nedenle de çizginin ustalıklı kullanımını merkeze alan bir yaklaşım olarak tarif edilebilir. Baudelaire, Fransa'da bu desen-merkezli anlayışı takip eden akademik ressamın cansız ve yavan doğa temsilleri ortaya koyduklarından şikâyet ederek, kendisinin de sahiplendiği romantik duyarlılığın resimde desen yerine rengi ön plana çıkarması gerektiğini savunur. En önemli tarihsel öncülerine P. Paul Rubens ve Rembrandt H. van Rijn gibi Kuzey geleneğine mensup ressamalarda rastlanan renkçi tavrı,¹⁸ gerçekliğin temsilde durağan ve berrak görünümlerin güzelliğini yansıtmının ötesine geçerek, doğadaki sürekli dönüşümü, çeşitliliği, dinmek bilmez canlılığı ve “ezelî ebedî hareketliliği” resmetme başarısı gösterir.¹⁹ Bunun sebebi rengin, ton zenginliği ve duyguları harekete geçirme gücü sayesinde ressama görünümlerin sonsuz çeşitliliğini dinamik biçimde tuvale aktarma imkânını sağlamasıdır. Renk “çeşitliliğin hep sonsuzdan geldiği bu ezgiler dizisinin, bu karmaşık ilahinin” adıdır ve içinde “armoni, ezgi ve kontrpuan” barındırır.²⁰

Her ne kadar Baudelaire diğer çağdaşları gibi resmi bir tür mimetik ifade aracı olarak görmeyi sürdürüyor olsa da söz konusu mimetik etkinliği gerçeklik yanılsaması yaratmaya yönelik tekniklerden ayrı düşünerek akademik geleneğin ötesinde yeni başarı kıstasları ortaya koymuş olur. Artık renk, gerçekliğin başarılı temsiline ulaşmak için ressamın ustalıklı kullanması gereken resimsel unsurlardan biri değil, kendine has estetik ve duygusal etkiler yaratabilen öncelikli bir sanatsal ifade aracıdır. Sanatçının asıl kaygısı rengin içindeki ezgiselliği açığa çıkarmak olduğunda, gerçekliğin temsili ve mimetik sadakat ilkesi pekâlâ ikinci planda kalabilir. “Bir tablonun ezgili olup olmadığını anlamanın en iyi yolu” der Baudelaire, “ona konusunu da çizgilerini de seçemeyecek kadar uzaktan bakmaktır. Eğer ezgiliyse, o mesafeden bile anlamlıdır ve anılar dağarındaki yerini alır.”²¹

Bir başka deyişle, her ne kadar resmin malzemesi dış dünyanın görünümleri olsa da asıl önemli olan renklerin başarılı kullanımıyla ortaya çıkacak olan estetik etkidir ve temsil edilen nesnelerin birbirinden ayırt edilemediği bir durumda bile bu etki varlığını sürdürebilir.²² Baudelaire'in Delacroix'yı övgüyle selamlaması ve onu gerçek anlamda modern bir ressam olarak

¹⁷ Charles Baudelaire, “1846 Salonu,” *Modern Hayatın Ressamı* içinde, çev. Ali Berkay (İletişim Yayınları, 2021).

¹⁸ Baudelaire, “1846 Salonu,” 97-98, 125.

¹⁹ Baudelaire, “1846 Salonu,” 116.

²⁰ Baudelaire, “1846 Salonu,” 100-101.

²¹ Baudelaire, “1846 Salonu,” 103.

²² Gerçekliğin temsilde içeriği oluşturan nesnelerin önemini yitirmesi fikrine, doğanın tuvale yansıtılmasında yepyeni teknikler uygulayacak olan Claude Monet'de de rastlanacaktır. Monet bir sohbetinde, Baudelaire'in yukarıda alıntıladığım pasajını andıracak şekilde, idealinin “kör doğmuş olup sonradan aniden görme yetisine kavuşmuş olmak, böylelikle [...] karşısındaki nesnelerin ne olduğunu bilmeden resim yapmak” olduğunu söyler. Akt. Robert Williams, *Art Theory: An Historical Introduction* (Wiley-Blackwell, 2009), 135.

görmesinin sebebi, onun tüm yergi ve eleştirilere rağmen bu renkçi tavrı cesaretle sürdürmüş, böylelikle “düz çizgiler kültüyle özgünlüğü sakatlanmamış tek ressam” olmayı başarmış olmasıdır.²³ İlginç bir biçimde, Delacroix’nın günlüğünde yer alan bir pasaj, Baudelaire’in cümlelerinde ifade bulan sanatsal ideali, yani renkler yoluyla müzikal bir etki ortaya çıkarabilme idealini neredeyse aynı biçimde ifade eder:

Tamamen resme özgü bir duygu çeşidi vardır. [...] Renklerin, ışıkların, gölgelerin vb. düzenlenişinden kaynaklanan bir izlenim vardır. Resmin müziği dediğimiz şeydir bu. Bir resmin neyi temsil ettiğini bilmeden bir katedrale girersiniz ve kendinizi resmin çok uzağında, onun neyi temsil ettiğini bilemeyecek kadar uzağında bulursunuz ve sıklıkla büyümlü bir uyum ele geçirir sizi [...] zira bu duygu ruhun en mahrem kısmına yönelir.²⁴

Delacroix’nın, genellikle on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında başladığı kabul edilen modernist resim geleneğinin öncüsü olarak görülmesinin temel sebebinin bu pasajda sözü edilen “resme özgü duygu” vurgusu olduğu söylenebilir. O bir anlamda, başta renk olmak üzere resimsel unsurları sadece mimetik sadakatin hizmetine koştuktan kaçınan ve bunları kendilerine has estetik etkilere sahip öğeler olarak gören ilk büyük ressam sayılabilir. Fransa’da resim sanatında özellikle 1860’lardan itibaren yaşanacak olan devrimci dönüşümlerin, hem kullanılan teknikler hem de gerçekliğin temsiline ele alınışı açısından Delacroix’nın anlayışını takip ettiği söylenebilir.²⁵ İzlenimcilerden izlenimci-sonrası resamlara, oradan da yirminci yüzyılda belirginleşen dışavurumcu eğilimlere ve soyut resme varan arayışlarda, sanatsal ifade araçlarının gerçeklik yanılsamasının hizmetinden azledilip kendilerine has ifade etkileri uyarınca kullanıldıklarına şahit olunur. Van Gogh, Paul Gauguin, Paul Cézanne gibi ressamların bu arayışta yeni aşamalar kaydettikleri bir dönemde—1890 yılında—ressam Maurice Denis’in kaleme aldığı şu ünlü cümle, sanki bütün bu gelişmeleri, özellikle de sanatsal ifadede temsil edilen içeriğin rolünün ikincilleşmesini özetliyor gibidir: “Unutmayalım ki resim—bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da herhangi bir konunun ifadesi olmadan önce, belli bir düzene göre yerleştirilmiş renklerden ibaret düz bir yüzeydir.”²⁶

Bu noktaya kadar, Delacroix’nın ve onun etkisindeki modernist geleneğin başlıca karakteristik özelliklerinden birinin, resimsel öğeleri mimetik yanılsama işlevlerinden bağımsızlaştırmaları olduğunu görmüş olduk. Burada yaşanan süreç, doğanın temsili anlamında mimesisten vazgeçilmesinden ziyade, sanatsal araçların kendilerine has estetik etkilerinin mimetik başarıya oranla önem kazanması ve bu araçların mimetik işlevlerinden belli ölçüde bağımsızlaşması olarak tarif edilebilir. Ancak elbette tüm bunları resimsel malzemenin kullanımıyla ilgili teknik dönüşümlerden ibaret görmek yanlış olur. Daha derindeki dönüşüm, sanatçının bizatihi sanatsal ifade eylemiyle, bu eylemin kaynaklarıyla, kısacası kendisiyle ve

²³ Baudelaire, “1846 Salonu,” 116.

²⁴ Akt. Noon, “What is Delacroix?,” 27.

²⁵ Riopelle, “Afterlife: Delacroix’s Posthumous Fame.”

²⁶ Ahu Antmen, ed., *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (Sel Yayıncılık, 2024), 31.

yaratıcı pratiğiyle kurduğu ilişkinin geçirdiği dönüşümdür. Yazının bundan sonraki kısmında bu dönüşümü tarif etmenin kapsayıcı bir yolunu araştıracağım.

Sanatsal Yaratıcılık, İfade, Üslup

Baudelaire, Delacroix'nın renkçi tarzının savunusunu yaparken bir noktada bu tercihin kaynağını şöyle tarif eder: “Demek ki Delacroix, bir resmin öncelikle sanatçının en derindeki içsel düşüncesini yansıtmaya çalıştığı ilkesinden yola çıkmaktadır.”²⁷ Romantik geleneğin duyarlılık biçimini sahiplenen bir ozanın, resmin romantizmdeki en güçlü temsilcisi olarak gördüğü ressamı savunurken böyle bir tespitte bulunması pek şaşırtıcı sayılmamalıdır. Neticede romantizmin erken aşamalarından itibaren hayal gücüne, duygulara ve içtenliğe yapılan vurgu nedeniyle, romantik sanatın esasen sanatçının içsel deneyiminin ifade edilmesini merkeze aldığı kabul görmüştür. Nitekim Baudelaire de içsellik için tespitinin hemen öncesindeki cümlelerde Alman lirik şair Heinrich Heine'nin, bu fikri son derece açık bir biçimde ortaya koyduğu cümlelerine atıf yapar. “Sanat alanında ben sürnatüralistim” demiştir Heine, “sanatçının tüm modellerini doğada bulamayacağına, en çarpıcı modellerin [...] ruhunda ve aynı anda belirivereceğine inanırım.”²⁸

Doğanın temsili ile içsellik ifadesi arasında kurulan bu karşıtlık, mimesise yönelik yaklaşımın tarihinde özellikle romantizmin on dokuzuncu yüzyıl başından itibaren oynamış olduğu kilit rolün açıklanmasında önemli bir açıklayıcı güce sahip olmuştur. Girişte de değindiğim bu açıklamaya göre, romantik yaklaşımın Avrupa'nın belli başlı sanat ortamlarında egemen olduğu on yıllar boyunca, önceki yüzyıllarda sanatçıları ve eleştirmenleri meşgul etmiş olan “mimetik başarı” kaygısı geri plana itilmiş, sanatçının asıl etkinliği kendi içsel deneyim ve duygu alanını ifade etmek olmuştur.

Her ne kadar on dokuzuncu yüzyıl boyunca başta romantikler olmak üzere birçok sanatçının yaratıcı süreçlerine dair sözlerinde bu tür bir “mimesis–ifade” karşıtlığının izlerini bulsak da bu karşıtlığın genel açıklayıcı gücünden şüphe etmemiz için bazı önemli sebepler bulunduğunu göz önünde bulundurmamız gerekir. Halliwell bu genellemeye de şüpheyle yaklaşarak, romantikler ya da romantik tavrın belli düzeyde etkisini gözlemleyebileceğimiz Arthur Schopenhauer ve Friedrich W. Nietzsche gibi sonraki düşünürler için söz konusu olanın basitçe dış dünyadan iç dünyaya ya da doğanın temsilinden ruhsallığın ifadesine yönelmek olmadığını gösterir.²⁹ Halliwell'e göre, bu dönemde olan biteni doğanın mimesisi fikrinin reddi olarak değil, “mimesisçi geleneğe ait fikirlerin [...] yeniden yorumlanmaya ve dönüşüme tabii tutulması” şeklinde anlaşılması gerekir.³⁰ Örneğin, erken romantiklerin iki önemli ismi olan Friedrich Schlegel ve Friedrich Schelling'in neoklasik sanata karşı çıkarken “doğanın taklidi” terminolojisini reddetmemiş olmaları önemlidir.

²⁷ Baudelaire, “1846 Salonu,” 114. Bir başka pasajda da Baudelaire romantizmi şu terimlerle tarif eder: “Romantizm ile modern sanat bir ve aynı şeydir – yani, sanatların içerdiği tüm araçlarla ifade edilen içtenlik, tinsellik, renk, sonsuza duyulan özlem” (97).

²⁸ Baudelaire, “1846 Salonu,” 113. Romantizmi içsellikle bağdaştıran bir başka pasaj için bkz. 96.

²⁹ Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, 358-369.

³⁰ Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, 360.

Her iki yazar açısından da neoklasik temsil rejiminin sorunu doğanın taklidini ön plana koymuş olması değil, doğanın durağan ve mekanik temsillerine yol açmış, dolayısıyla bir anlamda onu hakıyla temsil etme imkânını engellemiş olmasıdır.³¹ Romantik hassasiyetin hayal gücünü ve duyguları işe koşmasındaki amaç doğanın temsilinden vazgeçmek değil, yeni gelişen organizmacı anlayışın benimsediği doğa fikrini tüm çeşitliliği ve canlılığıyla yansıtmak için yeni ifade biçimleri elde etmektir. Bir başka deyişle, romantiklerle beraber yaşanan değişim dış dünyadan (yani doğadan) içe (yani özneye) dönme şeklinde değil, doğanın ve doğa-özne ilişkisinin yeni bir biçimde anlaşılıp ifade edilmesi şeklinde anlaşılmalıdır.³²

Bu uyarılar göz önünde bulundurulduğunda, on dokuzuncu yüzyıl boyunca sanat alanında yaşanan değişimi, sanatçının doğadan ya da dış gerçeklikten kendi içsel dünyasına dönmesi sürecinden ziyade, sanatçının doğayla, eseriyle ve kendisiyle ilişkisindeki bir dönüşüm olarak ele almak daha isabetli görünmektedir. Bu dönüşümün merkezinde de benim kısaca “üslup kaygısı” şeklinde adlandırmayı önerdiğim, özgün ifadeye ve kendine has mizaca yönelik dikkat ve arayış yer almaktadır. Üslup kaygısı, özellikle on dokuzuncu yüzyılın bütünlüklü manzarasını anlamlandırmada mimesis–ifade karşıtlığı ya da dıştan içe dönüş fikrine göre daha verimli bir anahtar olarak görülebilir. Sanatçı artık, eserinde (doğanın mimesisi de dahil olmak üzere) hangi içeriği ele alırsa alsın, bunu kendi kişisel ifade biçimiyle, özgün tarzıyla, yani mizacının ürünü olarak görülebilecek kendine has bir üslupla yapma kaygısıyla hareket etmektedir. Dolayısıyla eserin başarısında asıl önemli olan, en az şu veya bu tekniğin ustalıklı kullanımı kadar (hatta bazen ondan da çok), esere belli bir sanatsal zevkin, kararlılıkla hayata geçirilen bir üslubun, güçlü bir kişisel mizacın damgasını vurmuş olmasıdır.

Baudelaire’in Delacroix övgüsüne son kez dönerek özgün üslup kaygısının ve mizaç vurgusunun son derece canlı ve etkili bir örneğini görebiliriz. “1846 Salonu” metninin Delacroix ile ilgili kısımlarını dikkatle okuduğumuzda, Baudelaire’in en çok üzerinde durduğu ve övgü konusu yaptığı şeyin, ressamın eserlerine kendi şahsi damgasını vurabilecek güçte özgün bir mizaca sahip olması olduğunu fark ederiz. Baudelaire, daha metnin ilk kısımlarında desen–renk tartışmasına giriş yaparken, asıl meselenin eserde “bir mizaç ifadesi” bulmak olduğunu belirtir: “Mizacı olmayan kişi” der, “tablo yapmaya layık değildir [...]” Böyle bir kişi ya taklitçi ya da eklektik olduğu için, olsa olsa gerçek, yani mizaç sahibi bir ressamın yanında işçi olarak çalışabilir.³³ Dolayısıyla ressam ancak kendi tarzını oluşturabilecek güce ve kararlılığa sahip

³¹ Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, 360-364. Halliwell bu bakış açısının Alman Romantikleriyle sınırlı olmadığını göstermek için İngiliz romantik geleneğinin en önemli ozan ve eleştirmenlerinden Coleridge’in benzer fikirlerini gündeme getirir (365-366).

³² Halliwell’in eleştirisiyle aynı çizgide yer alan ve on dokuzuncu yüzyılda gelişen Alman doğa felsefesi (*naturphilosophie*) geleneğine vurgu yapan bir değerlendirme için bkz. Frederick C. Beiser, *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism* (Harvard University Press, 2010), 73-87. Beiser burada erken dönem Alman romantizmdeki dönüşümün “mimesisten ifadeye” bir dönüşüm şeklinde değil, ikisinin yeni bir doğa anlayışına dayanan birlikteliği şeklinde düşünülmesi gerektiğini savunur (75-76).

³³ Baudelaire, “1846 Salonu,” 95.

olması durumunda kayda değer bir eser ortaya koyabilir, aksi takdirde eser bir teknik beceri gösterisinden ibaret kalır. Nitekim mevcut romantik ressamların birçoğunun sorunu, benimsedikleri tarzı kusursuzca icra edilmesi beklenen bir dizi tekniğe indirgemeleri, bunun sonucunda da ortaya abartılı, gösterişli ancak içi boş eserlerin, yani bir tür “Romantizm rokokosunun” çıkmasıdır.³⁴ Bu ressamlardaki büyük eksiklik “konularının gerektirdiği mizaca” sahip olmamaları, yani romantik sanatçıda olması gereken türden bir “hissetme biçimine” yabancı olmalarıdır.³⁵ Delacroix’ın farkı ise, onun tüm büyük ustalar gibi “hayranlık verici bir ilim—yani eksiksiz bir ressam—ile naiflik—yani eksiksiz bir insan—karışımı” olmasıdır.³⁶ O sadece resim tekniğinde ustalaşmakla kalmamış, tüm kendine has insani özelliklerini cesaret, sebat ve içtenlikle hayata geçirerek kendi özgün mizacının eserlerine sirayet etmesini sağlamıştır. Onun resimlerine romantik bir “ruh” katan şey, kararlılıkla sergilenen bu özgün mizaçtır.³⁷

Baudelaire’in taklitçiliğe ve eklektizme yönelik tepkisinin ve gerçek mizaç gücüne duyduğu hayranlığın, yüzyılın ikinci yarısının nabzını tutmuş belki de etkili düşünür olan Nietzsche’de de ifade bulmuş olması, üslup kaygısının merkeziliğine dair önemli bir işaret olarak görülebilir. Nietzsche, Baudelaire’deki bazı ifadeleri şaşırtıcı derecede andıran kimi pasajlarında döneminin siyasi, kültürel ve sanatsal ortamına hâkim olan vasatlaşmayı, zevkler ve üsluplardaki bir tür dağınıklıkla açıklar: Modern dönemin kültür ve sanat dünyası birçok açıdan eklektizmin hâkim olduğu bir “üsluplar maskeli balosudur” ve bu durum, modern bünyelerdeki zayıflığın başlıca sebeplerindendir.³⁸ Nietzsche’nin bu krizden çıkışa yönelik önerisi ise, Baudelaire’in sözünü ettiği güçlü mizacı çağrıştıran bir üslup fikridir. Sadece sanatsal üretim için değil, hayat pratiğinin tümü için geçerlidir bu: Asıl mesele “karaktere bir üslup kazandırmak,” yani kendi güçlü ve güçsüz yönlerini gözlemleyip bunları “sanatsal bir plan” uyarınca ve “tek bir beğenin” yol göstericiliğinde belli bir düzene kavuşturmadır.³⁹ İnsan ancak o zaman asil bir yaşam tarzı sürdürebilir, dünyadaki varoluşunu gerçek bir içtenlikle deneyimleyebilir ve böylelikle “kendi hayatının şairi” olabilir.⁴⁰

³⁴ Baudelaire, “1846 Salonu,” 97.

³⁵ Baudelaire, “1846 Salonu,” 96.

³⁶ Baudelaire, “1846 Salonu,” 117.

³⁷ Baudelaire bunların yanı sıra Delacroix’ın mizacının “en çarpıcı vasfı” olarak gördüğü “tuhaf melankoliye” uzunca yer ayırır. Bkz. Baudelaire, “1846 Salonu,” 123-125.

³⁸ Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*, ed. Rolf-Peter Horstmann, çev. Judith Norman (Cambridge University Press, 2013), 223-224. Baudelaire’deki benzer ifadeler için bkz. Baudelaire, “1846 Salonu,” 190-192.

³⁹ Friedrich Nietzsche, *The Gay Science: With a Prelude in German Rhymes and an Appendix of Songs*, ed. Bernard Williams, çev. Josefine Nauckhoff ve Adrian Del Caro (Cambridge University Press, 2001), 290.

⁴⁰ Nietzsche, *Gay Science*, 299. Nietzsche’nin karakter üslubuyla ilgili fikirlerini ve etikte üslup kavramının kullanımını ele alan bir çalışma için bkz. Kerem Eksen, “Nietzsche’de Karakterin Üslubu,” *Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi* (2020): 43-62, <https://doi.org/10.20981/kaygi.787960>.

“Mimesisten ifadeye geçiş” fikrinden ziyade Baudelaire ve Nietzsche’nin ısrarla vurguladıkları güçlü mizaç, yeckpare beğeni, büyük üslup ve karakter gibi fikirlerle odaklanmamız, on dokuzuncu yüzyılda sanatsal ifade biçimlerindeki dönüşümü açıklamamızda iki nedenle daha verimli sonuç verecektir. Birinci neden, görsel sanatların on dokuzuncu yüzyıldaki gelişimine baktığımızda, resmin hâlihazırda mimetik bir proje olmayı sürdürmesidir. Bilindiği üzere, Delacroix’nın resimsel ifadedeki çığır açıcı yeniliklerini kendilerine rehber alan ve doğanın resmedilme tarzlarında büyük yeniliklere imza atan Claude Monet gibi izlenimci ya da Cézanne ve Van Gogh gibi izlenimci-sonrası ressamalar, doğanın temsilinden uzaklaşmayı değil, doğayı yeni biçimlerle ve belli açılardan daha sadık bir tarzda temsil etmeyi amaçlıyorlardı.⁴¹ Onları söz gelimi neoklasik öncüllerinden ayıran, doğanın temsili idealini terk etmiş olmaları değil bu temsil projesini gerçeklik yanılsaması yaratmaya yönelik geleneksel ifade araçlarına dayanmaksızın, yani kendi kişisel üsluplarının gücüyle hayata geçirmeleriydi.

Mizaç ve üslup kaygısının bize kapsayıcı bir çerçeve sağlamasının ikinci önemli sebebi ise, girişte de belirtmiş olduğum üzere on dokuzuncu yüzyılın hem resim hem de edebiyatta aynı zamanda “gerçekçiliğin yüzyılı” olarak bilinmesidir. Elbette “gerçekçi” şeklinde adlandırılan yaklaşımın romantik tarza bir tepki olarak çıktığı, romantik duyarlılığı sahiplenilen sanatçı ve yazarların da aynı bilinçle gerçekçiliğe tepki gösterdikleri, dolayısıyla bu iki yaklaşım biçiminin karşıt kutuplarda yer aldığı önemli ölçüde doğrudur.⁴² Buradan hareketle on dokuzuncu yüzyılı iki yaklaşım biçimi arasında kurulmuş bir tür etki-tepki dinamiği üzerinden, yani mimesise yaklaşımları itibarıyla birbirine zıt görünen iki farklı konumun diyalektik gelgit hareketiyle açıklamak cazip görünebilir. Ancak manzarayı karmaşıktıratan en az iki unsur söz konusudur: Birincisi, izlenimciler gibi resimsel tekniklerde gerçeklik yanılsaması projesini terk eden (ve bu anlamda klasik mimesis çerçevesine meydan okuyan) romantizm-sonrası ressamalar, önemli açılardan gerçekçi yaklaşımın uzantısında ele alınmış ya da bizzat kendilerini öyle görmüşlerdir.⁴³ İkincisi, o dönemde ya da sonrasında “gerçekçi” olarak adlandırılacak olan yazar ve ressamalar, gerçekliğe sanatsal araçlarla yaklaşma projesini sıklıkla bir tür mizacın parçası ve güçlü bir üslubun elde edilmesi bağlamında düşünmüşlerdir. Bir başka deyişle, mizaç ve üslup endişeleri sadece Delacroix ya da Baudelaire gibi romantik sanatçılar için değil, gerçekçiler dahil birçok romantizm-sonrası sanatçı için de hâkim olmuştur. Yazının son bölümünde, başta Flaubert olmak üzere

⁴¹ Paul Cézanne’nin şu cümleleri bu açıdan hayli aydınlatıcıdır: “Doğayı silindir, küre ve koni gibi şekillerle, her bir nesnenin ve yüzeyin merkezi bir noktada buluşacak şekilde doğru perspektifle ele alınmasına dikkat etmeli. [...] Doğa yüzeyden çok derinliktir. [...] Çok yavaş ilerliyorum, çünkü doğa kendisini bana en karmaşık biçimlerde gösteriyor [...]” Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 28.

⁴² Bu konuda ilginç bir metin, Delacroix’nın kariyerinin geç bir aşamasında resimde gerçekçilik akımına dair fikirlerini anlattığı günlük pasajlarıdır. Bkz. Charles Harrison vd., ed., *Art in Theory, 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas* (Blackwell Publishers, 2001), 359-364.

⁴³ İzlenimciliğin gerçekçi yaklaşımın yeni bir aşaması olduğu fikri için bkz. Williams, *Art Theory*, 134. İzlenimci resmin o dönemdeki en etkili savunucularından Edmond Duranty’nin Monet’nin resimlerini gerçekçi geleneğin uzantısına yerleştirdiği önemli bir yazısı için bkz. Charles Harrison vd., *Art in Theory, 1815-1900*, 576-585.

gerçekçi ve doğalcı yaklaşımlarıyla bilinen bazı önemli sanatçıların mizaç ve üsluba ilişkin görüşlerine yer vereceğim.

Gerçekçilik ve Üslup

Platon'dan itibaren Batı sanatının rehber imgelerinden biri olmuş olan ayna, on dokuzuncu yüzyıl ve sonrasında "gerçekçilik" şeklinde adlandırılacak olan yaklaşımın tarif edilmesinde de önemli rol oynamıştır.⁴⁴ Ayna imgesi, gerçekliğin izleyiciye olduğu haliyle, yani aracısız bir şekilde aktarıldığı imasını barındırır ve bu nedenle on dokuzuncu yüzyıl bağlamında romantiklerin önemsedikleri hayal gücü ya da duygu dünyası gibi öznel unsurların devreden çıkarılmasını ya da görünmez hale getirilmesini tarif eder.

Elbette hem on dokuzuncu hem de yirminci yüzyılda ayna benzetmesinin ima ettiği faaliyetin, yani gerçekliği olduğu haliyle aktarmanın imkânsızlığına işaret eden ya da böyle bir izlenimin ancak yapay ve uzlaşımsal tekniklerle sağlanabileceğinin altını çizen birçok yorum söz konusu olmuştur.⁴⁵ Bununla birlikte, on dokuzuncu yüzyıl sanat tarihine birbirine rakip iki yaklaşımın damgasını vurduğunu düşünmek ilk bakışta cazip görünmektedir: Sanki bir yanda kendi öznelliklerini tüm boyutlarıyla sanatsal ifadenin hizmetine sunan romantik ve romantizm-sonrası sanatçılar, bir yanda da mizaç, karakter ya da bireysel üslup gibi her türlü öznellik içeren unsuru bir kenara bırakıp sanatı bir tür yansıtma faaliyetine yaklaştırmaya çalışan gerçekçiler vardır. Sanki on dokuzuncu yüzyılın sanat sahnesi, mimesis karşıtları ve mimesis taraftarları arasında ikiye bölünmüş gibidir.

Önceki kısımlarda, Rönesans'tan itibaren yaygınlaşmış olan klasik mimetik başarı kıstaslarının on dokuzuncu yüzyılda ne açıdan terk edildiğine değinmiş ve bunun basitçe mimesis karşıtlığı olarak değil, mimesis yaklaşımının dönüşüme uğratılması şeklinde anlaşılması gerektiğini vurgulamıştım. Bu son bölümde, bu durumun gerçekçi şeklinde sınıflandırılan sanatçılar için de geçerli olduğunu, yani bu sanatçıların belli açılardan açıkça karşı çıktıkları romantiklerle daha derindeki bir düzlemde ortaklaştıklarını, dolayısıyla üslup endişesi ve güçlü mizaç arayışının sadece romantiklere ve takipçilerine özgü olmadığını vurgulayacağım.

Bu amaçla üzerinde özellikle durmak istediğim yazar, klasik sınıflandırmalarda adı her zaman Balzac ve Stendhal'le beraber üç büyük gerçekçi Fransız romancısından biri olarak anılan Flaubert olacaktır. Flaubert'in bugün neredeyse romanları kadar önemli bulunan mektuplarındaki bazı önemli pasajlardan hareketle, onun gerçekçilikle ilişkisine, sanatsal üslup idealine ve romantizm karşıtlığının nasıl yorumlanması gerektiğine değineceğim.⁴⁶

⁴⁴ Ayna benzetmesinin Batı sanat tarihi boyunca görülmüş çeşitli kullanımları için bkz. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, 30-35. Benzetmenin gerçekçi yazarlar Stendhal ve George Eliot'taki kullanımları için bkz. Matthew Potolsky, *Mimesis* (Routledge, 2006), 102-103.

⁴⁵ Potolsky, *Mimesis*, 99-102; 109-111.

⁴⁶ Takip eden kısımlarda Flaubert'in mektuplarına yapılan göndermeler için şu edisyonu temel aldım: Gustave Flaubert, *Correspondance*, ed. Bernard Masson, Collection Folio (Gallimard, 1998). Mektup

Her ne kadar Flaubert, döneminde büyük tartışma konusu olan “gerçekçi” yaklaşıma şüpheyle yaklaşırsa da⁴⁷ edebî tercihlerinden ayrıntılı şekilde söz ettiği mektuplarındaki birçok ifade onun büyük “gerçekçi ustalardan” biri olarak sayılmasını meşrulaştıracak niteliktedir. Her şeyden önce Flaubert, tıpkı halefi sayılabilecek Zola gibi, gerçekliğin bilimsel yöntemlerle açıklanması fikrini coşkuyla kucaklamış, romancının insan davranışlarını betimlerken bilimsel yaklaşımı örnek alması gerektiğini savunmuştur. Örneğin, ünlü eseri *Madam Bovary*’yi kaleme aldığı dönemde yazdığı bir mektupta, kitabının “her şeyden önce bir eleştiri, ya da daha doğrusu bir anatomi çalışması” olduğunu söyler.⁴⁸ Daha ileri tarihli bir mektuptaysa sanatın “şahsi heyecanların ve duygusal hassasiyetlerin ötesine” geçmesi gerektiğini belirtir ve şunu ekler: “Acımasızca uygulanacak bir yönteme başvurarak sanata doğa bilimlerinin kesinliğini kazandırmanın vakti geldi artık.”⁴⁹ Bunu yapabilmenin ön şartı, yazarın kendi kişiselliğini olabildiğince geri plana çekmesi, öznel unsurları devreden çıkarması, böylelikle okuru anlatının evreniyle baş başa bırakmasıdır. Gene aynı mektupta yer alan, romanlarındaki Tanrı-anlatıcı kullanımını savunduğu ünlü cümleleri, bu yönetsel tercihin uzantısı olarak görülebilir: “Tanrı yarattığı evrende nasılsa sanatçı da eserinde öyle olmalıdır, görünmez ve her şeye kadir; onu her yerde hissetmemiz ama hiç görmememiz gerekir.”⁵⁰

Elbette bu ve benzeri ifadeler Flaubert’i önceki bölümlerde ele aldığım romantik hassasiyetin tam karşısı konuma yerleştirmemiz için yeterli görünmektedir.⁵¹ Bununla birlikte, mektuplarındaki çok iyi bilinen bazı pasajlara odaklandığımızda, benim bu yazıda Delacroix’dan hareketle değindiğim romantik (ve bir anlamda modernist) yaklaşımın Flaubert’de de etkili olduğunu görürüz. Tıpkı Delacroix’nın resimsel unsurlara mimetik işlevlerinden bağımsız kendilerine has sanatsal roller atfetmesi gibi, Flaubert de biçimsel ve üslupsal araçların kullanımını belli içeriklerin aktarılmasından daha önemli görür. Bunun en berrak ifadesine, gene *Madam Bovary*’nin yazımı sırasında kaleme aldığı 1852 tarihli ünlü mektubunda rastlanır:

Bana güzel gelen, yazmak istediğim şey, hiçbir şey hakkında bir kitap; kendisi haricinde hiçbir yere bağlı olmayan, tıpkı herhangi bir destek olmadan havada duran dünya gibi bütünlüğünü kendi üslubunun içsel gücüyle koruyan bir kitap, konu namına neredeyse hiçbir şeyi olmayan ya da en azından konusu –mümkünse bu– neredeyse görünmez olan bir kitap.⁵²

Her ne kadar *Madam Bovary*’nin nihayetinde “hiçbir şey hakkında bir kitap” olup olmadığı tartışmalı olsa da buradaki sanatsal idealin Delacroix gibi romantikleri ve takipçilerini çağırdığı

pasajlarının çevirileri bana ve Emre Ayvaz’a aittir. Okurların aynı mektupları başka derlemelerde de bulabilmeleri için her bir mektubun tarihi parantez içinde ayrıca belirtilmiştir.

⁴⁷ Örneğin bkz. 26 Ağustos 1853 tarihli mektup (Flaubert, *Correspondance*, 255).

⁴⁸ Flaubert, *Correspondance*, 276 (2 Ocak 1854).

⁴⁹ Flaubert, *Correspondance*, 324 (18 Mart 1857).

⁵⁰ Flaubert, *Correspondance*, 324 (18 Mart 1857).

⁵¹ Ayrıca Flaubert’in mektuplarında Victor Hugo, Alfred de Musset, Lamartine gibi dönemin bazı önemli Romantik ozan ve romancılarına yönelik alaycı ve iğneleyici ifadeler rastlanır. Örnek olarak bkz. Flaubert, *Correspondance*, 183-184 (6 Temmuz 1852); 187-190 (22 Temmuz 1852).

⁵² Flaubert, *Correspondance*, 156 (16 Ocak 1852).

rahatlıkla söylenebilir: Konu ne olursa olsun, asıl olan sanatsal ifade araçlarının kendi etkin güçlerini hayata geçirebilmektir. Bir başka deyişle, üslup esas, anlatılan “mimetik” içerik ise ikincildir. Yazar başka bir mektubunda da önemli olanın “üslup, biçim, *bizatihi tasarımı* [conception] ürünü olan o tanımı imkânsız Güzellik” olduğunu söyler.⁵³ Bu açıdan bakıldığında Flaubert de en az Delacroix kadar gerçekliği *aktarma tarzıyla* ve bunu yaparken seferber ettiği ifade araçlarının özgün kullanımıyla meşguldür.

O halde, benimsedikleri sanatsal ideal açısından bakıldığında, Flaubert’le Delacroix arasındaki (ya da birinin gerçekçiliği ile diğerinin romantizmi arasındaki) mesafe, pratiklerindeki görünür karşıtlıkların ima ettiğinden çok daha kısadır. Her ikisi de gerçekliğin aktarımında güçlü ve sahici bir etkinin elde edilmesinin ancak güçlü ve sahici bir ifade tarzıyla mümkün olduğunu kabul etmiştir. Aralarındaki fark sanatsal ideallerine değil, bu ideali hayata geçirdikleri *ifade tarzlarına* dairdir. Delacroix (ve onun sanatsal idealini sahiplenen Baudelaire), güçlü bir estetik etkinin ancak sanatçının iç dünyasının ve kendine has mizacının yaratıcı sürece ve nihai esere *görünür şekilde* biçim vermesiyle mümkün olduğunu savunurken, Flaubert sanatçının görünmez olmasına, yani eserin gayrişahsi niteliğine vurgu yapar.⁵⁴

Ancak bir kez daha bu farkın gizleyebileceği derindeki ortaklığa dikkat etmemiz gerekiyor. Şahsilik ile gayrişahsilik tercihleri arasındaki bu karşıtlıktan hareketle, Baudelaire’in Delacroix bağlamında mizaca yaptığı vurgunun Flaubert için geçersiz olduğunu, birinin öznel bir ifade geliştirirken diğerinin kişisel mizacını tamamen devreden çıkararak gerçekliği doğrudan “yansıtmaya” çalıştığını söylemek yanlış olur. Yukarıda alıntıladığım Tanrı-anlatıcı savunusunu bu gözle yeniden okumamız bu noktada bize yardımcı olabilir: Evet, sanatçıyı eserde “görmememiz gerekir” ancak onu “*her yerde hissetmemiz*” şarttır. Bir başka deyişle, gayrişahsilik tercihi bir mizaç yoksunluğu ya da üslupsuzluk değil, tam tersine bir mizaç ifadesi ve üslup tercihidir. Bu açıdan mektuplar, romanlarda ilkesel olarak “görünmez” olması gereken bu mizacın, yani hem bir romancı hem de bir insan olarak Flaubert’in kendine has karakter özelliklerinin açığa çıktığı metinler olarak görülebilir. Bu mektupların az çok kapsamlı bir okuması, Flaubert’in gayrişahsiliği savunmasının ve romantik ifade tarzından uzak durmasının onun dünya görüşüyle ve mizacıyla nasıl bir ilişkisi olduğunu anlamamızı mümkün kılar.⁵⁵

Flaubert’in yazım tarzının mizacıyla olan ilişkisinin ve yazarın üsluba verdiği merkezî konumun gerçekçi gelenekte kendine has istisnai bir örnek teşkil ettiği sanılabilir. Bunun böyle olmadığını göstermek için iki örneğe daha kısaca değinmek istiyorum. Birinci örnek, eserleri yoluyla “gerçekçi” sıfatının kamuoyunun gündemine gelmesine vesile olan (ve bir noktada bu sıfatı kabullenip sahiplenen) ressam Gustave Courbet’dir. Courbet de tıpkı Flaubert gibi hem hâkimiyeti sarsılmış olsa da etkileri süren geleneksel akademik yaklaşıma hem de romantizmin

⁵³ Flaubert, *Correspondance*, 324-325 (12 Mart 1857). Vurgu Flaubert’e aittir.

⁵⁴ Flaubert, *Correspondance*, 255 (26 Ağustos 1853).

⁵⁵ Bu konuda özellikle Flaubert’in en önemli muhataplarından Leroyer de Chantepie’ye yazdığı iki mektup (30 Mart ve 18 Mayıs 1857) okura iyi bir fikir verebilir. Bkz. Flaubert, *Correspondance*, 326-330, 334-339.

ifade tarzına karşı çıkmış, gerçekliği (çirkin yönleri de dahil) bütün veçheleriyle tuvale aktarma tercihi nedeniyle büyük tepki görmüştür.⁵⁶ Ancak Flaubert için söz konusu olan durum Courbet için de geçerlidir: Onun gerçekliği hassasiyetle ve tüm yönleriyle aktarma tutkusunu mizaca ve üsluba yönelik bir kayıtsızlık olarak görmek yanıltıcıdır. Courbet ve takipçileri için gerçeği olduğu gibi aktarmak basitçe klasik mimesis projesini yeni bir bağlamda sürdürmeye çalışmak değil, belli ilkeleri mevcut ortamda taviz vermeden sahiplenerek kendine has bir dünya görüşünü dürüstlük ve içtenlikle hayata geçirmek anlamına geliyordu.⁵⁷ Courbet'nin ve 1850 Paris Salonu'nda sergilendiği zaman skandala yol açmış olan *Ornans'da Cenaze* tablosunun baş savunucusu Champfleury'nin o sene kaleme aldığı yazıdaki vurgusu bu açıdan önemlidir: “Bay Courbet'nin *Cenaze* tablosunun yol açtığı skandal, bir ölçüde, etraftaki diğer resimleri ezip geçen o güçlü, sağlam ve etkili bireysellikten kaynaklanıyor.”⁵⁸ Courbet'nin kendisi de yol açtığı tartışmalara cevap niteliğindeki kısa açıklamasında aynı noktayı vurgular. “Benim yapmaya çalıştığım şey” der ressam, “geleneğin bütünlüklü bir bilgisinden hareketle kendi bağımsızlığımın ve bireyselliğimin enine boyuna düşünülmüş bir anlamına erişmektir.” Amacı “hem bir insan hem de bir ressam olmak, kısacası yaşayan sanat eserleri yaratmaktır.”⁵⁹

Değineceğim ikinci örnek ise Flaubert'in ısrarlı takipçisi Zola olacak. Zola'nın (bilinçli olarak sahiplenip kullandığı) “doğalcı” tarzının öznel, karakter, mizaç ya da üslupla ilişkili olduğunu düşünmek ilk bakışta zor görünebilir. Zira o da Flaubert'de ipuçlarını bulduğumuz bilimci yaklaşımı sanat görüşünün merkezine koyarak gerçekliğin tarafsız ve nesnel temsili konusunda kararlı ve radikal bir çizgiyi takip ediyor görünür.⁶⁰ Bununla birlikte, özellikle döneminin yeni resim yaklaşımlarına yönelik konumu ve bu tarzları sahiplenme biçimi ele alındığında, Zola'nın benimsediği sanat idealinin çok daha katmanlı olduğu görülür. Her şeyden önce Zola'nın, gerçekçi tarzı takip etmekle beraber akademik “mimetik sadakat” kriterlerini ve tekniklerini bilinçli olarak çarpıtmasıyla büyük tartışmalara yol açmış olan Edouard Manet'nin en büyük destekçilerinden olması kayda değerdir. Bu konudaki klasikleşmiş makalesinde dile getirdiği gerekçeler ise, bu yazının bağlamı açısından özellikle önemlidir.⁶¹ Zola bir yandan pek de şaşırtıcı sayılmayacak bir şekilde Manet'yi (Camille Corot ve Courbet ile beraber) gerçekçi resmin büyük temsilcileri arasında sayar ve onu gerçekliği sadelik ve içtenlikle aktarabildiği,

⁵⁶ Courbet hakkında gerçekçilik bağlamında bir değerlendirme için bkz. Peter Brooks, *Realist Vision* (Yale University Press, 2005), Bölüm 5.

⁵⁷ Bu konuda bkz. E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, 9. bsk, çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran (Remzi Kitabevi, 2015), 511.

⁵⁸ Charles Harrison vd., *Art in Theory, 1815-1900*, 369.

⁵⁹ Harrison vd., *Art in theory, 1815-1900*, 372.

⁶⁰ Monroe Curtis Beardsley, *Aesthetics from Classical Greece to the Present: A Short History* (University of Alabama Press, 1991), 291-297.

⁶¹ Zola'nın “Une nouvelle manière en peinture: Edouard Manet” başlıklı bu makalesi ilk olarak Ocak 1867'de *Revue du XIX^e siècle* dergisinde yayımlanmıştır. Makalenin bu yazıda gönderme yaptığım kısmı İngilizce çevirisi için bkz. Francis Francina vd., ed., *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology* (Westview Press, 1982), 29-38.

“şeyleri oldukları haliyle yorumladığı” ve eserlerinde “doğru tasvirler sunduğu” için över.⁶² Ancak metne asıl damgasını vuran, bu sadeliği, içtenliği ve hakikate sadakatı mümkün kılan kendine has mizaçtır: Zola metin boyunca ısrarla Manet’in “kişiliğinden,” “hoş ve zarif tutumlarından,” tablolarındaki “canlılık ve kişisel nitelik”ten, eserlerin bizzat yaratıcılarının “kendi kanı ve canı olduğundan” söz eder.⁶³ Evet, Manet’in görünürdeki başarısı gerçekliği kavrama ve tuvale yansıtmasındadır ancak bu başarının anahtarı onun başkalarını taklit etmekten ısrarla kaçınarak doğaya bakmanın kendine has bir yolunu bulması, “onu kendi tarzında tercüme etmesi”⁶⁴ olmuştur. Bu, Zola’nın gerçekliğin algılanması ve aktarılmasına dair daha geniş çaplı görüşünün uzantısıdır:

Dikkatleri üzerine çeken her büyük sanatçı bize Doğa’nın yeni ve kişisel bir vizyonunu sunar. Burada “gerçeklik” sabit öğedir, sanat eserlerine kendilerine has bireysel özelliklerini verense sanatçıların bakış açılarındaki farklılıklardır.⁶⁵

Bir başka deyişle, Zola da sanatsal ifadenin merkezine kendine has bakışın gücünü koyar. Döneminin bilimsel teorilerinden de esinlenerek,⁶⁶ gerçekliği nesnel—ve hatta bilimsel—şekilde aktarma girişimini özgün bir mizaç ve üsluba sahip olma durumundan ayrı düşünmez, hatta böyle bir özgünlüğü gerçekliğin sanatsal aktarımında bir ön şart olarak görür.⁶⁷

Sonuç

Makalemi, giriş kısmında verdiğim karşılaştırmalı örneğin yol açtığı soruya geri dönerek bitirmek istiyorum: Ingres’in gerçeklik yanılısaması yaratmaya yönelik teknikleri ustalıklı kullandığı tablosuyla Van Gogh’un bu teknikleri büyük oranda terk ettiği son dönem tabloları arasındaki büyük tarz farklılıkları nasıl anlamlandırılabilir? Bu farklılıklar bize on dokuzuncu yüzyıl Batı sanatında mimesise yönelik yaklaşımın geçirdiği dönüşüme dair ne anlatmaktadır?

⁶² Frascina vd., *Modern Art and Modernism*, 33.

⁶³ Frascina vd., *Modern Art and Modernism*, 29-35. Zola, Manet ile ilgili makalesinden bir yıl önce kaleme aldığı 1866 Paris Salonu’nu konu alan yazısında da, benzer şekilde, bir sanat eserinin “bir kişiliğin, bir bireyin ifadesi” olduğunu, bir sanatçıdan beklentisinin “zihninin kuvvetini ve biricikliğini, karakterinin sertliğini ve gücünü açıkça ifade etmesi” olduğunu belirtir (Harrison vd., *Art in theory, 1815-1900*, 552).

⁶⁴ Frascina vd., *Modern Art and Modernism*, 30.

⁶⁵ Frascina vd., *Modern Art and Modernism*, 30.

⁶⁶ Williams, *Art Theory*, 131-133.

⁶⁷ Benzer bir değerlendirme, 1860’lardan itibaren resimsel ifadede büyük dönüşümlere yol açacak olan Claude Monet gibi İzlenimci ressamlar için de yapılabilir. Monet örneği, on dokuzuncu yüzyılı anlamada mimesis-ifade karşıtlığının yetersizliğini göstermesi açısından önemlidir. Her şeyden önce Monet, manzara resmi türüne yoğunlaşarak doğanın tuvale aktarılmasının yeni (ve aslında taraftarlarınca akademizme oranla gerçekliğe daha sadık olduğu düşünülen) yollarını araştırıyor, bu amaçla bilimsel ve teknik yöntemlere başvuruyordu. Bununla birlikte, bu yöntemleri hayata geçirirken asıl gücü kendine has mizacından (*tempérament*) ileri geliyordu. Bu konuda bkz. Williams, *Art Theory*, 134-140.

Benim bu yazıdaki amacım, “mimesis merkezli sanattan post-mimetik sanata geçiş,” “mimesisten ifadeye geçiş” ya da “dışsallığın tasvirinden içselliğin ifadesine geçiş” benzeri bir anlatının bu dönüşümü kavramamızda yanıltıcı olabileceğini öne sürmek, buna karşılık özgün ifade tarzına ve güçlü mizaca yönelik arayışın, yani kısaca “üslup kaygısı” adını verdiğim olgunun bize daha iyi bir açıklama çerçevesi sunduğunu göstermektir. Bu amaçla ilk önce yüzyıl boyunca resim tarihinde yaşanan dönüşümde en önemli rolü oynamış olduğu kabul edilen Delacroix’ya ve Baudelaire’in Delacroix savunusuna odaklandım. Amacım, buradaki büyük yeniliğin renk başta olmak üzere çeşitli resimsel araçların mimetik işlevlerinin geri plana alınması ve bu araçların kendilerine has estetik etkilerinin ön plana çıkarılması olduğunu vurgulamaktır. İkinci aşamada, sanatsal araçların mimetik işlevlerinin ikincilleştirilmesinin aynı zamanda sanatçının mizaç ve üslubunun ifade bulması için yeni imkânların ortaya çıkması anlamına geldiğini vurgulamak istedim. Bu bölümde, savunduğum tarihsel anlatının merkezinde bulunan “üslup endişesi” fikrini gene Delacroix ve Baudelaire’i odağa alarak tarif etmeyi amaçladım. Üçüncü aşamada ise, bu üslup endişesi vurgusunun on dokuzuncu yüzyıldaki dönüşümü anlamlandırmamızda bize mimesis-ifade karşıtlığına göre daha iyi bir çerçeve sunduğunu gösterebilmek maksadıyla, başta Flaubert olmak üzere mimetik sadakati önemsemeyi sürdürmüş bazı klasik gerçekçi figürlere odaklandım. Amacım, bu gerçekçi eğilimi gösteren sanatçıların da en az romantikler kadar üslup ve mizaç kaygısı tarafından yönlendirildiklerini göstermektir.

Elbette, üslup kaygısını merkeze alan benim önerdiğim türden bir tarihsel anlatı, sanatsal ifadenin doğasını ve ifade araçlarının şahsi özelliklerini ön plana çıkardığı ölçüde, mesafe almak istediğim “mimesisten ifadeye” anlatısıyla bir ölçüde uyumlu görünmektedir. Buradaki fark, “ifade olarak sanat” ile “mimetik sanat” arasında kurulması muhtemel bir karşıtlıktan ve birinin diğerini dışladığı imasından kaçınılmasıdır. Makale boyunca neden buna özellikle dikkat etmemiz gerektiği konusunda ikna edici gerekçeler sunabildiğimi umuyorum. Göstermeye çalıştığım üzere, sanatçılarda üslup kaygısının ağırlık kazanması, yani kişisel ifade alanının genişlemesi ve sanatsal araçların kendilerine has estetik etkilerinin ön plana geçmesi, mimetik başarı kıstaslarının külliyen terk edilmesine değil dönüşüm geçirmesine yol açmıştır. Böylelikle doğanın temsil edilmesi projesi, geçerliliğini kaybetmekten ziyade, bir dizi yeni olanak ve teknikle donanarak zenginleşmiştir.

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 Zekâ Kullanım Beyanı

In this study, AI-assisted tools were used to a limited extent (during the revision of English texts) within the acceptable boundaries defined by *Nesir: Journal of Literary Studies*' AI Use Policy. All content was reviewed and approved by the author.

Bu çalışmada, *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi*'nin Yapay Zekâ Kullanım Politikası'nda belirtilen kabul edilebilir sınırlar çerçevesinde (İngilizce metinlerin düzeltilmesi aşamasında) yapay zekâ destekli araçlardan sınırlı ölçüde yararlanılmış; tüm içerik yazar tarafından gözden geçirilerek nihai şekli onaylanmıştır.

Kaynakça

- Abrams, Meyer Howard. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford University Press, 1971.
- Antmen, Ahu, ed. *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık, 2024.
- Baudelaire, Charles. "1846 Salonu." *Modern Hayatın Ressamı* içinde, çeviren Ali Berktaş. İletişim Yayınları, 2021.
- Beardsley, Monroe Curtis. *Aesthetics from Classical Greece to the Present: A Short History*. University of Alabama Press, 1991.
- Beiser, Frederick C. *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*. Harvard University Press, 2010.
- Beistegui, Miguel de. *Aesthetics After Metaphysics: From Mimesis to Metaphor*. Routledge, 2014.
- Brooks, Peter. *Realist Vision*. Yale University Press, 2005.
- Danto, Arthur C. *Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*. Çeviren Zeynep Demirsü. Ayrıntı Yayınları, 2010.
- Eksen, Kerem. "Nietzsche'de Karakterin Üslubu." *Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi* (2020): 43-62, <https://doi.org/10.20981/kaygi.787960>.
- Flaubert, Gustave. *Correspondance*. Editör Bernard Masson. Collection Folio. Gallimard, 1998.

- Frascina, Francis, Charles Harrison, ve Paul Deirdre, ed. *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. Westview Press, 1982.
- Gombrich, E. H. *Sanatın Öyküsü*. 9. bsk. Çeviren Erol Erduran ve Ömer Erduran. Remzi Kitabevi, 2015.
- Greenberg, Clement. "Modernist Painting." *Modern Art and Modernism* içinde. Routledge, 1982.
- Halliwell, Stephen. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton University Press, 2002.
- Harrison, Charles, Paul Wood ve Jason Gaiger, ed. *Art in Theory, 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishers, 2001.
- Iknyan, Marguerite. *The Concave Mirror. From Imitation to Expression in French Esthetic Theory 1800-1830*. Stanford French and Italian Studies, Anma Libri, 1983.
- Nietzsche, Friedrich. *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*. Editör Rolf-Peter Horstmann. Çeviren Judith Norman. Cambridge University Press, 2013.
- . *The Gay Science: With a Prelude in German Rhymes and an Appendix of Songs*. Editör Bernard Williams. Çeviren Josefine Nauckhoff ve Adrian Del Caro. Cambridge University Press, 2001.
- Noon, Patrick. "What is Delacroix?" *Delacroix: and the Rise of Modern Art* içinde, editör Patrick Noon ve Christopher Riopelle. National Gallery London, 2015.
- Potolsky, Matthew. *Mimesis*. The New Critical Idiom. Routledge, 2006.
- Riopelle, Christopher. "Afterlife: Delacroix's Posthumous Fame." *Delacroix: and the Rise of Modern Art* içinde, 2015.
- Shiff, Richard. "Expression: Natural, Personal, Pictorial." *A Companion to Art Theory* içinde, editör Paul Smith ve Carolyn Wilde. John Wiley & Sons, 2002.
- Williams, Robert. *Art Theory: An Historical Introduction*. Wiley-Blackwell, 2009.

Research Article



Taklitteki Gerçek: Graham Harman'ın Felsefesinde Metafor ve Mimesis

The Real in Imitation: Metaphor and Mimesis in Graham Harman's Philosophy

Hakan Atay

Mersin University, Mersin, Türkiye

Abstract

American philosopher Graham Harman (b. 1968), in his philosophy called Object-Oriented Ontology (abbr. OOO), assigns new functions to the classical notions of metaphor and mimesis. In this new philosophical endeavor, which claims to explain everything through the tension between objects and their qualities, metaphor becomes one of the possible ways of producing aesthetic experience, while mimesis becomes the *sine qua non* of this production. For Harman, whose thinking has matured by drawing on the tradition of phenomenology, these two notions become central to philosophical inquiry because the only way to access reality, even if indirectly, is through aesthetic experience. Metaphor is defined as the ability to allude to a real object by exploiting the tension between sensual objects—objects that exist only through encounter with real objects—and sensual qualities. Mimesis, or imitation, is redefined as the necessity of taking the place of the hidden and withdrawn real object and turning into it. Harman, thus, presents a new model of imitation to counter classical understandings of mimesis. This article, drawing its inspiration from the philosopher's essay "A New Sense of Mimesis," introduces this new model into discussion. It also attempts to demonstrate why Harman's harsh criticism of irony, based on the new model, contradicts the model's own functioning.

Öz

Amerikalı filozof Graham Harman (d. 1968) nesne yönelimli ontoloji (kısaca NEYO) adını verdiği felsefesinde metafor ve mimesis kavramlarına yeni işlevler kazandırıyor. Her şeyi nesneler ve nitelikler arasındaki gerilimle açıklama iddiasındaki bu felsefede metafor, estetik deneyim üretiminin olanaklı yollarından birine dönüşürken mimesis, söz konusu üretimin olmazsa olmaz koşulu hâline geliyor. Fenomenoloji geleneğinden beslenerek düşüncesini olgunlaştıran Harman'a göre gerçeğe erişmenin dolaylı da olsa tek yolu estetik deneyimden geçtiği için bu iki kavram, felsefi araştırmanın merkezine yerleşiyor. Metafor, duyuşal nesnelerle, yani ancak gerçek bir nesneyle karşılaşmaya bağlı olarak var olan nesneler ile duyuşal nitelikler arasındaki gerilimi kullanarak gerçek bir nesneyi ima etme becerisi olarak tanımlanıyor. Mimesis ya da taklit ise saklı hâlde bulunan, geri çekilen, kendini esirgeyen gerçek nesnenin yerini alma, o gerçek nesneye dönüşme zorunluluğu olarak yeniden anlamlandırılıyor. Harman, böylece klasik mimesis anlayışlarının karşısına yeni bir taklit modeli çıkarıyor. Bu makale, düşünürün "A New Sense of Mimesis" (Yeni Bir Mimesis Anlayışı) yazısından hareketle söz konusu modeli tartışmaya açıyor. Ayrıca Harman'ın yeni modelden yola çıkarak ironiye getirdiği sert eleştirinin bizzat modelin işleyişiyle çelişen yönünü göstermeye çalışıyor.

Keywords

Graham Harman,
object-oriented ontology,
metaphor,
mimesis,
imitation,
irony

Anahtar Kelimeler

Graham Harman,
nesne yönelimli ontoloji,
metafor,
mimesis,
taklit,
ironi

Article History

Received
13.08.2025

Accepted
26.09.2025



Extended Abstract

This article examines the place of aesthetic experience and the role of imitation in the production of such experience within American philosopher Graham Harman's (b. 1968) philosophical program called Object-Oriented Ontology (abbr. OOO). Building on his 2019 essay "A New Sense of Mimesis," the article first discusses how metaphor, described in OOO as a powerful tool for producing aesthetic experience, is redefined and, accordingly, how the concept of mimesis is given a new function. It attempts to demonstrate that Harman, who appropriates the classical understandings of mimesis by Plato (b. 427 BC / d. 347 BC) and Aristotle (b. 384 BC / d. 322 BC), proposes a new model of imitation. Finally, it argues that contrary to Harman's claims, irony may play a significant role within this model.

The article consists of three subsections. The first, titled "The Fracture in the Real: Harman's Theory of Metaphor," examines perhaps the two most defining characteristics of the OOO approach: its resistance to the reduction of real things and the centrality of aesthetic experience in philosophy. According to Harman, aesthetic experience, unlike scientific knowledge, relates to a real that cannot be accessed through direct description and paraphrase. The emergence of a realistic philosophy like OOO depends on the existence of such an experience. Harman draws inspiration from two giants of phenomenology, Edmund Husserl (b. 1859 / d. 1938) and Martin Heidegger (b. 1889 / d. 1976), and develops a fourfold model of objects that encompasses this experience. His model, called ontography, explains everything through the tension between objects and qualities. This tension stems from a profound rift between objects and qualities, the fracture of things. Objects and qualities are internally divided into real and sensual. Sensual objects and qualities exist only to the extent that they are reflected in the experience of real objects. Four fundamental tensions characterize the fourfold model that emerges in this way. The understanding of aesthetic experience depends on two of these tensions: Sensual Object-Sensual Qualities (SO-SQ) and Real Object-Sensual Qualities (RO-SQ). This is where the theory of metaphor comes into play. Harman analyzes a line from Dante Alighieri's (b. 1265 / d. 1321) *Divine Comedy*, exploring the conditions under which metaphor amplifies the former tension and creates the latter. Accordingly, three fundamental characteristics of metaphor (unparaphraseability, semi-resemblance, and asymmetry) demonstrate the indispensability of the object and quality positions. However, it becomes clear that a fourth characteristic must be added to the metaphor to account for the real object that withdraws and does not reveal itself. This fourth characteristic is "theatricality." Theatricality means that for aesthetic experience to occur, the beholder must participate in the work of art as a real object.

The second subsection of the article, titled "The Real in the Fracture: The New Sense of Mimesis," analyzes how Harman utilizes the idea of beholder's involvement to establish the metaphor-mimesis relationship. Harman first demonstrates how the mimetic chain in Plato's *Republic* is altered by the intervention of Alain Badiou (b. 1937), a French philosopher known for his Platonism. He notes that imitation can mean a closer approach to reality, rather than a gradual departure from it. However, he adds that the real cannot be conceived as a universality assumed by Plato or Badiou. He finds himself closer to Aristotle, who treats concrete and singular things as

real. However, he adds that the real in OOO should not be confused with the concrete natural reality of Aristotle. Thus, it becomes clear that the relationship between imitation and reality requires a horizontal, rather than a vertical, arrangement, as assumed by Plato or, to some extent, Aristotle. For this horizontal mimetic chain to occur, the audience needs to step into the shoes of the withdrawing real object. The transformation of the object-quality rift, evident in the metaphor, into a genuine aesthetic experience depends on the presence of a real beholder. Harman finds the anti-theatrical argument of art critic Michael Fried (b. 1939), who has fiercely criticized this theatrical assumption, inadequate, and argues that requiring beholders to engage in the artwork actively does not undermine its autonomy. It becomes clear that mimesis no longer means copying something; it means taking the place of the imitated real object and turning into it. The new sense of mimesis is thus clarified.

The third and final subsection of the article is titled “Irony in the Mimetic Chain: OOO Despite Harman.” This section can be considered the most original of the essay. It explores three fundamental steps, drawing on texts from various stages of Harman's intellectual career. The first step uses an Aristotle reference in *Guerrilla Metaphysics* to clarify the role of the artist in the production of aesthetic experience. It explores how the natural ability to imitate, applicable to everyone, can be used creatively, only by some. It emphasizes how this ability corresponds to ripping apart sensual qualities from sensual objects, using a well-known poem by Turkish poet Edip Cansever (b. 1928 / d. 1986) as an example. The second step highlights two minor concepts within Harman's ontography, elaborated in his book *The Quadruple Object*, namely fusion and fission. The idea that creating SO-SQ tension is a prerequisite for creating RO-SQ tension is further reinforced. Harman's readings of H. P. Lovecraft (b. 1890 / d. 1937) and Edgar Allan Poe (b. 1809 / d. 1849) are utilized for this purpose. The concept of “sincerity,” which plays a special role in OOO and corresponds to the active involvement of the beholder, is clarified. Finally, Harman's harsh critique of all forms of ironic distance to emphasize the beholder's obligation to participate sincerely is taken into consideration. Contrary to Harman's claim, the article argues that irony is necessary to create SO-SQ tension and thus to foster an aesthetic experience.

Giriş

Büyük Fransız romancı Marcel Proust (d. 1871 / ö. 1922) edebiyatta estetik deneyimin oluşumu üzerine en çok kafa yormuş düşünürler arasındadır. Kendisini edebî metnin içinde ve dışında cereyan eden bitimsiz mücadelenin bütün tarafları yerine koymaktan çekinmemiştir. Proust, yetişmekte olan yazar kadar olgun yazarın da yerine geçer. Anlatıcının, karakterin ve her türlü okurun rolünü üstlenebildiği gibi sıkı bir eleştirmen ve etkili bir taklitçi kılıklarına da başarıyla bürünür. Ömrünün sonlarına doğru modern Fransız eleştirisinin güçlü temsilcilerinden Albert Thibaudet'yle (d. 1874 / ö. 1936) girdiği meşhur polemik harikulade bir örnek olarak duruyor önümüzde. Tartışmanın konusu *Madam Bovary* ve *Duygusal Eğitim* romanlarının yazarı Gustave Flaubert'in (d. 1821 / ö. 1880) modern roman üzerindeki etkisini hâlâ koruyan yazma tarzıdır. Thibaudet'nin olumsuz değerlendirmeleri karşısında yaşadığı hayal kırıklığıyla bir tür Flaubert savunusuna girişen Proust, Immanuel Kant'la (d. 1724 / ö. 1804) eşdeğer tuttuğu Fransız

romancıya beklenmedik bir eleştiri getirerek başlar yazısına. Flaubert'in kaleminden çıkanlarda “üsluba bir çeşit ebediyet kazandırabilecek tek şeyin” eksik olduğunu söyleyiverir.¹ Proust’a göre estetik deneyimin kalıcılığının garantisi metafordur ve Flaubert’de “belki tek bir güzel metafor” bile yoktur.² Peki Flaubert pastişleri yazmaktan geri durmayan, yazar olma hevesinin kaynakları arasında saydığı büyük romancıyı taklit etmekten ciddi bir haz alan Proust, estetik deneyimin merkezine yerleştirdiği metafor becerisinden yoksun bir yazarı savunmaya neden girişmiştir? Proust’a özgü çarpıcı ve süratli bir talih döngüsüyle birkaç satır içinde her şey açıklık kazanır. Doğru, Flaubert’in metaforları ve bunlara dayalı imgeleri ya klişedir ya zayıf. Fakat yazar, metaforun işlevini başka araçlara yüklemenin yollarını keşfetmiş ve roman dilini geri dönüşsüz biçimde değiştirmiştir. Flaubert, bazen hikâye birleşik zamanını ayrıksı biçimde kullanarak, bazen “ve” bağlacını sentaktik işlevi dışında işe koşarak iki kişi, durum ve şey arasında köprüler kurmanın yeni tarzlarını yaratmıştır. Onu büyük bir yazara dönüştüren şeyse, estetik deneyimi kalıcılaştırmanın yeni yöntemlerini icat etmesi ve metafor kullanmadan metafor etkisi üretmeyi başarmasıdır.

Bu makale Proust’un metafor kavramına açtığı devasa imkân alanını daha da genişletmeye uğraşan bir düşünüre odaklanacak. Amerikalı filozof Graham Harman (d. 1968) estetik deneyimi felsefenin ana konusu hâline getirmek için metaforu bir model olarak kullanıyor ve nihayetinde bu yeni modelin mimesis kavramına farklı bir anlam kazandırdığını iddia ediyor. Söz konusu iddianın ayrıntılarını tartışmaya açmak için düşünürün bütün külliyatını—ki şimdiden kayda değer bir hacme ulaştı—hesaba katmak yerine 2019’da yayımlanan bir yazısını çıkış noktası olarak alacağız. Harman’ın özlü ve berrak tarzını iyi yansıtan “A New Sense of Mimesis” (Yeni Bir Mimesis Anlayışı) makalesini özetleyip değerlendirdikten sonra, metafor modelini geliştirme aşamasında yine Harman tarafından yapılan çeşitli yorumları kullanarak modelin ve mimesise yüklediği yeni işlevin kapsamını biraz daha genişletmenin olanaklı yollarından birini göstermeye çalışacağız.³

Gerçekteki Çatlak: Harman’ın Metafor Teorisi

Graham Harman’ın felsefesi 90’lı yıllarda şekillenmeye başladı. Doktora tezinden ürettiği ilk kitabı 2002’de yayımlandı.⁴ O günden bugüne düşüncesinde önemli değişimler yaşanmakla birlikte fenomenolojinin iki devinden esinlenerek oluşturduğu ve nihayetinde adı nesne yönelimli ontoloji (kısaca NEYO) hâlini alan felsefi araştırma programının merkezî ilkesi değişmeden kaldı: Nesnelerle nitelikler arasındaki gerilim her şeyi açıklamaya yeter. Harman’a göre sanat ve felsefe, gerilimi artırmanın, tansiyonu yükseltmenin araçlarını keşfederken pozitif bilim, yükselen tansiyonu düşürme peşindedir. “Yeni Bir Mimesis Anlayışı” (kısaca “Yeni Mimesis”) makalesi,

¹ Marcel Proust, “Flaubert’in ‘Üslubuna’ Dair,” *Edebiyat ve Sanat Yazıları* içinde, der. Mehmet Rifat, çev. Roza Hakmen (Yapı Kredi Yayınları, 2015), 38.

² Proust, “Flaubert’in ‘Üslubuna’ Dair,” 38.

³ Graham Harman, “A New Sense of Mimesis,” *Aesthetics Equals Politics: New Discourses across Art, Architecture, and Philosophy* içinde, der. Mark Foster Gage (The MIT Press, 2019).

⁴ Graham Harman, *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects* (Open Court, 2002).

hatta Harman'ın bütün felsefi programı söz konusu ayrımı saptayarak açılıyor: Bilimin hedefinde bilgi vardır. Araştırdığı nesneyi iki farklı işleme tabi tutarak bu amaca ulaşmaya çalışır. Bilgi edinmenin sadece ve sadece iki yolundan söz edebiliriz. Bilimsel araştırma, incelediği nesnenin aslında nelerden oluştuğunu veya nelere yol açtığını gösterdiği ölçüde bilgiye ulaşır. Tabii çoğu zaman iki yol kesişir ve bu iki yaklaşım bir arada kullanılır. Sanat ve felsefenin hedeflediği şeye ise aynı yollardan ulaşılması mümkün değildir. Üçüncü bir bilişsel olanak vardır, bu olanığın tekrar tekrar gerçekleştirilmesi için çaba sarf etmek gerekir. Sanat ve felsefe, bilgi dışı bilme, hatta bilmeden bilme olanağı yaratmanın farklı tarzlarını üretmeleriyle bilimden ayrılır. Harman, makalenin “Fracture in Things” (Şeylerdeki Çatlak) başlıklı ilk bölümünde yukarıdaki yoğun pasajı açmaya ve geliştirdiği nesne teorisinin estetik deneyimin inşasında metafora verdiği rolü izah etmeye geçmeden önce Richard Rorty'nin (d. 1931 / ö. 2007) felsefe ve sanat sözcüklerinin giderek genişleyen kapsamından şüphe duyan pragmatist tavrına değiniyor.⁵ Harman, her türlü soyutlama ve genellemenin nihai bir başarıya ulaşma ihtimali olmadığını baştan kabul ederek Rorty'nin eleştirisini onunkinden daha pragmatik görünen bir karşı çıkışla etkisizleştiriyor. Teoriler ve modeller önerirken hedefin herkesi gerçekliği aynı şekilde görmeye iten “zorbalara” dönüştürmek değil, bütün bu soyutlamaları başarısız olacakları noktaya kadar zorlayarak yeni düşünme alanları açmak olduğunu vurguluyor.⁶ Böylece bilim, sanat ve felsefe arasındaki temel ortaklığın da altını çizmiş oluyor. Üç tür bilme tarzı da mutlak değiller, dolayısıyla her türlü ölçüsüz tahakküme karşı tetikte olma potansiyeline sahipler.

Harman, sanat ile felsefeyi bilimden ayıran temel niteliği önce negatif, ardından pozitif bir yaklaşımla saptamaya çalışıyor. İlk yaklaşımın genel hatları az önce belirmişti: Bilimsel bilgi, bilmeye çalıştığı nesneyi iki yönden kuşatıyor. NEYO terminolojisinde nesneyi oluşturan şeylerin ön plana çıkarılmasına “alt kazısı” (*undermining*), nesnenin etkilerine vurgu yapılmasına “üst kazısı” (*overmining*), ikisinin birden devreye girmesine “çifte kazı” (*duomining*) adları veriliyor.⁷ Böylece bilimsel bilginin, araştırdığı şeye iki zıt yönden yaklaştığı imajı güçlendirildiği gibi aslen bir kazı faaliyeti yürütüldüğü de imlenmiş oluyor. Kazı faaliyetinin sonunda ortaya çıkan bilgi önermeleri ise açıklık ve kesinlik özelliklerine sahip olmak zorunda. Matematiksel kesinliğe yakınsama gayretindeki bilimler aynı önermenin birden çok anlam taşımasına ve ortaya çıkan muğlaklığa tahammül göstermiyor. Dolayısıyla bilimsel araştırmanın, hakkında bilgi verdiği şeyi mümkün olduğunca düz anlamlı cümlelere indirgemeye çalıştığının kabulü gerekiyor; çünkü kazıdan geriye kalan şey eğer bilgi olacaksa alttan ve üstten kazılan nesnenin yerini harfi harfine işleyen bir tanımın alması şart. Astronomlar gökcisimlerini sınıflarken veya ornitologlar kuş

⁵ Harman, “A New Sense of Mimesis,” 49; Richard Rorty, “Introduction,” *Truth and Progress: Philosophical Papers*, 3. Cilt içinde (Cambridge University Press, 1998), 9.

⁶ Harman, “A New Sense of Mimesis,” 49.

⁷ Graham Harman, “Undermining, Overmining, Duomining: A Critique,” *ADD Metaphysics* içinde, der. Jenna Sutela (Aalto University Digital Design Laboratory, 2013). Harman, “çifte kazı” (*duomining*) terimini uydururken kredi kartı endüstrisinden esinlenmiş. Finans kuruluşları, kullanıcıların bilgilerini “metin madenciliği” (*text mining*) ve “veri madenciliği” (*data mining*) denen iki süreçle ediniyor. Tabii bu arada herkesi temelde bu iki sayısal değer bir kombinasyonuna indirgemiş oluyorlar.

türlerini ayırt ederken artık bu tanımlardan yararlanıyor. Bilimlerin işlemesi için bilimsel betimlemelerin betimlenen şeyle örtüştüğü varsayımına ihtiyaç var. Harman’a göre bu durum bilimsel önermelerle mealen aktarma (*paraphrasis*) arasında bir yakınlık olduğuna delalet ediyor. Aktarma edimi aktarılan nesneleri olduklarından azıyla veya fazlasıyla özdeşleştiriyor ve böylece şeyler, bilgi içeriğine indirgenmiş oluyor.

İndirgeme (*reduction*) belki de Harman felsefesinin ortaya çıkmasını sağlayan temel işlem. Filozofun kendi düşüncesine yön verirken etkisi altında kaldığını her fırsatta dile getirdiği Bruno Latour’dan (d. 1947 / ö. 2022) aldığı en belirleyici miras.⁸ Düşünür, bilimle sanat arasındaki farkı, mealen aktarmanın ikincide yol açacağı büyük tahrifatı örnek göstererek keskinleştiriyor; başka bir deyişle bilimsel bilginin işleyişindeki ana mekanizmalardan birinin, sanat eserine yaklaşırken işe yaramayacağını söylüyor. Pablo Picasso’nun (d. 1881 / ö. 1973) “Guernica” tablosunu bağlamıyla sınırlamaya çalışıp resmin anlamını İspanyol İç Savaşı’nda aramanın veya Harriet Beecher Stowe’un (d. 1811 / ö. 1896) Amerikan edebiyatının en kalıcı eserlerinden *Tom Amcanın Kulübesi* romanını kölelik ve ırkçılık olgularıyla çerçevelemenin yetersizliğinden dem vuruyor. Sanat eserlerini oluşturan malzemenin veya eserlerin oluşumları sırasında etkilendikleri ve etkiledikleri bağlamın bu eserlerin yerini alamayacağını söylüyor. Her iki yaklaşım da bir alt kazısı ve üst kazısı faaliyetini işaret eden mealen aktarma tabloları oluşturuyor ve anlamlandırmaya çalıştıkları şeyi silikleştirerek veya büyük ölçüde göz ardı ederek tahrifata yol açıyor. Öyleyse Harman için sanat eserinin “estetik meziyetini” (*aesthetic merit*) açıklamak öncelikle mealen aktarmaya, yani indirgenmeye gösterdiği direnci saptamayı gerektiriyor.⁹ Negatif nitelikte olmakla birlikte bu yaklaşımın, örneğin edebiyat eleştirisinde çoktandır güçlü sonuçlar verdiği ortada. Harman’ın sık sık alıntılıdığı kaynaklardan biri “Yeni Mimesis”te de karşımıza çıkıyor. Cleanth Brooks’un (d. 1906 / ö. 1994) *The Well Wrought Urn* (Şekli Şemali Yerde Kül Kabı) kitabında bir şiirin anlamını şiirden ayırmanın mümkün olmadığı savlanarak yeni eleştiri metodunun temel ilkesi defalarca sınanıyor.¹⁰ Harman, bırakın bütün bir şiiri, sadece bir metaforu bile harfiyen açıklayamayacağımızı gösteren analitik filozof Max Black’i de (d. 1909 / ö. 1988) hemen listeye ekliyor.¹¹ Düşünürün bundan sonraki adımı bir yandan bilim karşısında sanat ile felsefeyi aynı kefiye koymayı gerekçelendirme, diğer yandansa pozitif yaklaşımın işaret fişeği olarak düşünülebilir.

Felsefe deyince akla ilk gelen kahramanın, Sokrates’in (d. MÖ 470 / ö. MÖ 399) Platon diyaloglarındaki performansına dikkat kesildiğimizde “bilgelik sevgisi” anlamına gelen felsefi etkinliğin bilmekten çok, bilmeden sevmekle ilişkili olduğunu görüyoruz. Sorgulamaların konusu

⁸ Graham Harman, *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics* (re.press, 2009). Harman’ın Latour’dan etkilenmesine yol açan kaynaklardan ilki şu: Bruno Latour, “Irreductions,” *The Pasteurization of France* içinde, çev. Alan Sheridan ve John Law (Harvard University Press, 1993).

⁹ Harman, “A New Sense of Mimesis,” 50.

¹⁰ Cleanth Brooks, “The Heresy of Paraphrase,” *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* (Dobson Books Ltd., 1960), 176–96.

¹¹ Max Black, “Metaphor,” *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy* içinde (Cornell University Press, 1962).

olan hiçbir şeyi (adalet, güzellik, dostluk, erdem) bilmediğini, bildiği tek şeyin de bu olduğunu ikrar ediyor Sokrates. Diyaloglarda felsefi kavramların mealen aktarmaya tıpkı şiir ve metafor gibi direndiklerine şahit oluyoruz. *Menon* diyalogundaki büyük açmaza bakalım: Aradığım şeyin ne olduğunu biliyorsam aramama gerek yok, bilmiyorsam bulduğumu nereden bileceğim?¹² Ne olduğunu bilmesek bile bir şeyin çekimine girdiğimizi ve aramaktan vazgeçmenin elimizden gelmediğini görüyoruz. Bu noktada Harman, Nicholas Cusanus'un (d. 1401 / ö. 1464) "On Learned Ignorance" (Eğitilmiş Cehalet Hakkında) başlıklı Sokratik denemesini anıyor ve felsefi etkinliğin bilmeden bilmekle, öyleyse biliminkinden farklı bir bilme çeşidiyle bağlantılı olduğunu vurguluyor.¹³ Felsefede de sanatta olduğu gibi önce bir şeyin cazibesine kapılıyoruz, ardından doğrudan gösteremediğimiz, tam olarak tanımlayamadığımız bu şeyi albenisini zedelemekten imtina eden yollarını bulmaya çalışıyoruz. Harman'a göre bilimin mealen aktarma stratejisinin karşısına çıkarılan pozitif içerik işte bu noktada beliriyor. Ne olduğunu bilmeden bağlandığımız şeyin albenisini kullanarak onu çağrıştırmak üzere dolaylı söylemi, yani ima, kinaye gibi araçları kullanıyoruz ve bunun üçüncü tür bir bilgi oluşturduğuna şahit oluyoruz. Bilginin nesnesine de kısaca "gerçek" diyoruz.

Harman, üçüncü tür bilginin ve nesnesinin neye benzediğini gözümüzde canlandırmamızı sağlamak ve NEYO'cu analizin temel düzenini kısaca tanıtmak üzere Albert Einstein'ın (d. 1879 / ö. 1955) genel görelilik teorisini gözlemsel olarak ispatlamasıyla meşhur Sir Arthur Stanley Eddington'ın (d. 1882 / ö. 1944) bir konuşmasından yararlanıyor.¹⁴ Eddington, felsefi tartışmaların vazgeçilmez örneği masadan yola çıkıyor ve her masanın aslında iki ayrı masadan oluştuğunu belirtiyor. Masanın maddi kompozisyonu ve masanın fiziksel işlevi birbirine indirgenmesi zor iki ayrı şey gibidir. Yine de bilimsel araştırma bu iki masanın sentezine ulaşarak akılcı bir denge kurmayı başarır. Harman ise Eddington'ın sanatçılar ve tasarımcılar tarafından üretilen üçüncü masayı hesaba katmadığından emindir.¹⁵ Ona göre fiziksel ve kimyasal özelliklere dair bilimsel terimlerle tanımlanan ilk masa da masaya yüklenen çeşitli işlevler de gerçek masayı tüketmekten acizdir. Burada mealen aktarmanın acizliğine benzer bir sorunla karşı karşıyayız. Bir şeyin yerine o şeyin yerini tamamen dolduracak "mükemmel bir ikame" (*a perfect substitute*) geçirmeye çalışırken şeyin kendisini gözden geçiriyoruz.¹⁶ Fakat bu sayede şeylerle nitelikleri arasında bir rahne, bir yarık açıldığını, şeylerin çatlaklarla malul olduklarını da öğrenmiş oluyoruz. *Menon* diyaloguna dönersek bir şeyin özelliklerini bilmeden de o şeye dair bir tür bilgi sahibi olabileceğimizi söyleyen Sokrates'in şeylerdeki çatlağı tanıdığını görüyoruz. Ampirist düşüncenin kutbu David Hume (d. 1711 / ö. 1776) ise şeyleri nitelik demetlerine indirgemekle bu Sokratik

¹² Platon, *Meno (Menon)*, *The Collected Dialogues of Plato* içinde, der. Edith Hamilton ve Huntington Cairns, çev. W. K. C. Guthrie (Princeton University Press, 2002).

¹³ Nicholas Cusanus (Nicholas of Cusa), "On Learned Ignorance," *Selected Spiritual Writings* içinde, çev. H. Lawrence Bond (Paulist Press, 1997).

¹⁴ Arthur Stanley Eddington, "Introduction," *The Nature of the Physical World* içinde (Macmillan, 1929).

¹⁵ Graham Harman, "The Third Table," *The Book of Books* içinde, der. Carolyn Christov Bakargiev (Hatje Cantz Verlag, 2012).

¹⁶ Harman, "A New Sense of Mimesis," 53.

tanıklığın üstünü örtmüş oluyor.¹⁷ Harman’a göre nesnelerin niteliklerinden önce geldiğini gösteren fenomenolojik yöntemin yaratıcısı Edmund Husserl (d. 1859 / ö. 1938), artık epeyce toz bağlamış bu örtüyü kaldıran ve çatlakla bizi yeniden karşılaştıran kişidir.¹⁸ Harman felsefesinin üstüne oturduğu iki sütundan biri böylece sahneye çıkar ve NEYO’nun ilk tezi açıklıkla ifade edilebilir hâle gelir: Nesnelerle nitelikleri arasında aşılması imkânsız bir gerilim vardır. NEYO, bu gerilimi ya da kutuplaşmayı olabilecek en kapsamlı şekilde modelleme girişimi olarak düşünülebilir. Harman, bunun için dörtlü bir matris öneriyor. Buna göre nesneler ve nitelikler kendi içlerinde gerçek ve duyusal olmak üzere ikiye ayrılıyor ve ortaya çıkan dört temel unsur, matrisin düğüm noktalarına karşılık geliyor: Gerçek Nesne (kısaca GN), Duyusal Nesne (kısaca DN), Gerçek Nitelik (kısaca GK) ve Duyusal Nitelik (kısaca DK). Artık “ontografi” adını alan matris, bize olanaklı on bağlantı sunuyor. Bunların dördü ise dört temel gerilimi sembolize ediyor: GN-GK, DN-DK, DN-GK ve GN-DK. Ontografide sırasıyla öz, zaman, eidos ve mekân isimlerini alan bu ikililerin sonuncusunun, yani GN-DK geriliminin estetik deneyimin anlaşılmasında merkezi bir rol üstlendiğini göreceğiz.

NEYO’da nesnelerle nitelikler arasındaki “tedirgin” ilişkiyi ifade etmeyi kolaylaştıran gerçek-duyusal ayrımı, aslında indirgenmeye neyin direndiğini ve indirgeme sonucunda neyin ortaya çıktığını gösteriyor.¹⁹ İndirgemeyle ulaşılamayan, demek ki kendilerine özgü bir gerçekliğe sahip nesnelere ve niteliklere “gerçek” deniyor. Bu fikrin arkasında Harman felsefesinin üstüne oturduğu ikinci sütun olduğunu söyleyebileceğimiz Martin Heidegger’in (d. 1889 / ö. 1976) ontolojisi var.²⁰ Heidegger’in varlık hakkındaki konuşma biçimi, gerçekliğe alt kazısıyla, üst kazısıyla veya çifte kazıyla ulaşılabileceğini varsayan bütün anlayışları devre dışı bırakma olanağı sunuyor. Husserl’in nesne-nitelik çatlağını tekrar görünür kılmak üzere kaldırdığı örtü, çatlağa neden olan şeyin üstüne örtülüyor. Harman, Heidegger’in yekpare varlığını nesnelere paylaştırarak gerçek şeylerin saklı kaldıklarını ve geri çekildiklerini ileri sürüyor. Dolayısıyla gündelik deneyimde karşılaştığımız şeylere gerçek demek imkânsızlaşıyor çünkü gerçek nesnelerin örtüsünü kaldırıp gerçekten ne olduklarını görmek mümkün değil. Her ölçekte ve düzlemde karşılaşmayı sürdürdüğümüz şeyler ise kendilerine has bir varlığa sahip değiller; gerçek bir varlığın deneyiminin “eşleniği” (*correlate*) olarak ortaya çıkıp varlık gösteriyorlar.²¹ NEYO’da

¹⁷ David Hume, *A Treatise of Human Nature: A Critical Edition*, 1. cilt, der. David Fate Norton ve Mary J. Norton (Oxford University Press, 2007). Hume, meşhur incelemesine bir elmanın özelliklerini sıralayarak başlamasına rağmen bir filozofun niteliklerini de es geçmiyor. Her defasında bu özellik ve niteliklerden oluşan bir demet (*bundle*) ya da toplamdan (*collection*) ayrı bir elma veya filozof düşünmenin yersizliğini vurguluyor.

¹⁸ Edmund Husserl, *Logical Investigations*, 1. cilt, çev. J. N. Findlay (Routledge, 2001). Husserl, araştırmasında Hume öğretisinin eleştirisine ayrı bir bölüm ayırmış (Husserl, *Logical Investigations*, 1. cilt, 289-307). “Modern Humeculuk” başlığı altında, etkisini hâlâ sürdürdüğüne kefil olduğu bu fikriyatı kıyasıya eleştiriyor.

¹⁹ Harman, “A New Sense of Mimesis,” 54.

²⁰ Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, çev. Kaan Ökten (Alfa Yayınları, 2018).

²¹ Harman, “A New Sense of Mimesis,” 54.

“duyusal” (*sensible*) nesne veya nitelik derken kastedilen bu. Öyleyse duyusallık, duyularla elde edilen izlenim anlamını katbekat aşan yeni bir işlev ediniyor.

Harman, Husserl fenomenolojisinin temel tezini, yani her bilinçli edimin bir nesneye yönelme zorunluluğunu kullanarak duyusal nitelikleri üstlenen duyusal bir nesne varsaymamız gerektiğini belirtiyor. Duyusal nesne, çeşit çeşit duyusal niteliklerle karşımıza çıkmasına rağmen nesnelüğünden bir şey kaybetmiyor.²² Gerçek nesne ve niteliklerle de ancak bu duyusal nesne ve nitelikler aracılığıyla dolaylı olarak karşılaşabiliyoruz. Duyusal bir nesneyle doğrudan karşılaşma ile onu kullanarak gerçek bir nesneyi karşımıza almak arasında niteliksel bir fark var. Estetik deneyimin ortaya çıkmasını da Harman felsefesinin sağlamasını yapmayı da bu fark mümkün kılıyor. Burası en can alıcı nokta. Harman’ın “Yeni Mimesis”te verdiği basit örneğin üzerinden geçelim: Elinize bir elma aldığınızı düşünün. Bu hâliyle gayet sıradan görünür. Şekil, renk, tat gibi niteliklerindeki değişimle onu tanıyıp kolayca diğer elmalara benzetir ya da onlardan ayırırız. Elmada gizemli bir taraf yok gibidir. Avcumuzun içindeki şeyi zamanla avcumuzun içi kadar iyi biliriz. Fakat bazı deneyimlerde elma aniden bir cazibe (*charm*) ve albeni (*allure*) kazanır.²³ Söz konusu olan artık estetik bir deneyimdir. Bu deneyim içinde elma tanıdık bir duyusal nesne olmaktan çıkar ve gizemli görünür. Harman, bu cazibe ve gizemin kaynağında elmanın kendisi, yani gerçek elma olduğunu düşünüyor. Gerçek elma gözümüzün önünde ya da avcumuzun içinde belirmiyor. Gerçek elmanın gerçekliğine ancak dolaylı yoldan ve belli bir deneyim sırasında şahit oluyoruz. Harman için estetik deneyimin önemi de bundan kaynaklanıyor. NEYO’da önerilen nesne modelinin bilinmez unsuru olan gerçek, estetik deneyim sayesinde ve bir şekilde bilinir hâle geliyor.

Peki estetik deneyim nasıl üretiliyor? Geri çekilerek sırta kadem basan, kendisini sürekli esirgeyen gerçek nesnenin dolaylı da olsa bir deneyimin parçasına dönüşmesi ne şekilde mümkün oluyor? Harman, bu üretimi estetik bir müdahaleye bağlıyor. Gündelik deneyimimizi oluşturan DN-DK gerilimine müdahale ederek duyusal nesnelerle duyusal nitelikler arasındaki olağan gerilimi artırıp bir GN-DK tansiyonu oluşturma, yani albeni yaratmanın yollarından bahsediyor. Sanatı, bu yolları keşfetme disiplini olarak yeniden tanımlıyor. Estetik deneyim sanatın tekelinde değil kuşkusuz; ancak sanatlar, ürettikleri eserlerin kalıcılığını estetik deneyime bağlayan temel düşünme ve hissetme platformları olarak görülebilir. Dolayısıyla sanatsal yaratıcılık estetik deneyim üretiminin tarih boyunca aldığı farklı biçimleri ayırt etmek için harikulade bir imkân

²² Genel metafizik bağlamda “nesnelüğünden bir şey kaybetmemek” iki anlama geliyor: Öncelikle eğer bir nesne o nesne olarak belirdiyse yok sayılamaz, kalıcılığı görmezden gelinemez. Bununla birlikte her nesne gibi değişime açıktır. Nasıl ortaya çıktıysa aynı şekilde ortadan kalkması da mümkündür. Nesnenin değişime maruz kalması farklı nitelikler edinmesiyle olur. Bu yüzden nesnelerin niteliklere hem sahip oldukları hem olmadıkları söylenebilir. Nesneler ile nitelikler arasındaki gerilimin kaynağı tam da bu durumdur. Harman’ın nesne-nitelik ve gerçek-duyusal ayrımlarını nasıl temellendirdiğini daha yakından görmek için şu temel kaynağa başvurulabilir: Graham Harman, *The Quadruple Object* (Zero Books, 2011), 5-68.

²³ Harman, “A New Sense of Mimesis,” 55.

sunuyor. Graham Harman’a göre estetik deneyim üretmenin etkili yollarından biri de metafordur ve bir metaforun nasıl işlediğine odaklanarak estetik deneyimi modellemek mümkündür.

Harman, “Yeni Mimesis” makalesinde Dante Alighieri’nin (d. 1265 / ö. 1321) *İlahi Komedya*’sından aldığı bir dizeden örnek veriyor. “Cehennem” kitabının beşinci kantosunun son dizesi şöyle: “E caddi come corpo morto cadde” (“Yere düştüm, ölü bir beden gibi”).²⁴ Harman, aliterasyonun gücüne örnek göstermek için sıkça kullanılan bu dizedeki metaforu ele alıyor. Dante, yani şiirin birinci tekil sesi, kendisini ölü bir bedene benzetmektedir. Paolo ve Francesca’nın dillere destan hazin aşklarının sonu cehennem olmuştur. Şair “sevdanın ortak ölüme götürdüğü” bu iki âşıkla karşılaşınca hâllerine acımış, kederden kendini kaybedip bayılmıştır.²⁵ Harman, ilk bakışta metaforun üç özelliğini ayırt ediyor. Öncelikle bir metaforu düzanlamalı bir cümleye kayıpsız aktarmanın imkânsızlığını vurguluyor. “Yere düştüm, ölü bir beden gibi” yerine “Şair burada ölü bir ağırlık gibi yere kapaklandığını söylemek istiyor” dersek estetik değeri olmayan bir betimleme yapmış oluruz.²⁶ Estetik gerilimin yarattığı albeniyi görmezden gelerek dizeyi etkisizleştiririz. Metaforun ikinci özelliği, benzeyen taraf ile benzetilen taraf arasındaki ilişkinin derecesine dairdir. “İkinci ölü beden de düştü, tıpkı ilk ölü beden gibi” örneğinde benzeyen ve benzetilen unsurlar neredeyse aynıyken “Yere düştüm, tıpkı Srilanka tarçınının muhallebideki tadı gibi” örneğinde iki unsur arasındaki benzerliği tartmak artık iyice zorlaşmıştır.²⁷ Dolayısıyla iyi bir metafora benzerlik ilişkisinin bu iki uçtan sakınarak kurulması gerektiği ortaya çıkar. Son olarak “Yere düştüm, ölü bir beden gibi” yerine “Ölü beden düştü, zavallı âşıkların kadersizliğine üzüntüden ben nasıl düştüysem öyle” dersek artık aynı metafordan bahsetmiyoruzdur. Benzeyen ile benzetilen yer değiştirmiş, ortaya başka bir metafor çıkmıştır. Öyleyse metaforun üçüncü özelliği asimetrik olmasıdır. Harman, bu üç özellikten NEYO’nun nesne modeli için üç sonuç çıkarıyor: İlk özellik, yani mealen aktarma imkânsızlığı metafora gerçek bir nesne üretildiğini göstermektedir. Metafor, düzanlamalı bir tanımla harfî harfîne aktarılamaz, önermesel açıklıkla nesir diline çevrilemez. Öyleyse metafora indirgenmeye direnen bir şey, yani gerçek bir nesne vardır. İkinci özellikten, yani yarı benzerlikten, kıyaslanan iki şeyin nitelikleri arasında belli miktarda bir örtüşme gerektiğini öğreniriz. Örtüşme, metaforun işlemesi için hayati önemde değildir, ancak ölçü kaçırılsa metafor etkisizleşme riski taşır. Son olarak asimetrik olma özelliği, karşılaştırılan iki terimden birinin nesne, birinin nitelik konumunda olması gerektiğini gösterir. Her şey hem nesne konumuna hem nitelik konumuna yerleşebilir ancak belli bir metafora bu konumlar sabit ve tersine çevrilemez niteliktedir. Konumlar yer değiştirdiğinde metafor da değişir. Bu son özellik bize aynı zamanda nesne-nitelik kombinasyonunun daha en baştan “gergin” bir yapısı olduğunu da kanıtlamaktadır. Şeyler, nesnelerin ve niteliklerin yerine kondukça ve şeyler arasında bir çırpıda kurulması zor bağlantılar kuruldukça nesne-nitelik geriliminin gerçek yüzü de ortaya çıkmaktadır. Harman, “Şeylerdeki Çatlak” bölümünün sonunda metafor modelinin dördüncü bir özelliğe daha ihtiyaç duyduğunu söylüyor. Düşünür, felsefi kariyerinin ilerleyen evrelerinde ayırt ettiği bu

²⁴ Dante Alighieri, *İlahi Komedya*, çev. Rekin Teksoy (Oğlak Yayınları, 1998), Cehennem V 142, 68.

²⁵ Dante, *İlahi Komedya*, Cehennem V 106, 67.

²⁶ Harman, “A New Sense of Mimesis,” 55.

²⁷ Harman, “A New Sense of Mimesis,” 56.

özellik sayesinde estetik deneyimin kayıp unsurunu, yani gerçek nesneyi nihayet hesaba katabilecek duruma geliyor. Ayrıca burası metafor tartışmasını mimesisin yeni anlamına bağladığı önemli bir geçiş noktasını da işaretliyor. Estetik deneyimin gerçek nesnesi, tıpkı bütün gerçek nesneler gibi temastan geri çekildiğine ve doğrudan görünür hâle gelmesi imkânsız olduğuna göre başka bir gerçek nesnenin deneyime katılması şart. Harman’a göre metaforun dördüncü özelliği, yani “teatrallik” işte bunu sağlıyor. Sanat izleyicisi (*beholder*) estetik deneyimin her defasında tekrar tekrar gerçekleşmesi için geri çekilmiş, gözlerden irak sanat nesnesinin yerine geçiyor.²⁸ Bu katılım mimetik ilişkide üretildiği düşünülen zayıf taklidin pasifliğinden uzak, gerçeğin gerçeğe gerçekten müdahalesini mümkün kılan aktif, dinamik ve teatral bir taklidin ortaya çıkmasını sağlayacak.

Çatlaktaki Gerçek: Mimesisin Yeni Anlamı

Harman, “Yeni Mimesis” makalesinin “Mimesis and Formalism” (Mimesis ve Biçimcilik) başlıklı ikinci ve son bölümünde teatrallığe dayalı bu aktif mimesis fikrini geliştirmek üzere iki temel adım atıyor. İlk olarak mimesis tartışmasının iki klasik kaynağını, Platon’un (d. MÖ 427 / ö. MÖ 347) *Devlet* diyaloguyla Aristoteles’in (d. MÖ 384 / ö. MÖ 322) *Poetika*’sını hızlı bir şekilde yan yana getiriyor. Harman’ın amacı iki büyük filozofun görüşlerini birer müdahaleyle birbirine bağlamak ve mimesisin anlamını bu bağlantı üzerinden yenilemek. Böylece Harman hem Platoncu hem Aristotelesçi niteliklere sahip olmakla birlikte ne tam olarak Platon felsefesine ne de Aristoteles düşüncesine ait olan, artık NEYO’cu diyebileceğimiz yeni bir mimesis anlayışı ortaya koymayı hedefliyor. İki klasik düşünür arasındaki geçişi makul bir zemine oturtmak için de bu sefer çağdaş bir filozofu, Platoncu felsefeyi modernleştirdiği iddiasındaki Alain Badiou’yu (d. 1937) tartışmaya davet ediyor. İkinci adımda ise bir diğer büyük düşünürün, Kant’ın estetik görüşüne yakınlığıyla ayırt edilen sanat tarihçisi ve eleştirmeni Michael Fried’in (d. 1939) teatrallığı sanatın sonunu getirecek bir şey olarak değerlendiren yorumunu ele alıyor ve sanat eserinin özerkliğinin teatral katılım modeliyle zedelenmeyeceğini göstermeye çalışıyor.

Platon’un *Devlet* diyalogunun son kitabında Sokrates, dost meclisinde tartışıp durdukları ideal devletin, devletlerin en iyisi olacağına inancını tazeleyen şeyin daha önce konuştukları “şiir hakkındaki kural” olduğunu söyleyiverir ve edebiyat eleştirisi tarihinin en etkileyici sahnelerinden biri böylece açılır.²⁹ Kural, “şiirde benzetmeye dayalı her şeyin atılması” gerektiğini

²⁸ “*Beholder*” kelimesi İngilizcede özellikle resim sanatı bağlamında kullanılıyor. Resme dikkatlice bakan, resme dikkatini veren izleyicinin tuvaldeki figürlerle kurduğu ilişkinin değerlendirilmesi sırasında işlev kazanıyor. Resimle izleyici arasındaki dinamik etkileşime odaklanan çok sayıda çalışma arasında, az sonra ismi geçecek Michael Fried’in, sanat izleyicisi kategorisini zaman içindeki evrimiyle ele alan şu çalışması özellikle ilginç: Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (University of Chicago Press, 1988).

²⁹ Platon, *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006), 595a3, 335.

belirtmektedir.³⁰ Şiir, gerçeğe yaklaşılmaya çalışan insanları yoldan çıkarmakta, gitmeleri gereken asıl istikametın tersine yol almaya zorlamaktadır. Felsefe ve eleştiri tarihi boyunca çokça alıntılanan bu pasajlarda Sokrates, şairleri taklit yoluyla gerçeklikten uzaklaşmakla itham ediyor. Görüşünü ispatlamak için de her zamanki gibi somut bir örneğe yöneliyor ve basit bir sedirden bahsetmeye başlıyor. Harman'ın "Yeni Mimesis"te de tekrarladığı bu örneğe göre bir marangozun, bir dülgere elinden çıkan maddi sedir, sedir ideasını olduğu gibi yansıtamaz; zanaatkâr olsa olsa gerçek sedirin tahrif edilmiş bir çeşidini üretebilir. Sedir eğer bir şairin şiirine konu olacaksa sedirin özüne karşılık gelmeyen bu tahrif edilmiş kopyanın kullanılması gerekeceğinden şiirdeki sedir, marangozun sedirine göre sedir ideasından bir adım daha uzaklaşmış demektir. İdeal devlette ise artık taklidin taklidine yer yoktur çünkü taklit edilemeyen gerçeğin sanki taklit edilebilirmiş gibi ele alınması devletin üzerinde durduğu bütün ideallerin göz ardı edilmesine sebep olacaktır. Gördüğümüz gibi gerçeğe doğrudan ulaşmanın imkânsızlığı ve her karşılaşmanın gerçeğin tahrifiyle sonuçlanacağı fikirleri NEYO'nun genel prensipleriyle uyumlu aslında. Harman, bu Platoncu resme ufak bir müdahalenin ne gibi sonuçlar doğuracağını göstermek üzere Alain Badiou'yu sahneye çağırıyor. Platoncu olduğunu her fırsatta tekrarlayan Fransız filozof, üçüncü cildin yayımlanmasıyla tamamlanan *L'être et l'événement* (Varlık ve Olay) projesinin *Logiques des mondes* (Dünyaların Mantıkları) başlıklı ikinci cildinin önsözünde Platoncu taklit zincirinde bir halkanın yerini pekâlâ değiştirebileceğimizi iddia ediyor. Badiou'ye göre, Chauvet mağarasının duvarlarına binlerce yıl önce çizilen at resimleriyle Picasso'nun kübist atları arasında kayda değer bir fark yoktur. Mağara duvarındaki atlar "ideanın ışığına yükselmek üzere mağaradan kaçmaktadırlar."³¹ Chauvet mağarasındaki ustalar da Picasso da at ideasına ovalarda dört nala koşturan atlardan daha fazla yaklaşmışlardır; aralarındaki devasa zaman ve mekân farkına rağmen bu sanatçıları birbirlerine yaklaştıran da budur. Platon'un taklit zinciri kabaca gerçek-taklit-imağ şeklinde ilerlerken Badiou'nun müdahalesi, imajı gölgeyle karıştırmakla itham ettiği Platon'u bu yanıltan döndürür ve imajı bir adım öne çıkararak taklit zincirini gerçek-imağ-taklit biçiminde yeniden düzenler. Böylece Badiou felsefesinde hakikat süreçlerinden biri olarak görülen sanat da gerçeğe hiç olmazsa bir adım daha yaklaşmış olur. Üstelik Badiou, ustası Platon'dan çok da uzaklaşmamıştır. Harman, bu yaklaşma-uzaklaşma motifini kullanarak kendisini Platon'dan çok Aristoteles'e yaklaştıran şeyi gözler önüne sermek üzere yine Badiou'nun önsözündeki bir anekdottan yararlanıyor. Badiou'nun aktardığı anekdota göre "meşhur bir kinik düşünür" dost meclislerinde Platon'un arkasından gülmektedir. Kinik filozof, muhataplarına "Bazı atlar gördüğüm doğru da, at ideası diye bir şey gördüğüm yok" der.³² Badiou, elinde meşaleyle mağara duvarlarındaki atlara bakan avcı toplayıcı ile milyoner sanat koleksiyonerini birbirine bağlayanın tam da bu at ideası olduğu görüşündedir.³³ Harman ise kinik filozofun kakkahasını yabana

³⁰ Platon, *Devlet*, 595a5, 335.

³¹ Alain Badiou, *Logiques des mondes* (Éditions du Seuil, 2006), 27.

³² Badiou, *Logiques des mondes*, 29.

³³ Harman, burada Badiou'nun cümlesini yanlış aktarıyor. Bahsi geçen avcının ressamı, milyonerin Picasso'ya gönderme yaptığını düşünmüş (Harman, "A New Sense of Mimesis," 58.) Hâlbuki Badiou, aslında seyircileri karşılaştırıyor. Mağaradaki at resimlerini elinde meşaleyle seyre dalan mağara

atmamak gerektiğini düşünür. Hem kendisini hem kinik filozofu Aristoteles’e yaklaştıran şey bu kahkahadır çünkü.

Aristoteles, *Poetika*’nın dördüncü bölümünde “şiiir sanatının ortaya çıkmasını” sağlayan iki doğal nedenden bahsediyor ve şöyle diyor:

Görünen o ki bütün olarak şiiir sanatının ortaya çıkması iki nedene dayanır ve ikisi de doğal nedenlerdir: Taklit etme insanlarda çocukluktan itibaren doğal olarak ortaya çıkar, insanları diğer hayvanlardan ayıran şey taklit etmeye en yatkın hayvan olmaları ve ilk öğrendiklerini taklit yoluyla öğrenmeleridir, ayrıca bütün insanlar taklitlerden hoşlanır. Bunun bir göstergesi de eserlerden gelir: Görmekten rahatsız olduğumuz şeylerin birebir çizilmiş resimlerine, örneğin iğrenç hayvanların ve cesetlerin biçimlerine bakmaktan zevk alırız.³⁴

Harman için bu pasajda vurgulanması gereken üç temel saptama var: Taklit, yani mimesis, öğrenme imkânı yaratarak zekânın ortaya çıkmasına ve gelişmesine sebep olur. Ayrıca taklit, sadece zekânın değil hazzın da kaynağıdır. Son olarak iğrenç şeylerin taklidini bile zekâ ve haz için kullanabildiğimize göre taklit edilen şey artık ideal form olamaz. Doğal bir eğilimle işe koyulan sanatçı, ideal bir tümelliği değil tek tek şeyleri, hayvanları ve cisimleri nesne olarak almaktadır. Bu noktada dönüp dolaşıp yine Platon’un dediğine geldiğimiz düşünülebilir. Sokrates de şairin/sanatçının tek tek şeyleri taklit ettiğini, o yüzden formları hesaba katmadığını söylüyordu. Harman, muhtemelen bunun bilinciyle kendisini hem Platon’dan hem Aristoteles’ten neyin ayırdığını göstermeye çalışıyor. Öncelikle Chauvet mağarasının ressamlarıyla Picasso’yu birbirine yaklaştıran şeyin at ideasıyla somut atlar arasındaki fark olmadığını, “tek bir atın somut varlığı ile taklit edilebilir ve öğrenilebilir özellikleri arasında açılan yarık” olduğunu dile getiriyor.³⁵ Sanatçılar, şeylerdeki çatlağı duyumsayan ve bunu ifade etmeye çalışan yaratıcılardır. Fakat DN-DK gerilimini saptamak tek başına yeterli değildir. Resmedilen atın “duyusal olmayan” (*nonsensual*) bir hâle bürünmesi, bir şeye dönüşmesi gerekir.³⁶ Bu hamle de Aristoteles düşüncesiyle NEYO arasındaki farkı ortaya koymaktadır. NEYO’da “estetik bir durum” (*an aesthetic situation*) oluşabilmesi için kopyası üretilmeyecek, demek ki gerçek bir atın somut varlığının hesaba katılması şarttır ve eğer ortada bu atın kendisi yoksa onun yerine geçecek başka bir gerçek nesne hazır bulunmalıdır.³⁷ Harman, bu sayede NEYO’daki mimesis kavramının klasik mimesis anlayışlarından ayrıştığını iddia ediyor. Klasik anlamıyla mimesis bir şeyin taklidini üretmek demek. Çeşitli sanatların böyle bir üretim tarzına bel bağladığı doğru. Resim, heykel ve sinemada bu tarzın yaygın biçimde kullanıldığını görüyoruz. Fakat Harman, mimesisin ikinci bir anlamı daha olduğunu ekliyor. Ona göre tiyatro oyuncular, pandomim sanatçıları ve dansçılar artık

şakinleriyle evlerinin duvarına Picasso resimleri asabilecek kadar zengin insanlardan bahsediyor (Badiou, *Logiques des mondes*, 29.)

³⁴ Aristoteles, *Poetika: Şiiir Sanatı Üzerine*, çev. Ari Çokona ve Ömer Aygün (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2024), 1448b5-12, 9.

³⁵ Harman, “A New Sense of Mimesis,” 58.

³⁶ Harman, “A New Sense of Mimesis,” 58.

³⁷ Harman, “A New Sense of Mimesis,” 58.

taklit üretmiyor, “bir şeyin taklidine dönüşüyorlar.”³⁸ Doğrudan kendi oldukları şeyden yararlanarak başka bir şeyi sahnede canlandırıyorlar. Harman, Konstantin Stanislavski’nin (d. 1863 / ö. 1938) “metot oyunculuğu” rehberini hatırlatıyor ve bir şeyin yerine geçme yönteminin bütün sanatların kökeninde işleyen asıl estetik işlem olabileceğini söylüyor.³⁹ Ardından da yukarıda verilen metafor örneğine tekrar dönerek Dante’nin dizesini mimesisin yeni anlamına göre baştan okuyor.

Harman, metaforun özellikler listesini bu sefer tersten kat ediyor. Metaforun asimetri özelliği, şiirin birinci tekil sesinin sahibini aynı zamanda ölü bir bedenın özelliklerine sahip çıkmaya itmiştir. Metaforda ölü bedenin özelliklerini üstüne alan Dante’nin kendisidir. Dante, metafor ilişkisinde nesne konumundadır. Metaforun yarı benzerlik özelliği ise Dante’yi ölü bedenin bütün özelliklerini üstlenme derdinden kurtarır. Ölü bedeni “canlandırmak” için onu gerçekten diriltmeye gerek olmadığı gibi ölü bir beden olmak da şart değildir. Artık metaforda da yaşamaya başlayan Dante’yi tanımlamak, onu düzanlamalı nesir diline tercüme ederek mealen aktarmak, olmadığı bir şeye indirgemek de imkânsızlaşmıştır; çünkü hiçbir açıklamanın alttan ve üstten kazamayacağı bir gerçek söz konusudur. Öte yandan şiirin Dante’si tıpkı diğer gerçek şeyler gibi geri çekildiğinden Dante’nin yerini, geri çekilen başka bir şeyin alması gerekir. Ölü bedeni canlandıran Dante’nin kendisi sahnede değilken onun yerine geçecek birine ihtiyaç vardır; çünkü fenomenolojinin belki de en temel ilkesine göre niteliksiz nesne olamayacağı gibi nesnesiz niteliklerden de söz edilemez. Niteliklerin tek başlarına bir nesneye bağlanması da mümkün değildir. Öyleyse estetik deneyimin gerçekleşmesi, kendisi de geri çekilen gerçek bir nesnenin GN-DK gerilimindeki GN’nin yokluğunu aratmamasına bağlıdır. Harman, eldeki tek seçeneğin, sahneye yakın, iş başına gelmeye hazır tek gerçek nesnenin seyirci olduğunu belirtiyor. Sanat izleyicisi düşmekte olan ölü bir bedeni “canlandıran” Dante’yi canlandırma misyonu üstlenmiş bir metot oyuncusudur.

Estetik deneyim seyircinin hazır bulunuşuna ve aktif katılımına bağlanınca akla hemen sanat eserinin özerkliği problemi geliyor. Harman, teatral müdahalenin sanatın ölümüne yol açacağını düşünen Michael Fried’i bu problemi tartışmak üzere devreye sokuyor. Fried’in 1967 tarihli meşhur polemik yazısı “Art and Objecthood” (Sanat ve Nesnelik) minimalizm savunucularının klasik resme getirdikleri ilişkisel temsili ön plana çıkarma ve görsel yanılzamaya dayanma eleştirilerini geri püskürtmeye çalışıyor.⁴⁰ Fried’in “düzanlamcı” (*literalist*) olarak nitelediği minimalist sanat—ve onunla ilişkili diğer plastik sanat akımları—estetik deneyimden şeylerin derinliğine dair kavrayışı çekip çıkarmaya çalışıyor ona göre.⁴¹ Temsil edilen şey sadece görüldüğü kadar olan bir şey biçiminde sanat eserine katılıyor. Sıradan, gündelik nesneler sanat eseri gibi boy gösteriyor. Böyle olunca sanat eserini belli bir esere dönüştüren tek odak sanat izleyicisi hâline geliyor. Minimalist eserler kompozisyona seyirciyi zorunlu bir unsur olarak katmadan herhangi bir

³⁸ Harman, “A New Sense of Mimesis,” 58.

³⁹ Konstantin Stanislavski, *An Actor’s Work: A Student’s Diary*, der. ve çev. Jean Benedetti (Routledge, 2008).

⁴⁰ Michael Fried, “Art and Objecthood,” *Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* içinde, der. Charles Harrison ve Paul Wood (Blackwell, 1993).

⁴¹ Fried, “Art and Objecthood,” 822-23.

estetik etki yaratamıyor. Fried, minimalist estetik savunucularını modern resmin ve heykelin gelişiminde bertaraf edilen seyirci müdahalesini sınır tanımaksızın esere tekrar dahil etmeye çalıştıkları için eleştiriyor. Ona göre bu açıkça ideolojik müdahale, sanat eserinin özerkliğini zedeleyerek sanatsal yaratımın sonunu hazırlayacaktır. Harman, bu argümanın çok su götürdüğü görüşünde. Basit bir yol takip ederek öncelikle Fried'in, tıpkı hocası Clement Greenberg (d. 1909 / ö. 1994) gibi teatralite karşıtı tavrını gerekçelendirmek üzere Kant'ın biçimci estetik anlayışına bağlı kaldığını belirtiyor. Kant etiğinde etik eylem nasıl bu eylemin sonuçlarından bağımsızsa sanat eserine yaklaşıırken oluşturulan estetik beğeni yargıları da her türlü öznel zevkten bağımsız olmalıdır.⁴² Bireysel beğenin önüne çıkarılması ve estetik deneyimi belirleyen bir odağa dönüştürülmesi en başta bu bağımsızlığı zedeleyecektir. Nesnel beğeniden beklenen kayıtsızlık ortadan kalktığında da sanat eserinin tekil varlığı ortadan kalkacaktır. Harman ise felsefi gerçekçiliğin Kantçı biçimcilikle nesnelerin özerkliği konusunda ayrı düşmediğini söyleyerek Fried'in teatralite korkusunu anlamlandıramadığını belirtiyor. Sanat eserinin kompozisyonunda bir insan bileşeni bulunması eserin kendisinin düz anlamlı bir yüzeye indirgenmesinin nedeni olarak görülemez. "Tam aksine" diyor Harman, "hiçbir dış gözlemcinin tüketemeyeceği ortak teatral deneyimi yaratan şey insanın (ve muhtemelen üst düzey hayvanların) sanat eserine etkin katılımıdır."⁴³ Seyircinin katılımı "ortak bir teatral deneyim" üretmiyorsa, yani estetik deneyimin ortaya çıkmasını sağlayamıyorsa zaten tartışılacak bir şey yok demektir. Minimalist sanatın gerçekten estetik gerilim yaratıp yaratmadığı meselesi bir tarafa, sanat eserinin etkisizliğinin izleyiciye bağlanması gerekçelendirmeye muhtaç, abartılı bir çıkarımdır. Fried, bu anti-teatral tepkiyi açıklamakta zorluk çekmektedir. Harman, nasıl ki su molekülünden oksijen çıkarıldığında geriye su kalmazsa estetik deneyimin bileşik nesnesinden de insan unsuru çıkarılırsa özerk bir sanat nesnesinden artık bahsedilemeyeceği düşüncesindedir. Buna göre taklitteki gerçek taklitten ayrılırsa taklitten eser kalmaz.

Harman, metafor modeline eklemek zorunda kaldığı teatralite özelliği sayesinde mimesise farklı, ikinci ve yeni bir anlam vermiş oldu.⁴⁴ Gerçeğin geri çekildiğini savlayan gerçekçi bir felsefede gerçek nesneyi konu etmenin nasıl mümkün olduğuna dair bir açıklama getirdi. Böylece estetik deneyim, felsefi düşüncenin ortaya çıkmasının olmazsa olmaz koşuluna dönüştü. Harman, bu yüzden metafiziğin ya da etiğin değil estetiğin ilk felsefe olarak görülmesi gerektiğini de söylemiştir.⁴⁵ Estetik deneyim var olmasaydı gerçek hakkında konuşma icazeti alamayacaktık.

⁴² Immanuel Kant, *Groundwork of the Metaphysics of Morals*, çev. Mary Gregor ve Jens Timmerman (Cambridge University Press, 1997); Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, çev. Werner Pluhar (Hackett, 1987).

⁴³ Harman, "A New Sense of Mimesis," 61.

⁴⁴ Harman'ın, kendi mimesis anlayışını ikinci anlam ya da yeni anlam olarak isimlendirdiğini görmüştük. 2016'da Yale Üniversitesi'nde yaptığı bir konuşmada da aynı mimesis fikrini nitelemek üzere bu sefer "farklı" (*different*) sıfatını kullanmış: Graham Harman, "A Different Sense of Mimesis," (Plenary Lecture at the J. Irwin Miller Symposium: Aesthetic Activism, Yale University, 14 Ekim 2016).

⁴⁵ Graham Harman, "Aesthetics as First Philosophy: Levinas and the Non-Human," *Naked Punch* 09 (Yaz-Güz 2007).

Dolayısıyla bu deneyimin nasıl üretildiği sorusu felsefenin ana problemi olmayı hiç bırakmayacaktır. “Yeni Mimesis” makalesi kapsamlı bir özetle estetik deneyimin nasıl düşünülmesi gerektiğine ve dar anlamda sanat eserinin nasıl vücut bulduğuna dair NEYO’cu modelin temel unsurlarını sıraladı. Karşımızdaki manzaraya geniş bir perspektiften baktığımızda, ortada olmayan gerçek nesneler sürekli çoğalırken onların yerine geçen nesnelerin de aynı hızla çoğaldığını görüyoruz. Harman’ın epeyce mesai harcadığı edebiyat eleştirisinin diliyle konuşalım: Estetik bir işlem olan metaforun estetik deneyim yaratmasının en önemli koşulu izleyicinin, yani bu durumda okurun aktif katılımını gerektirir. Okurun aktif katılımı metaforu kuran kişinin, yani yazarın veya şairin aktif katılımına, yazarın veya şairin aktif katılımı, anlatıcının, şiirin birinci tekil sesinin veya karakterlerin aktif katılımına, onların aktif katılımı da benzetme ilişkisindeki şeylerin aktif katılımına bağlıdır. Her gerçeklik katmanındaki şeyler albeni gerilimi yaratmak üzere duyusallaştıkça gerçek bir nesnenin yerine geçmek, metot oyunculuğuna soyunmak zorunda kalırlar. Peki Platoncu taklit zincirinin dikey değil yatay düzenlenmişine benzeyen bu NEYO’cu taklit zinciri tam olarak nasıl işlemektedir? Makalenin geri kalan kısmında yine Harman’ın yazdıklarından yararlanıp üç adımda bu soruya yanıt vermeyi deneyeceğiz. İlk olarak Harman’ın henüz metaforun teatrallik özelliğini keşfetmediği bir dönemde kaleme aldığı 2005 tarihli *Guerrilla Metaphysics* (Gerilla Metafiziği) kitabındaki *Poetika* göndermelerinden birine yakından bakacağız.⁴⁶ Düşününün daha sonraki yapıtlarında yer almayan bu Aristoteles alıntısını kullanarak ikinci adımda ontografideki temel gerilimlerin tanıtıldığı 2011 tarihli *The Quadruple Object* (Dörtlü Nesne) kitabında önemli bir işlev kazanan füzyon-fizyon ikilisini ele alacağız.⁴⁷ Bununla bağlantılı olmak üzere Harman’ın H. P. Lovecraft (d. 1890 / ö. 1937) ve Edgar Allan Poe (d. 1809 / ö. 1849) okumaları yaparken bu kavram çiftinden nasıl yararlandığından kısaca bahsedeceğiz. Son olarak 2014 tarihli “Materialism is Not the Solution: On Matter, Form, and Mimesis” (Maddecilik Çözüm Değil: Madde, Biçim ve Mimesis Üzerine) makalesinin sonunda yer alan ironik mesafe eleştirisindeki iddiayı tersine çevirip Badiou’nun Platon’a, Harman’ın Aristoteles’e yaptığına benzer bir müdahaleyi NEYO’ya yapma ihtimalini değerlendireceğiz.⁴⁸ Böylelikle kulaktan kulağa oyununu andıran NEYO’cu taklit zincirinin imalat sürecine ilk elden şahit olmaya çalışacağız.

Zincirdeki İroni: Harman’a Rağmen NEYO

Graham Harman, özellikle José Ortega y Gasset (d. 1883 / ö. 1955) ve Jacques Derrida (d. 1930 / ö. 2004) okumaları üzerinden metaforun önemine dair ilk saptamalarını yaptığı *Gerilla Metafiziği* kitabının sekizinci bölümünde *Poetika*’da rastladığı bir muğlaklıktan bahsediyor.⁴⁹ Aristoteles,

⁴⁶ Graham Harman, *Guerrilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things* (Open Court, 2005).

⁴⁷ Graham Harman, *The Quadruple Object* (Zero Books, 2011).

⁴⁸ Graham Harman, “Materialism is Not the Solution: On Matter, Form, and Mimesis,” *The Nordic Journal of Aesthetics* 47 (2014), <https://doi.org/10.7146/nja.v24i47.23057>.

⁴⁹ José Ortega y Gasset, Harman’ın, metafor teorisini geliştirirken en çok etkilendiğini söylediği isim. Ortega’nın 1914’te kaleme aldığı “Ensayo de Éstetica a Manera de Prólogo” (Önsöz Tarzında Estetik

kitabın başlarında taklit becerisini bütün insanlara özgü, evrensel ve doğal bir yeti olarak tanımlamışken yirmi ikinci bölümün sonlarında karşımıza şöyle bir zorluk çıkarıyor: “[...] ama en önemlisi metaforik söyleyişi kullanmaktır. Çünkü başkasından alınamayacak tek şey budur ve doğal yeteneğin göstergesidir. Zira iyi metafor yapmak, benzerliği göz önünde bulundurmak demektir.”⁵⁰ Taklidin olmazsa olmaz koşullarından birinin “benzerliği göz önünde bulundurmak” olduğunu dikkate alırsak evrensel taklit becerisinin bazı insanlarda özellikle geliştiği anlamında düşünebilir miyiz bu pasajı? Üstelik doğuştan geldiği söylenen bu yetenek, taklidin asıl işlevi olan öğrenme sürecinin dışına düşüyor bu sefer. Herkes taklit ediyor, öğrendiklerini bu sayede öğreniyor ve bundan haz alıyor. Fakat sadece bazı insanlar bu becerinin belki de sonraki aşamalarından birine denk gelen “iyi metafor yapma” yeteneğine sahip olabiliyor ve bu yetenek öğretilmiyor. Harman açıkça böyle düşünüyor ve “hepimizin çok gelişmiş bireyler olduğu gerçeği bir yana bazı insanlar benzerliklere dair doğuştan gelen dehalari sayesinde insan özüne diğerlerinden daha fazla yaklaşıyorlar” demekten geri durmuyor; Derrida’yı da bu özel yeteneğe sahip bireyler arasında sayıyor.⁵¹ Platon felsefesinde doğal olmamakla itham edilen taklit becerisini belki de insan yeteneklerinin en doğalı olarak kabul eden Aristoteles böylece hocasına bir adım yaklaşıyor sanki. Harman’ın formülüyle söylersek belli bir öze yaklaşmakta bazı bireylerin ayrıcalıklı olduğunu ikrar etmiş oluyor. İyi metafor yapma yeteneği, yani evrensel taklit becerisinin en özel formu, benzerlik yakalama gücüyle ortaya çıkıyor ve benzerlikler yakalandıkça özlere yaklaşmak mümkün hâle geliyor. Platon, Aristoteles ve Harman süzgeçlerinden geçerek karşılaştığımız bu tartışmalı formülü “Yeni Mimesis”ten öğrendiğimiz NEYO terminolojisine tercüme etmeye çalışalım. Benzerlik yakalama yeteneği, DN-DK tansiyonunu artırma becerisi demektir. DN-DK gerilimini artırabilmek içinse karşılaşılan duyusal nesnelere ait nitelikleri bu nesnelerden ayırmaya çalışmak ve nitelikleri başka duyusal nesnelere aktarmak—metafor sözcüğünün kelime anlamı—gerekecektir. İşlem böylece tamamlanmaz; yakalanan benzerlikleri taşıyacak gerçek bir nesnenin dahline ihtiyaç vardır. DN-DK geriliminin GN-DK tansiyonuna dönüşmesi ve albeni yaratarak estetik bir deneyime yol açmasını sağlamanın tek yolu budur. “Benzetme yeteneğiyle oluşturulan iyi metafor sayesinde bir öze yaklaşma” ifadesindeki öz de GN’ye karşılık gelmektedir. Dante’ye üçüncü defa başvurmak yerine Cumhuriyet sonrası Türk şiirinin en büyük isimlerinden birine, Edip Cansever’e verelim bu noktada sözü. Şairin, İkinci Yeni döneminin eşiğinde kaleme aldığı çok meşhur bir şiirinden yararlanalım. 1954 tarihli *Dirlik Düzenlik* kitabındaki bu meşhur şiirin adı “Masa da Masaymış Ha...”:

Denemesi) yazısını felsefe tarihindeki en güzel denemelerden biri olarak görüyor. Deneme, genç bir şairin şiir kitabına önsöz olarak yazılmış ve metaforu retorik tartışma düzleminde alıp fenomenolojik ve ontolojik bir düzleme çekiyor. Bkz. José Ortega y Gasset, “Ensayo de Éstetica a Manera de Prólogo,” *Obras Completas*, 6. Cilt içinde, (Revista de Occidente, 1964). Harman, *Nesne Yönelimli Ontoloji* kitabındaki metafor tartışmasını neredeyse tamamen Ortega’nın denemesini analiz ederek yürütüyor: Graham Harman, *Nesne Yönelimli Ontoloji: Her Şeyin Yeni Bir Teorisi*, çev. Oğuz Karayemiş (Tellekt, 2020), 71-89.

⁵⁰ Aristoteles, *Poetika*, 1459a5-9, 67.

⁵¹ Harman, *Guerrilla Metaphysics*, 112.

Adam yaşama sevinci içinde
 Masaya anahtarlarını koydu
 Bakır kâseye çiçekleri koydu
 Sütünü yumurtasını koydu
 Bisiklet sesini çırkık sesini
 Ekmeğin havanın yumuşaklığını koydu

Adam masaya
 Aklında olup bitenleri koydu
 Ne yapmak istiyordu hayatta
 İşte onu koydu
 Kimi seviyordu kimi sevmiyordu

Adam masaya onları da koydu
 Üç kere üç dokuz ederdi
 Adam koydu masaya dokuzu
 Pencere yanındaydı gökyüzü yanında
 Uzandı masaya sonsuzu koydu
 Bir bira içmek istiyordu kaç gündür
 Masaya biranın dökülüşünü koydu
 Uykusunu koydu uyanıklığını koydu
 Tokluğunu açlığını koydu

Masa da masaymış ha
 Bana mısın demedi bu kadar yüke
 Bir iki sallandı durdu
 Adam ha babam koyuyordu⁵²

Bu masa, Eddington'ın bahsettiği iki masanın karşısına Harman tarafından çıkarılan üçüncü masa mı? Masanın özü, masanın kendisi, gerçek masa. NEYO'nun metafor teorisinden öğrendiğimiz kadarıyla gerçek masa sahnede yer alamaz; gördüğümüz masa duysal bir nesnedir artık. Karşımızda duran şey fiziksel bir masa da değil. Şiir okuyoruz ve biraz romantik, biraz da ironik tonlarla bezenmiş bir masa imajını zihnimizde çeviriyoruz. Daha doğrusu önce şair çevirmiş, biz ona uyuyoruz. Tabii o da şiirdeki "adamın" yalancısı. Herkesi içine alabilecek kadar geniş bir kategoriye dönüşen bu adam, bütün masaların yerine geçebilecek bir masaya bazı şeyler koyuyor. Yaşama sevinciyle, gayet doğal bir manzaranın içine yerleşmiş otururken nesnelerle nitelikleri birbirinden özenle koparmaya başlıyor. Anahtarlarını cebinden, çiçekleri topraktan kopardığı yetmiyormuş gibi bisiklet sesini bisikletten, çırkık sesini çırkıktan, havanın yumuşaklığını havadan ayırıyor. Aklında olup bitenleri aklından çekip çıkarmaya çalıştığı gibi gelecekteki bir biranın dökülüşünü de o gelecekteki biradan ayırıyor. Uyku, tokluk gibi somut durumlar bir yana dokuz sayısıyla sonsuzu da topraktaki çiçek gibi çekip koparıyor ve biriktirdiği bütün bu nitelikleri bir

⁵² Edip Cansever, "Masa da Masaymış Ha...", *Sonrası Kalır I: Bütün Şiirleri* (Yapı Kredi Yayınları, 2011), 52.

masaya koyuyor. Masa iki sallansa da yüke dayanıyor ve daha önemlisi adam masaya bir şeyler koymayı bırakmıyor, “ha babam koyuyor.” Cansever, şiirde tek bir metafor kullanmamakla birlikte iyi bir metafor yapmanın ilk adımını, yani DN-DK gerilimi oluşturmayı başarmış; basit ve etkili bir kompozisyonla metafora doğrudan ihtiyaç duymadan metafor etkisini duyumsatıyor. Seyircinin, yani okurun “o adamın” yerini almadan duramayacağını da bilmeden biliyor Cansever. Demek ki yerine kendini koymak için önce yerinden etmek gerekiyor.

Harman’ın NEYO’yu geliştirme sürecindeki dönüm noktalarından biri 2011’de gerçekleşti. Önce Fransa’da çevrilip yayımlanmak üzere kaleme aldığı *Dörtlü Nesne* kitabı bu tarihte basıldı. Türkçeye de çevrilmeyi bekleyen bu ilginç çalışmanın merkezinde adı yukarıda da anılan “ontografi” var. Ontografi, her türlü varlığı ne idüğüne bakmadan yerleştirebileceğimiz kavramsal bir araç, bir tür matris aslında. “Yeni Mimesis” makalesi ihtiyaç duyduğu kadarıyla gündeme getirdi bu aracı. Dörtlü modelin dört ana unsurunu ve bunlar arasında gerçekleşen dört temel gerilimi kısaca tanıttı. Mimesis tartışmasını, yani estetik deneyimin üretim sürecine dair analizi biraz daha kapsamlı hâle getirmek için ontografide tanımlanan iki yan kavramın sahne alması gerekecek: Füzyon ve fizyon. Nükleer fizikten devşirilen bu iki terim, nesnelerle nitelikler arasındaki gerilimin oluşma tarzlarına karşılık geliyor. Örneğin NEYO’da “öz” olarak nitelenen GN-GK gerilimi, başlangıçta olmayan bir bağın kurulmasını gerektiriyor. Estetik deneyimin merkezine yerleştirilen ve NEYO’da “mekân” adını alan GN-DK tansiyonu veya kutuplaşması da öyle. Önceden verili olmayan bir bağın oluşmasına bağlı olduklarından bu iki gerilime “füzyon” deniyor. Tam adlarını vermek gerekirse ilk gerilim “nedensellik füzyonu”, ikincisi “albeni füzyonu” olarak anılıyor. Öte yandan DN-GK ve DN-DK gerilimleri önceden var olan bağların kopmasını işaret ettiklerinden bir füzyonun değil “füzyonun” sonucu olarak ortaya çıkıyor. Harman ilkinde “teori fizyonu”, ikinciye “yüzleşme fizyonu” diyor.⁵³ Filozof bunların ilkinin, yani teori fizyonunu, *Nesne Yönelimli Ontoloji* kitabında bilimsel keşiflerin mantığını NEYO terimleriyle ifade edebilmek üzere işe koştı ve Thomas Kuhn’un (d. 1922 / ö. 1996) “paradigma” kavramından yararlanarak bilimlerin DN-GK gerilimini nasıl kullandıklarını izah etmeyi denedi.⁵⁴ Metaforun ve daha genel olarak estetik deneyimin şekillenmesinde kilit rol üstlenen ikinciye, yani “yüzleşme fizyonunu” ise pek de şaşırtıcı olmayan bir şekilde edebiyat eleştirisi bağlamında ele aldı. Amerikalı tuhaf hikâye yazarı H. P. Lovecraft’ın öykülerini NEYO bakış açısından incelediği 2012 tarihli *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy* (Tuhaf Gerçekçilik: Lovecraft ve Felsefe) kitabında,⁵⁵ ve 2019’da yayımlanan, bu sefer de Lovecraft ile Edgar Allan Poe’yu karşılaştırdığı “Poe’s Black Cat” (Poe’nun Kara Kedi’si) makalesinde,⁵⁶ DN-DK gerilime denk düşen yüzleşme fizyonu kavramını bir eleştiri aracına dönüştürmeye çalıştı.

⁵³ Harman, *The Quadruple Object*, 107. Kitabın yedinci bölümünde bir figürle de temsil edilen dört temel bağlantının İngilizce orijinal isimleri şöyle: *Causation* (Nedensellik), *Allure* (Albeni), *Theory* (Teori) ve *Confrontation* (Yüzleşme).

⁵⁴ Harman, *Nesne Yönelimli Ontoloji*, 146-66.

⁵⁵ Graham Harman, *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy* (Zero Books, 2012).

⁵⁶ Graham Harman, “Poe’s Black Cat,” *Romanticism and Speculative Realism* içinde, der. Chris Washington ve Anne C. McCarthy (Bloomsbury Academic, 2019).

Aslına bakılırsa Harman, *Tuhaf Gerçekçilik* kitabında Lovecraft öykülerini dörtlü nesne modelindeki bütün gerilimleri örneklemek için kullanıyor. Cthulhu efsanesinin tarife gelmeyen yaratıklarını tarif çabası içinde Lovecraft'ın GN-GK ve DN-GK gibi ifadesi zor tansiyonları bile az örnekte de olsa ima etmenin yolunu bulduğunu göstermeye çalışıyor.⁵⁷ Dolayısıyla sadece DN-DK gerilimini, yani yüzleşme fizyonunu kullanarak nasıl GN-DK gerilimi, yani albeni füzyonu oluşturulacağıyla ilgilenmiyor. Fakat gerçek nesne ve niteliklerden oluşan gerilimler estetik deneyimin sınırlarını o kadar zorluyor ki okurun gerçek bir nesne olarak öyküye katılmasını engelleme riski yaratıyor. Harman'a göre Lovecraft'ın böylesi imkânsız bir işe kalkışması uzun yıllar küçümsenerek göz ardı edilmiş bu dehşet hikâyeleri yazarının Amerikan edebiyatının en büyük üslupçularından biri olarak görülmesi için yeterli. Bununla birlikte Lovecraft, tam da iyi bir üslupçu olduğu için, peşine düştüğü asıl şeyi, yani okur ilgisini asla gözden kaçırmayacaktır çünkü estetik deneyim üretmek için sıralayıp durduğu uzun ve anlaşılmaz tarifler okurun aktif katılımı olmadan hiçbir etki uyandırmayacaktır. Okur ilgisi deyip geçmemek gerekiyor. Bu noktada ontografinin önemli terimlerinden birini daha hatırlatmakta fayda var. Albeni füzyonunun oluşması için duyuşal nesnelerden koparılmış duyuşal nitelikleri üstüne almak isteyecek gerçek bir nesneye ihtiyaç vardı. İşte bu gerçek nesnenin füzyondaki yerini almasına "içtenlik" (*sincerity*) diyor Harman.⁵⁸ Okurun pasif varlığı edebî metindeki estetik etkinin ortaya çıkmasına yetmiyor, aktif bir katılım gerekiyordu. İçtenlik, böyle bir katılım olup olmadığının ölçüsüne dönüşüyor. Cansever'in "adamı" gibi, nitelikleri nesnelerinden "ha babam" koparabilirsiniz fakat bir okurun içtenlikli katılımı sağlanamazsa bu nitelikler gerçek bir nesnenin yörüngesine asla girmeyecek ve hiçbir estetik etki oluşmayacaktır. Okuru metne çekmek ve orada tutmak da sanıldığı kadar kolay değildir. Lovecraft örneğinden devam edersek "Cthulhu'nun Çağrısı"nda,⁵⁹ veya *Delilik Dağları*'nda tarif edilen tuhaf yaratıklara ya da şehirlere ait acayip nitelikleri,⁶⁰ okurdan önce üstlerine alan birileri olması, sahneye çıkarak boy göstermeleri gerekir. Harman, Lovecraft'ın birinci tekil anlatıcıyı tam da bunu sağlamak için kullandığını düşünüyor. Güvenilir gözlemciler olarak sadece dış görünüşleri ve akademik nitelikleriyle tanıtılan bu anlatıcılar tarif etmekte çok zorlandıkları korkunç şeylere maruz kalıyor.⁶¹ Bazı tanıdık nesnelerden bazı tanıdık nitelikleri koparıyor, sonra çeşitli izleriyle karşılaştıkları inanılmaz varlıkları tarif etmek üzere bunları katıp karıştırıyor, elde ettikleri onlarca niteliği bu anlaşılmaz şeylere yüklemeye gayret ediyorlar. Okurun içten ilgisini ancak böyle cezbedebiliyorlar.

Harman, "Poe'nun Kara Kedi'si" makalesinde Lovecraft'ın anlatıcıya yüklediği bu işlevin kaynağında Poe'nun birçok öyküsünde karşımıza çıkan birinci tekil anlatıcılar olduğunu

⁵⁷ Harman, *Weird Realism*, 231-43.

⁵⁸ Bu kavram hakkındaki en detaylı analiz Harman'ın Dante'yle ilgili kitabında yer alıyor: Graham Harman, *Dante's Broken Hammer: The Ethics, Aesthetics, and Metaphysics of Love* (Repeater Books, 2016).

⁵⁹ H. P. Lovecraft, "Cthulhu'nun Çağrısı," *Cthulhu'nun Çağrısı*, *Toplu Eserler 6* içinde, çev. Hasan Fehmi Nemli (Alfa Yayınları, 2015).

⁶⁰ H. P. Lovecraft, *Delilik Dağlarında*, *Toplu Eserler 1*, çev. Hasan Fehmi Nemli (Alfa Yayınları, 2014).

⁶¹ Harman, "Poe's Black Cat," 218.

söylüyor.⁶² Tabii Poe'nun anlatıcıları Lovecraft'inkilerden epey farklı. Lovecraft'ın akademik gözlemcileri kadar güvenilir bir görünüme sahip değiller çünkü karmaşık bir iç dünyaları var, ruhsal durumları son derece dalgalı seyrediyor. Ani, beklenmedik, paranoyakça tepkiler verebiliyorlar. Harman, yazının başlığından da anlaşılacağı üzere Poe'nun "Kara Kedi" öyküsünü analiz ederek bu güvenilmesi zor anlatıcıların söz konusu özelliklerine rağmen okurları cezbetmeyi nasıl başardıklarını göstermeye çalışıyor ve ilginç bir çözümleme güzergâhı takip ediyor.⁶³ Hikâyede önce ilk kedisini öldüren, sonra onun yerine geçen ikinci kedisinden nefret eden, ardından da kedisine arasına giren karısına kıyan bir anlatıcının yaşadıklarını kendi ağzından dinliyoruz.⁶⁴ Harman, öyküde okurun dikkatini cezbetmeye yarayan yetmiş üç nokta saptıyor. "Kara kediler" adını verdiği bu noktaları kendi içlerinde yedi kategoriye ayırıyor. Bunların altısını da füzyon ya da fizyon yaratmalarına göre sınıflandırıyor. Ayrıntıya girmeden şu kadarını söylemekle yetinelim: Harman, okurun metne bağlanmasını sağlayan kara kedilerin üç temel düzeyde hareket ettiğini belirtiyor. Buna göre kara kediler, okur, anlatıcı ve nesneler arasında ikiye bölünmüş bağlar kurulmasını ya da var olan bağların koparılmasını sağlıyor. Okurla nesne, anlatıcıyla nesne ya da iki nesne arasında bağ kurulması füzyona karşılık gelirken okurla nesne, anlatıcıyla nesne ya da iki nesne arasındaki bağın koparılması fizyon oluşmasını sağlıyor. Harman bütün bu gözlemlerden genel bir stilistik yasaya ulaşabileceğini de iddia ediyor: Bir okurun ilgisini çekmenin sadece iki yolu vardır. Ya iki şey arasında bağ kurarız ya da bu bağı koparıyoruz.⁶⁵ Dolayısıyla Harman'a göre edebî üslup verili bir metinde bu kombinasyonun nasıl şekillendiğini çözümleyerek analiz edilebilir.⁶⁶

NEYO'daki taklit zincirinin oluşması, yani estetik deneyimin üretilebilmesi, duyuşal niteliklerin duyuşal nesnelerden koparılmasına, sonra bunların gerçek bir nesneye bağlanmasına, böylece albeni füzyonu yaratılmasına bağlıydı. Harman'ın Lovecraft ve Poe yorumları bu zinciri daha yakından tanımamızı sağlayan genel bir imaj sunuyor. "Kara Kedi" öyküsünde anlatıcının ayaklarına dolanıp duran kediler, nesneleri, anlatıcıları ve okurları birbirlerine bağlama işini üstleniyor. Kedilerin yılanımsı yörüngeler çizerek ve şeylere âdeta dokunmadan, hafifçe sürtünerek oluşturduğu ve kopardığı bu bağlantılar olmadan, yani kesikli taklit zinciri oluşmadan, okurun ya da en genel anlamıyla seyircinin sahneye çıkıp başka bir şeyin kılığına bürünmesi mümkün görünmüyor. Tam bu noktada "içtenlik" kavramını yeniden ele alma zorunluluğu da ortaya çıkıyor. Harman bir yandan okurun ya da seyircinin içten katılımını şart koşarken bir yandan yazarın, anlatıcı ve nesneler aracılığıyla bu katılımı kışkırttığının da altını çizmiş oldu. İçtenlik, birdenbire paradoksal bir görünüm kazandı. İçten, samimi katılım fikri yazarın, anlatıcının veya

⁶² Harman, "Poe's Black Cat," 222.

⁶³ Harman, "Poe's Black Cat," 224-31.

⁶⁴ Edgar Allan Poe "Kara Kedi," *Bütün Öyküleri*, 1. cilt içinde, çev. Hasan Fehmi Nemli (İletişim Yayınları, 2015).

⁶⁵ Harman, "Poe's Black Cat," 231.

⁶⁶ Harman'ın edebiyat eleştirisini genel olarak nasıl ele aldığını görmek ve Lovecraft-Poe karşılaştırmasının ayrıntılarını öğrenmek için şu makaleye bakılabilir: Hakan Atay, "Nesneler ve Şeyleri: Tuhaf Gerçekçi Edebiyat Eleştirisi," *Pasajlar Sosyal Bilimler Dergisi*, no. 2 (Haziran 2019).

nesnelerin içten pazarlıklı olma ihtimaliyle sınanmak zorunda kaldı. Başka bir deyişle bağ kurmak için önce bağı koparmak gerekliliği tekrar su yüzüne çıktı. Harman ise “Maddecilik Çözüm Değil” makalesinin sonunda başka yerlerde de vurguladığı önemli bir görüşünü çok kuvvetli şekilde dile getiriyor ve zincirdeki ilk halkanın bağ koparma değil bağ kurma olması gerektiğini ironik mesafe fikrini sert bir eleştiriye tabi tutarak göstermeye çalışıyor. Filozof, “uzun zamandır terk edilmiş hâldeki” mimesis kavramını “şaşırtıcı” bir anlamda yeniden savunmamız gerektiğini söyleyerek başlıyor eleştirisine.⁶⁷ Mimesis veya taklit artık doğal şeyleri kopyalayan taklitler üretmek anlamında değil “oyuncuların kayaları, ağaçları, Jim Morrison’ı ya da Nixon’ı taklit etmeleri” anlamında taklittir.⁶⁸ Ağaç nitelikleri ağacın yörüngesinden, alevin özellikleri alevin yörüngesinden çıkıp ağacın ya da alevin yerine geçen metot oyuncusunun yörüngesine girerir, oyuncunun etrafında dönen “şeytani bir uydura” dönüşür.⁶⁹ Harman tam bu noktada ilginç bir *Poetika* göndermesi daha yapıyor. Aristoteles, söz konusu pasajda şairin, canlandırdığı karaktere has duyguları taklit ederken doğal yeteneğini kullandığı kadar, çılgınca bir hezeyandan da yararlandığını dile getiriyor.⁷⁰ “İyi metafor yapma yeteneğine” sahip sınırlı sayıda insan arasında yer alan şair, başka birinin niteliklerini ondan koparıp kendi yörüngesine sokmayı başardığı ölçüde iyi bir şairdir ve bu gayrette delice bir taraf vardır.

Harman, Aristoteles’in şairi andığı yerde tekrar doğrudan izleyiciye dönüyor ve estetik deneyime ait biçimin içeriğini seyirci katılımında bulmak gerektiğini yeniden vurguluyor. Ardından ani bir çıkarımla bu durumun, ironinin sonunu getireceğini söyleyiveriyor. Öyle anlaşılıyor ki Harman’a göre ironi, kendi üzerine düşünmek ve mesafe almak anlamlarına geldiği kadar “her şeyi turnak içine almak” da demek. Ironi, “yersiz bir alaycılıkla şeyleri söküp parçalamak” gibi bir sonuç doğuruyor ve eleştirellikten genellikle böyle bir tutum anlaşılıyor.⁷¹ Harman ise bu eleştiri anlayışının karşısına yemek ve şarap eleştirmenlerinin tavrını çıkarıyor. Eleştirdikleri şeye “derin bir kişisel yatırım yapmış” insanlar bunlar.⁷² O yüzden bütün eleştirileri içtenlik taşıyor. Harman, yine ani bir hamleyle bu sefer Oscar Wilde’in (d. 1854 / ö. 1900) sanatta içtenliğin rolüne dair olumsuz bir sözünü anımsatıyor. Bu meşhur Wilde alıntısı şöyle: “Kötü şiirlerin hepsi içtendir.” Amerikalı eleştirmen Harold Bloom’un (d. 1930 / ö. 2019) Wilde’in her konuda haklı olduğu görüşünü de ekliyor Harman ve üçüncü bir hamleyle şöyle çarpıcı bir soru soruyor: “Peki ya Wilde’in sözünün değeri tam da hakikati onu yadsıyarak bulmasından

⁶⁷ Harman, “Materialism is Not the Solution,” 108.

⁶⁸ Harman, “Materialism is Not the Solution,” 108.

⁶⁹ Harman, “Materialism is Not the Solution,” 109.

⁷⁰ Aristoteles, *Poetika*, 1455a30-37, 49. Atf için kullandığım Çokona-Aygün çevirisinde bu pasaj tam tersi anlama gelecek şekilde çevrilmiş: “Bu nedenle şiir sanatı hezeyanlı insandan [maniakos] ziyade doğal olarak yetenekli insanın [euphykês] işidir.” Fakat Ömer Aygün, çeviriye eklediği “Açıklamalar” bölümünde şöyle dikkat çekici bir şerh de düşüyor: “Ancak aynı pasaj şöyle de çevrilebilir: ‘En inandırıcı ozanlar doğalarından yola çıkarak duygularına bürünenlerdir... Bu nedenle şiir sanatı daha ziyade hezeyanlı insanın ya da doğal olarak yetenekli insanın işidir’ (Aristoteles, *Poetika*, 90).

⁷¹ Harman, “Materialism is Not the Solution,” 109.

⁷² Harman, “Materialism is Not the Solution,” 109.

geliyorsa?”⁷³ Devamında da aslında Wilde’ın, söylediğinin tam tersini kastederek iyi sanatın içten olması gerektiğini düşünüyor olabileceğini belirtiyor. İronik bir sanatçı olan Wilde’ın sözünü, başka bir ironiyle kendi sözüne çeviriyor: Peki şöyle diyemez miyiz? Harman, Wilde’ın iddiasını Wilde’dan koparıyor, kendi söylemek istediği şeyi söylemek üzere kendi yörüngesine alıyor ve sahnede Wilde’ı canlandırıyor. Hatta bunu okurun ilgisini, içtenlik kavramının yeni anlamına çekmek üzere yapıyor. İronik mesafeyi okurun içtenliğine zemin hazırlamak üzere kullanıyor. Şüphesiz Harman’ın ironik mesafe eleştirisinde haklı bir yan var. NEYO akımına erken bir dönemde katılıp kendi nesne teorisini geliştiren, video oyunu tasarımcısı, akademisyen ve filozof Ian Bogost, 2016 tarihli kitabı *Play Anything*’de (Yeter ki Bir Şeylerle Oyna) Harman’ın çekincesine benzer sebeplerle ilginç bir adlandırma yapmıştı: “İronoya.”⁷⁴ İnsanlardan korkan ve diğerleriyle aralarına sürekli mesafe koymak isteyen paranoyaklar gibi ironoyaklar da her şeyle aralarına mesafe koyuyorlar, her şeyden korkup çekinmeye başlıyorlar. Herhangi bir şeye merakla uzanıp ona zaman harcamanın olası kötü sonuçlarına kendilerini o kadar kaptırıyorlar ki hiçbir şeye dokunmaz oluyorlar ve her şeyi “tırnak içine” alıyorlar. Çağımızda bu tırnakların her yeri kapladığı gözlemi yabana atılacak bir gözlem değil. Fakat Harman’ın belki de bir tür üst kazısıyla ironinin her türlüşünü ideal şehirden kovma girişiminde ciddi bir abartı var. Ironiyi şeylere kayıtsızlığın ana mecrası olarak betimleyip olası etkilerinden birine indirgemek yerine pekâlâ tıpkı metafor gibi estetik deneyim oluşturma yollarından, yöntemlerinden biri olarak görmek de mümkündü. Cehennemde kendisini ölü bir beden yerine koyan Dante, ölmediğini ve cehennemde olmadığını gayet iyi biliyordu. Zaten o sahnenin kurulması bu ilk ironik hamlenin gerçekleşmesine bağlıydı. Olduğu şey kalarak olmadığı bir şeye dönüşmesi başka türlü imkânsızdı. Cansever de şiirdeki sevgi dolu “adamdan” bahsederken kendisinden başlayarak belki de bu adamla zıt karakterlere sahip bambaşka insanları kastediyordu. İroni, yani bir şey söylerken tamamıyla farklı bir şey kastetmek, NEYO’daki mimetik zincirin ilk halkasıdır. Harman’ın estetik deneyim üretimine dair söylediklerini kabul edeceksek bunu Harman’a rağmen yapmamız gerekecek.

Sonuç

Fransız filozof Gilles Deleuze (d. 1925 / ö. 1995), Marcel Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* romanını çözümlediği *Proust et les signes* (Proust ve İşaretler) kitabına, yedi ciltlik romandaki işaretleri sınıflayarak başlar.⁷⁵ Sırasıyla dünyevi işaretleri, içi boş işaretleri, aşk işaretlerini ve nihayet sanatsal işaretleri yazarın çiraklık sürecinin aşamalarına denk gelecek şekilde analiz eder. Dikkatli bakınca görürüz ki henüz bir yazara dönüşmeden önce kendi romanının kahramanı oluveren Marcel, gördüğü her şeyi özenle niteliklerinden ayırmakta, sonra bu serbest nitelikleri kullanarak dolu dolu bir metaforik anlatım örmektedir. O kadar ki Deleuze, kitabının ikinci

⁷³ Harman, “Materialism is Not the Solution,” 109.

⁷⁴ Ian Bogost, *Play Anything: The Pleasure of Limits, the Uses of Boredom, and the Secret of Games* (Basic Books, 2016), 10.

⁷⁵ Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (PUF, 2014), 9-22.

kısımının sonunda romanın anlatıcısını bir örümceğe benzetir.⁷⁶ Ağına takılan şeylerin izlerini süren avcı örümceğin önce bu niteliklerden yola çıktığına, ardından avına yaklaşıp onun yerine geçmeye çalıştığına şahit oluruz. Estetik deneyim üretimi peşindeki bu doymak bilmez örümcek, metaforun imkânlarını bir ağ gibi kullanır ve şeylerin, ağına takılmasını bekler. Aynı zamanda da ağına zaten birçok şeyin takılmış olduğunu ayırt eder. Kayıp zaman, nitelikleri nesnelerinden ayırmakla harcanmış zamandır. Graham Harman'ın dörtlü ontografik düzeninde DN-DK gerilimine “zaman” denmesi boşuna değil.

“Yeni Mimesis” makalesinde özlü şekilde sunulan NEYO araştırma programında estetik üretimin olanaklı yollarından biri olan metafor yapımının DN-DK gerilimini artırarak GN-DK füzyonu oluşturmayı amaçladığını gördük. Bu füzyonun ortaya çıkması da metaforun teatrallik özelliğine bağlıydı ve söz konusu özellik klasik mimesis anlayışları dışında bir mimesis anlayışı gerektiriyordu. Gerçek bir nesne, duysal nesnelerden koparılmış duysal nitelikleri üzerine almaya çalışan başka bir gerçek nesnenin yerine geçecek, onun rolüne bürünecek, ona dönüşecekti. Böylece mimesis, doğal şeylerin kopyalarını üretmek değil taklit yoluyla yeni bir gerçek şey üretmek anlamına gelecek biçimde yeniden tanımlandı. Harman, gerçeğin taklitletme rolünü belirginleştirmeye çalışırken Platon ve Aristoteles'ten esinlenerek yeni bir taklit zinciri modeli de önerdi. Fakat ironik etkiyi sert şekilde eleştirip zincirdeki katılımcıları birbirine bağlayan ilk adımın nitelikleri nesnelerden ayırmak olduğunu ve bu hamlenin ironi gerektirdiğini göz ardı ediyordu. Badiou'nun Platon'a, Harman'ın Aristoteles'e yaklaşmak için attıklarına benzer bir adımla Harman'a rağmen ironiyi tekrar hesaba katmak gerektiği ortaya çıktı. NEYO'da önerilen yeni taklit zincirini kullanarak Proust'un örümcek anlatıcısının yatay bir düzlem üzerinde nasıl hareket ettiğini daha iyi anlayabiliriz artık.

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 Zekâ Kullanım Beyanı

No AI-assisted tools were used in the preparation of this study. All content was produced and verified by the author.

Bu çalışmada yapay zekâ destekli herhangi bir araç kullanılmamıştır. Tüm içerik yazar tarafından hazırlanmış ve doğruluğu onaylanmıştır.

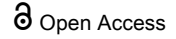
⁷⁶ Deleuze, *Proust et les signes*, 218.

Kaynakça

- Aristoteles. *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*. Çeviren Ari Çokona ve Ömer Aygün. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2024.
- Atay, Hakan. “Nesneler ve Şeyleri: Tuhaf Gerçekçi Edebiyat Eleştirisi.” *Pasajlar Sosyal Bilimler Dergisi*, no. 2 (Haziran 2019): 249–71.
- Badiou, Alain. *Logiques des mondes*. Éditions du Seuil, 2006.
- Black, Max. “Metaphor.” *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy* içinde. Cornell University Press, 1962.
- Brooks, Cleanth. “The Heresy of Paraphrase.” *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* içinde. Dobson Books Ltd., 1960.
- Dante Alighieri. *İlahi Komedya*. Çeviren Rekin Teksoy. Oğlak Yayınları, 1998.
- Deleuze, Gilles. *Proust et les signes*. PUF, 2014.
- Eddington, Arthur Stanley. “Introduction.” *The Nature of the Physical World* içinde, xi-xix. Macmillan, 1929.
- Fried, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. University of Chicago Press, 1988.
- Fried, Michael. “Art and Objecthood.” *Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* içinde, der. Charles Harrison ve Paul Wood. Blackwell, 1993.
- Harman, Graham. “A Different Sense of Mimesis.” *Plenary Lecture at the J. Irwin Miller Symposium: Aesthetic Activism*, Yale University, 14 Ekim 2016.
- . “A New Sense of Mimesis.” *Aesthetics Equals Politics: New Discourses across Art, Architecture, and Philosophy*, der. Mark Foster Gage. The MIT Press, 2019.
- . “Aesthetics as First Philosophy: Levinas and the Non-Human.” *Naked Punch* 9 (Yaz-Güz 2007): 21-30.
- . *Dante’s Broken Hammer: The Ethics, Aesthetics, and Metaphysics of Love*. Repeater Books, 2016.
- . *Guerrilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things*. Open Court, 2005.
- . “Materialism is Not the Solution: On Matter, Form, and Mimesis.” *The Nordic Journal of Aesthetics* 47 (2014): 94-110. <https://doi.org/10.7146/nja.v24i47.23057>.
- . *Nesne Yönelimli Ontoloji: Her Şeyin Yeni Bir Teorisi*. Çeviren Oğuz Karayemiş. Tellekt, 2020.
- . “Poe’s Black Cat.” *Romanticism and Speculative Realism* içinde, der. Chris Washington ve Anne C. McCarthy. Bloomsbury Academic, 2019.
- . *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics*. re.press, 2009.

- . “Undermining, Overmining, Duomining: A Critique.” *ADD Metaphysics*, der. Jenna Sutela, 42-51. Aalto University Digital Design Laboratory, 2013.
- . *The Quadruple Object*. Zero Books, 2011.
- . “The Third Table.” *The Book of Books* içinde, der. Carolyn Christov Bakargiev. Hatje Cantz Verlag, 2012.
- . *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Chicago: Open Court, 2002.
- . *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*. Zero Books, 2012.
- Heidegger, Martin. *Varlık ve Zaman*. Çeviren Kaan Ökten. Alfa Yayınları, 2018.
- Hume, David. *A Treatise of Human Nature: A Critical Edition*, 1. Cilt, der. David Fate Norton ve Mary J. Norton. Oxford University Press, 2007.
- Husserl, Edmund. *Logical Investigations*. 1. Cilt, Çeviren. J. N. Findlay. Routledge, 2001.
- Kant, Immanuel. *Critique of Judgment*. Çeviren Werner Pluhar. Hackett, 1987.
- . *Groundwork of the Metaphysics of Morals*. Çeviren Mary Gregor ve Jens Timmerman. Cambridge University Press, 1997.
- Latour, Bruno. “Irreductions.” *The Pasteurization of France*. Çeviren Alan Sheridan ve John Law. Harvard University Press, 1993.
- Lovecraft, H. P. “Cthulhu’nun Çağrısı.” *Cthulhu’nun Çağrısı, Toplu Eserler 6* içinde, çev. Hasan Fehmi Nemli. Alfa Yayınları, 2015.
- . *Delilik Dağlarında, Toplu Eserler 1*. Çeviren Hasan Fehmi Nemli. Alfa Yayınları, 2014.
- Nicholas Cusanus (Nicholas of Cusa). “On Learned Ignorance.” *Selected Spiritual Writings* içinde, çev. H. Lawrence Bond. Paulist Press, 1997.
- Ortega y Gasset, José. “Ensayo de Éstetica a Manera de Prólogo.” *Obras Completas*, 6. Cilt içinde. Revista de Occidente, 1964.
- Platon. *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.
- . *Meno (Menon)*. *The Collected Dialogues of Plato* içinde, der. Edith Hamilton ve Huntington Cairns, çev. W. K. C. Guthrie. Princeton University Press, 2002.
- Poe, Edgar Allan. “Kara Kedi.” *Bütün Öyküleri*, 1. Cilt içinde, çev. Hasan Fehmi Nemli. İletişim Yayınları, 2015.
- Proust, Marcel. “Flaubert’in ‘Üslubuna’ Dair.” *Edebiyat ve Sanat Yazıları* içinde, der. Mehmet Rifat, çev. Roza Hakmen. Yapı Kredi Yayınları, 2015.
- Rorty, Richard. “Introduction.” *Truth and Progress: Philosophical Papers*, 3. Cilt içinde. Cambridge University Press, 1998.
- Stanislavski, Konstantin. *An Actor’s Work: A Student’s Diary*. Derleyen ve çeviren Jean Benedetti. Routledge, 2008.

Research Article



Plastic Figures: Mimesis, Metamorphosis, Techniques of the Self

Plastik Figürler: Mimesis, Metamorfoz, Benliğin Teknikleri

Nidesh Lawtoo

Leiden University, Leiden, Netherlands

Abstract

While dominant idealist traditions in western philosophy tended to restrict mimesis to visual representations far removed from ideal Forms, a minor, yet nonetheless resilient genealogy of materialist thinkers has tended to focus on the mimetic nature of subjectivity itself. Building on the interdisciplinary field of mimetic studies sensitive to the plastic forms *homo mimeticus* can take, this essay furthers Catherine Malabou's re-evaluation of form by outlining a new materialist genealogy of four plastic figures endowed with the capacity to both receive form and give form: namely, "figura," "metamorphosis," "techniques of the self," and the "overman." Reframed in the company of ancient (Plato, Homer), modern (Montaigne, Nietzsche), and contemporary (Hadot, Foucault) theorists, the essay argues, in broad genealogical strokes, that the mirroring concepts of plasticity and *figura* traverse key moments in the history of aesthetics. My wager is that plastic figures are endowed with performative powers central to techniques of subject formation that reach from antiquity to modernity into the present, furthering the field of mimetic studies.

Öz

Batı felsefesindeki baskın idealist gelenekler, mimesisi çoğunlukla ideal formlardan uzak, görsel temsillerle sınırlama eğilimindeyken daha azınlık ama dirençli bir maddeci düşünürler silsilesi, öznel deneyiminin bizzat taklitçi doğasına odaklanma eğilimini sürdürmüştür. *Homo mimeticus*'un alabileceği plastik biçimlere duyarlı disiplinler arası mimesis çalışmaları alanına yaslanan bu makale, Catherine Malabou'nun formu yeniden değerlendirme girişimini ilerleterek hem form alabilme hem de form verebilme kapasitesiyle donatılmış dört plastik figürün yeni maddeci bir şeceresini çıkarmaktadır: "Figura," "metamorfoz," "benliğin teknikleri" ve "üst insan." Antik (Platon, Homeros), modern (Montaigne, Nietzsche) ve çağdaş (Hadot, Foucault) düşünürlerin eşliğinde yeniden ele alınan bu kavramsal çerçeve, plastisite ve *figura* kavramlarının birbirini yansıtan nitelikleriyle estetik tarihinin kritik anlarından geçtiğini geniş soybilimsel hatlarla ortaya koyar. Öne sürülen iddia şudur: Plastik figürler, özne oluşumunun tekniklerinde merkezi bir rol oynayan edimsel güçlerle donatılmıştır ve bu güçler antik çağ ve moderniteden günümüze kadar uzanarak mimesis çalışmalarının ufkunu genişletmektedir.

Keywords

Subjectivity,
plasticity,
mimesis,
aesthetics,
mimetic studies,
Malabou

Anahtar Kelimeler

Öznellik,
plastisite,
mimesis,
estetik,
mimesis çalışmaları,
Malabou

Article History

Received
16.04.2025

Accepted
24.09.2025



*The clay is soft and malleable.
Quickly! Hurry to fashion it on that potter's wheel
Which is forever spinning.*

Aulus Persius Flaccus, qtd. in Montaigne, *Essays*

Introduction

The field of mimetic studies is new, future-oriented, and sensitive to protean transformations informing the paradoxical logic of imitation in the digital age. Yet, it is crucial to begin by recognizing that the concept of mimesis and its multiple plastic masks (simulation, imitation, adequation, impersonation, dramatization, identification, influence, mirror neurons, epigenetic mimesis, and, as I will argue, plasticity as well) is as old as the dawn of philosophy itself. If its protean forms generated, in the past, a quarrel between philosophers and poets, specialists of concepts and specialists of affects, mimetic studies has shown that this quarrel was not as unilateral as is often thought to be; it also generated productive entanglements between plastic and mimetic subjects whose genealogy is now already informing a plurality of outputs in mimetic studies.¹ In the wake of post-structuralist deconstructions of unitary and stabilizing forms that, furthering Nietzsche and other modernist writers, find in Platonic metaphysics, if not a single origin, at least an idealist aspiration to formal unity, I now take a more down-to-earth, heterogeneous and materialist approach that traces the entangled genealogy of two conceptual counterparts of form: namely, plasticity and *figura*. Taking inspiration from the French philosopher Catherine Malabou's recent return of critical and creative attention to a type of form that is not simply fixed, universal, and immutable but, rather, plastic, protean and metamorphic, I aim to delineate, in admittedly partial brush-strokes, a genealogical sketch of plastic figures that, as Erich Auerbach has begun to

¹ Mimetic studies is an interdisciplinary field that emerged out of an ERC-funded project titled *Homo Mimeticus: Theory and Criticism* (www.homomimeticus.eu). Located at the crossroads of philosophy, literature and the social sciences its goal was to rethink mimesis for the twenty-first century. It already generated a mimetic turn, or re-turn of attention of different forms of behavioral imitation in the company of influential theorists across disciplines such as literary theory (J. Hillis Miller), continental philosophy (Jean-Luc Nancy, Gunter Gebauer), sociology (Edgar Morin), political theory (William Connolly), anthropology (Christoph Wulf), history of psychology (Mikkel Borch-Jacobsen), feminist philosophy (Adriana Cavarero), queer theory (Judith Butler), posthuman studies (Katherine Hayles), the neurosciences (Vittorio Gallese) among others who participated in *HOM Videos*, see <https://www.youtube.com/channel/UCJQy0y0qCxzP4QImG2YWqpww>. For some representative outputs in mimetic studies see, *The Mimetic Condition*, ed. Nidesh Lawtoo, *CounterText* 8, no.1 (2022); *The Mimetic Turn*, ed. Nidesh Lawtoo *MLN* 138, no. 5 (2023); Nidesh Lawtoo, *Homo Mimeticus: A New Theory of Imitation* (Leuven University Press, 2022); *Homo Mimeticus II: The Re-Turn of Mimesis*, eds. Nidesh Lawtoo and Marina Garcia-Granero (Leuven University Press, 2024); *Homo Mimeticus III: Plasticity, Mimesis and Metamorphosis with Catherine Malabou*, eds. Nidesh Lawtoo and Willow Verkerk (Leuven University Press, 2025). This article is a slightly revised version of a chapter first published in the latter volume under the title, "The Three Metamorphoses of Plasticity: Proteus to Figura, Self-Care to the Overhuman."

show, run deep in the history of aesthetics, but still need a contemporary new materialist supplement.

It is true that, so far, dominant approaches to both mimesis and plasticity have tended to restrict these concepts to aesthetics; yet, joining forces with Malabou allows us to confirm that both concepts transgress the binary that simply divides art from life. As Oscar Wilde wittily yet seriously put it, “Life imitates Art more than Art imitates Life,”² with life assuming plastic, protean, and metamorphic masks that exceed mind-body dualisms. Just as mimesis originates in imitative subjects, or mimes can assume different theatrical forms, so plasticity originates in the malleable subject matter of the human soul, a materialist soul rooted in the brain, and thus in the body as well. A number of ancient, (early-)modern and contemporary precursors paved the way for this key mimetic/plastic insight shared by mimetic studies and new materialism. Considering recent turns—from the performative turn to the affective turn, the materialist turn to the neuro turn—these genealogical precursors deserve more attention they have received so far in view of promoting the plastic metamorphoses internal to the “mimetic turn,” or “re-turn.”

Short of offering a complete overview of the transformations of plasticity over the ages, this essay adopts a more limited, selective, yet still genealogically far-reaching theoretical focus: it aims to trace four metamorphoses of plastic figures that—in their double power to both “*receive form* (clay is called plastic, for example) and *give form* (as in the plastic arts or plastic surgery),”³ as Malabou reminds us—continue to in-*form* and trans-*form* new materialism and mimetic studies. Having traced, somewhat paradoxically, a diagnostic of the “plasticity of mimesis”⁴ back to Plato’s idealistic critique of artistic and political types and the impressions they make on a waxlike soul with agentic properties of its own, let me now further the metamorphoses of plastic figures throughout western history and aesthetics by taking a few and necessarily partial additional steps back—to leap further ahead. This entails revisiting unacknowledged precursors of mimetic studies that—from Greek and Roman antiquity to the Middle Ages thorough the Renaissance up to modernity—were already sensitive to “protean” subjects, plastic “figures,” “techniques of the self,” and “metamorphoses of the spirit” that articulate the complex, often paradoxical, yet productive relation between formless subjects and artistic forms with the power to transform plastic human subjects. Stepping back to Plato and Homer, before selectively retracing the contours of plastic figures via heterogeneous authors that go beyond idealist/materialist binaries—from Plotinus to Dante, Montaigne to Nietzsche—reaching into the present—via Auerbach and Lacoue-Labarthe, Hadot and Foucault—we shall trace a genealogy of four metamorphoses of plasticity

² Oscar Wilde, “The Decay of Lying,” in *The Complete Works of Oscar Wilde*, vol. 4, ed. Josephine M. Guy (Oxford University Press, 2007), 90.

³ Catherine Malabou, *What Should We Do with Our Brain?*, trans. Sebastian Rand (Fordham University Press, 2008), 5.

⁴ See Nidesh Lawtoo, “Plasticity,” *MLN* 132, no. 5 (2017): 1201-24; and Lawtoo, *Homo Mimeticus*, chap. 4.

that respond to Malabou's injunction to rethink form on a new materialist basis, while also paving the way for future transformations of *homo mimeticus*.⁵

Protean Twists and Metamorphic Turns: Homer to Plato

Since the dawn of mimetic studies, philosophers identified mimeticians as protean subjects, which also means that they failed to pin them down to a singular, unitary, and above all stable form. Unsurprisingly so, for mimesis keeps morphing, or rather metamorphosing (from Greek *meta*, change, *morphē*, form) into someone or something other, thereby evading the universalizing grasp of idealist philosophers. This is what Plato was quick to recognize in a minor dialogue on poetic inspiration titled *Ion* central to mimetic studies. For our purpose, suffice it to say that since *Ion* is a rhapsode, or reciter of poetry specialized in Homer, Plato's critique of the rhapsode targets, at one remove, Homer as well. Plato does so by speaking via a first person, mimetic (rather than third person diegetic) speech that breaks the fourth wall, so to speak, and, at two removes, addresses the reader as well. Thus, Socrates, expressing Plato's discontent with this formless artistic figure, quips: "you are just like Proteus: you twist and turn this way and that, evading my [the philosopher's] grasp."⁶ Plato convokes here a mythic figure called Proteus to critique Homeric poetry, thereby fighting *contra* Homer but *with* a Homeric myth in a paradox constitutive of "mimetic agonism" that already blurs the binary between philosophy and poetry.⁷ To understand this paradox, which as we shall see, runs deep in western aesthetics, it is thus crucial to remember the Homeric myth at the origins of this quarrel between the advocate of ideal forms (Plato) and the practitioner of protean metamorphoses (*Ion*).

⁵ Genealogy is here understood in its Nietzschean sense of tracing, via an interdisciplinary perspective blending philosophy with "history and philology, together with an innate sense of discrimination with respect to questions of psychology," not the single origin of values or concepts but "what has been documented, what is really ascertainable, what has really existed, in short, the whole long hieroglyphic text, so difficult to decipher, of humanity's moral [as well as aesthetic] past." Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morals*, trans. Douglas Smith (Oxford University Press, 1996), 5-9. It goes without saying that genealogy is necessarily partial, incomplete and fragmentary and does not aspire to a totalizing explanation. The authors selected in what follows not only share an immanent concern in reframing subjectivity from the angle of plastic figurations; they are also part of a genealogy of mimetic thinkers this essay aims to partially reconstruct. For a broader account of this genealogy informing mimetic studies, volumes I and II of *Homo Mimeticus*.

⁶ Plato, *Ion*, in *The Collected Dialogues of Plato*, trans. Lane Cooper, eds. E. Hamilton and H. Cairns (Princeton University Press, 1963), 215-28, 541^e-542a.

⁷ For accounts of mimetic agonism as a form of "intellectual contest" in which the opponent also serves as a model to be imitated and include examples like Plato and Homer, Aristotle and Plato, but also more recently, Nietzsche and Wagner, Girard and Nietzsche among others see Nidesh Lawtoo, *Violence and the Oedipal Unconscious: vol. 1, The Catharsis Hypothesis* (Michigan State University Press, 2023), 46-54; "Nietzsche contra Girard: Agonistic Steps for Mimetic Studies." *Contagion* 31 (2024): 145-176.

The myth of Proteus was well known in ancient Greece as it is dramatized in a famous book towards the beginning of the *Odyssey*. Well before we encounter Odysseus “himself,” his son, Telemachus, sets out to find some of the kings who fought at his father’s side at Troy, including King Menelaus, whose wife’s abduction, Helen, caused the war that launched a thousand ships, in the first place. With Helen at his side, Menelaus narrates to Telemachus how, stuck on an island near Egypt on their way home from Troy—mirroring and anticipating Odysseus’ home-journey (*nostos*)—“a spirit [was] blocking [him] from going home.”⁸ This spirit is no one other than the sea-god Proteus, Poseidon’s son. That is, the mythic figure Socrates convokes to account for the mimetic rhapsode’s protean metamorphoses.

In the original Homeric text, the sea-god turns out to be both plastic and mimetic, for he twists and turns to elude Menelaus’ all too human grasp. He does so via a series of metamorphoses that are not limited to human animals but include nonhuman animals and natural elements as well. Thus Homer, speaking mimetically, in the name of Menelaus, tells Telemachus that Proteus

first became a lion with a mane,
then snake, then leopard, then a mighty boar,
then flowing water,
then a leafy tree.⁹

Clearly, Homeric forms are not the same as Platonic Forms: if the latter are ideal, static, and disembodied the former are material, changing, and rooted in the earth. Hence Plato’s discontent with mimetic poetry. But note that since Plato convokes precisely the god Proteus to depict the Homeric rhapsode’s “twists and turns,” in a mimetic agon *with* and *contra* Homer, he, Plato, or rather, the mythic character called Socrates—endows the poetic figure *qua* mime with metamorphic powers that go beyond the human as well. Despite Socrates’ ironic tone, this figure that is not one, but plural is, indeed, a formidable threat to idealist philosophers oriented toward stable Forms. Thus, in the *Republic*, Socrates asks in a critical mood, making clear that mimesis *is* the very medium of metamorphosis: “Well, then, neighing horses, and lowing bulls, and the noise of the rivers and the roar of the sea and the thunder and everything of that kind—will they imitate these?” Given the repetition that leads from mimetic actors to mimetic animals to formless matters (rivers, seas) that are not even visible and intelligible but merely audible and sensible (roar, thunder), the predictable anti-mimetic answer follows: “Nay, they have been forbidden, he said, to be mad or liken themselves to madmen.”¹⁰

In the end, then, out of a maddening exasperation with poets’ metamorphic powers of transfiguration, Plato, in Book 10 of the *Republic*, framed the active, embodied, sensible, and highly plastic concept of *mimēsis* via a stabilizing visual trope: namely, a “mirror” reflecting

⁸ Homer, *The Odyssey*, trans. Emily Wilson (W. W. Norton & Company, 2020), 4378.

⁹ Homer, *Odyssey*, 4456-458.

¹⁰ Plato, *Republic*, trans. Paul Shorey, in *The Collected Dialogues of Plato*, eds. E. Hamilton and H. Cairns (Princeton University Press, 1963), 575-844, 396b.

fleeting “phantoms.”¹¹ This move marked the metaphysical line dividing the original from the copy, the idea from the phenomenon, reality from appearance, the true world from the world of phantoms and simulations at three removes from the universal, ideal, and thus intelligible Forms both new materialism and mimetic studies are up against. Plato’s metaphysical “fable” that turns the “material world” into an “illusory world” has since been inversed by Nietzsche and his heirs.¹² And yet, as an attentive reader of the Platonic dialogues, Nietzsche could not have failed to notice that Plato’s mimetic “agon” with Homer¹³ also led him to steal narrative strategies and tropes from his poetic opponent such as mimetic dialogues, spellbinding myths, and metamorphic gods, thereby blurring the materialist/idealist opposition he worked hard to set up.

Why did Plato risk this aporia? For many reasons, or rather, affects, but also to try, and admittedly fail to grasp a protean concept (mimesis) rooted in a plastic world of becoming (other) that, by definition, eludes idealist speculative Forms—as a chain of materialist thinkers will continue to confirm. This immanent confirmation becomes clearer if we jump ahead to the late Roman period via the concept of the *figura* that will reach, via Dante and Montaigne, into Humanism and the Renaissance.

Plastic *Figurae*: Dante to Montaigne (via Auerbach)

Already before the dawn of philosophy, plasticity and mimesis are entangled with the question of subject formation and protean transformations, generating a mimetic paradox that continues to inform the fundamental logic of plasticity in its double capacity to both give and receive form. What we must add now is that a few centuries after Plato, Latin, and Roman authors introduced another formal concept deeply entangled with both plasticity and mimesis: namely, the concept of *figura*.

This concept has so far made some minor appearances in mimetic studies, but it has been restricted to its stabilizing manifestations that generated discontent among post-structuralist thinkers. For instance, for the French philosopher Philippe Lacoue-Labarthe, “figure” (Latin, *figura*) has specifically pathological onto-political implications. It designates authoritarian leader figures who embody an essentialist racial “type,” or *typos*, and have the will to power to “impress” the plastic materiality of the subject, both individually and collectively.¹⁴ How? Via a form of passive, pathological mimesis that turns “politics” into what Nazi politician and philologist Joseph

¹¹ Plato, *Republic*, 596d.

¹² Friedrich Nietzsche, *Twilight of the Idols*, in *The Portable Nietzsche*, ed. and trans. Walter Kaufman (Vintage Books, 1954), 463-564, 485-86.

¹³ See Friedrich Nietzsche, “Homer’s Contest,” ed. and trans. Christa David Acampora, *Nietzscheana* 5 (1996): 6

¹⁴ For the Platonic foundations of this thought, see Philippe Lacoue-Labarthe, *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, ed. Christopher Fynsk (Stanford University Press, 1989), 43-138.

Goebbels called “the plastic art of the State.”¹⁵ Informing the onto-typology of what Lacoue-Labarthe and Nancy later call the “Nazi myth,” this critique of authoritarian figures remains relevant for contemporary critiques of “(new) fascist” leaders that cast a shadow on the future of the twenty-first-century and deserves close attention.¹⁶ And yet, at the same time, what Malabou says of deconstruction’s critical stance toward form in general equally applies to Lacoue-Labarthe’s critique of *figura* in particular. In her account of plasticity, Malabou argues, that “form—formality and figurality—does not therefore open up the ideologically questionable space of ‘ontotypology’ as defined by Philippe Lacoue-Labarthe.”¹⁷ Furthering this line of inquiry, we should add that *figura* has a long and complex genealogy that cannot easily be peeled off from a type of plastic subject formation that is “living, and dynamic, incomplete and playful.”¹⁸ This, at least, is what the philologist and literary critic Erich Auerbach helps us uncover.

Auerbach did not always restrict his analysis of mimesis to realism and the question of “representation” it entails—though in his seminal book, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (1946), this remained his main concern as a literary critic;¹⁹ as a philologist, he also linked mimesis to the question of plasticity. In an influential article titled “Figura” (1938), in fact, Auerbach takes this concept beyond realism toward plastic formal and formless matters now central to both mimetic studies and new materialism. He explains, for instance, that in its Latin origins, *figura* did not entail a stable copy, representation, or realist image of ideal Form; rather, it indicated the “outline,” “outward shape,” or better, “mold,” endowed with what he calls, a certain “plasticity.” As the German philologist puts it in the opening line of the essay: “Originally *figura*, from the same stem as *figere*, *figulus*, *factor*, and *effigies*, meant ‘plastic form’” (F, 11; my italics). Not unlike mimesis, then, which is always central to the formal making of fictions, *figura* is from the very beginning already entangled with *plastic form*.

What, then, is the link between *figura*, plastic form, and the mimetic metamorphoses that concern us? A genealogy of the concept of *figura* quickly troubles pathological association with fascist political figures and unitary ontological Forms that will later preoccupy deconstruction. In its Latin origins, Auerbach reminds us, *figura* positively in-forms, in the act of forming itself, the problematic of plastic subject matters that are dynamic and creative in nature. Originally

¹⁵ Philippe Lacoue-Labarthe, *La Fiction du politique: Heidegger, l’art et la politique* (Christian Bourgois Éditeur, 1987), 94.

¹⁶ Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, “The Nazi Myth,” trans. Brian Holmes, *Critical Inquiry* 16, no. 2 (1990): 291-312; Nidesh Lawtoo, *(New) Fascism: Contagion, Community, Myth* (Michigan State University Press, 2019), 129-77.

¹⁷ Catherine Malabou, *Plasticity at the Dusk of Writing: Dialectic, Destruction, Deconstruction*, trans. Carolyn Sheared (Columbia University Press, 2010), 54.

¹⁸ Erich Auerbach, “Figura,” in *Scenes from the Drama of European Literature* (University of Minnesota Press, 1984), 12. Hereafter F.

¹⁹ On his direct debt to Plato’s theory of Form, specifically “Plato’s discussion in book 10 of the *Republic*—mimesis ranking third after the truth,” see Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trans. Willard R. Trask (Princeton University Press, 2003), 554.

designating the “activity of forming” (F, 11) rather than the formed object itself, Auerbach specifies that “*figura* is more concrete and dynamic than *forma*” (16). A plastic figure, in other words, is not an ideal Form; rather, it is rooted in the formless phenomenal matters idealism is up against. Relying on a plastic terminology, he adds: “Strictly speaking, *forma* meant ‘mold,’ French ‘*moule*’ and was related to *figura* as hollow form to the plastic shape that issues from it” (13). And he adds in a language familiar to mimetic studies:

the meaning of *typos*, ‘imprint,’ and *plasis*, *plasma*, ‘plastic form,’ were often rendered by *figura* as the radical *fig-* suggested. From the meaning of *typos* developed the use of *figura* as ‘imprint of the seal,’ a metaphor with a venerable history running from Aristotle ... to Dante.²⁰

From figure to plasticity, type to mould, the *meaning* of *figura* is indeed plastic and changes over time; yet its genealogical *use* remains deeply rooted in the question that concerns us: namely, the formation and transformation of a plastic subject matter that mimetically assumes the impression of a type.²¹ Following this mimetic thread, then, puts us not only in a position to confirm Malabou’s point that *figura* cannot be restricted to a pathological totalitarian figure alone. It also allows us to see that it in-forms the plastic problematic of the mimetic subject via transformations that are creative, process-oriented, and re-productive. In the wake of deconstruction and new materialism, there is thus considerable interest in furthering a diagnostic of subject formation via the longer genealogy of plastic and metamorphic figures Auerbach helps us open up.

Among Latin poets, Auerbach enlists Lucretius, Cicero, and Virgil, who, from different perspectives link *figura* with mimetic concepts such as simulacrum, ghost, and phantom. But it is of course in Ovid that, as he puts it, “we find the richest source for *figura* in the sense of changing form” or “metamorphosis” (F, 21). In the *Metamorphoses* (8 AD), in fact, Ovid reloads the protean powers of mimesis by switching the focus from the sea-god Proteus that had triggered Plato’s discontent, to the god of dreams, Morpheus, out of which mimetic meta-morphoses are born. Ovid in fact writes approvingly of “‘Morpheus, the skillful artificer and imitator of [man’s] shape [*simulatoremque figuras*]; nature builds up forms from other forms’ specifying in the process that ‘the soul...passes through various forms [*migrare figuras*]’” (22). Far from being modelled on a unitary and unchanging Form, the soul goes through a plurality of mimetic figurations that find in “nature” a metamorphic foundation that turns form into a reproductive tool of transformation and simulation.

The spiraling loop that goes from imitation to *figura* to plastic metamorphoses rooted in ever changing forms could not be more clearly outlined. Convoking the typographic language of

²⁰ Auerbach, “Figura,” 15.

²¹ Commenting on Lucretius’ use of *figura*, Auerbach notes that it designates the “plastic figure shaped by man,” including the “important transition from the form to its imitation, from the model to the copy, [which] may best be noted in the passage dealing with the resemblance of children to their parents.” Auerbach, “Figura,” 16.

impressing a seal that will later inform Lacoue-Labarthe,²² Auerbach adds, in fact, that in Ovid there is also a “fine example of the imprint of the seal:” ““And as the soft wax is stamped with new *figurae* and does not remain as it was nor retain the same forms, though it remains itself the same”” (F, 22). In addition to sealing the connection between plasticity and mimesis already central to Plato, then, Ovid—for whom, Auerbach specifies, “*figura* is mobile, changeable, multiform and deceptive” (23)—reveals an interplay of sameness and difference. This dynamic interplay, in fact, leads to metamorphoses of the spirit in which the protean subject matter keeps assuming new figures, while its plastic substance remains the same. In sum, our genealogy of plastic figures reveals that one does not need to wait for Hegel or deconstruction, let alone contemporary neuroscience, to find confirmations that plasticity and mimetic subjectivity are constitutive of *homo plasticus/mimeticus*. Poets deeply concerned with giving new forms to ancient *figurae* already paved the way. As Auerbach recognized: “it is the poets who were most interested in the shades of meaning between model and copy, in changing form, and the deceptive likeness that walk in dream.”²³

If we further our genealogy, in the wake of Roman literary authors, it is perhaps Dante who, in *The Divine Comedy* (c. 1321), goes furthest in shifting the concept of plasticity from aesthetics to subjectivity via the plastic concept of *figura* as a medium of impression enabling the emergence of new forms. This might initially surprise given his Christian, and thus idealist foundations. In fact, in Canto XII of *Purgatorio*, for instance, as he ascends the mount in the company of his spiritual Roman guide, Virgil, Dante the protagonist sees sculptures of Christian figures cut in “white marble” that are so realistic he considers them superior to the ancient Greek sculptor, Polykleitos. And yet, to delineate these figures sculpted in the plasticity of marble via the medium of his poetics, Dante convokes what is by now a familiar ancient trope: he says that they are formed “as a figure is stamped in wax [*come figura in cera si suggella*].”²⁴ It is true that Dante uses the plasticity of the wax metaphorically here, to account for the plasticity of the white marble figures formed by Giotto’s chisel—at least if we consider these figures as *already* formed. Yet, it is also true that a philological understanding of how *figura* operates as a dynamic, formative, and transformative force *qua* “act of forming,” reveals that Dante’s focus is on the artistic process of impressing a plastic material figure, rather than on the static aesthetic product or form. Put differently, his double focus on both figure and wax delineates the double process of giving and receiving form, rather than the final and static form itself. We are thus back to the matrix figure

²² Lacoue-Labarthe’s concept of “typography” predicated on the impression on a type arguably finds in Auerbach a major unavowed source of inspiration. See Lacoue-Labarthe, *Typography*, and Lawtoo “Plasticity.”

²³ Auerbach, “Figura,” 21. Central to mimetic studies, Malabou also stressed the importance of literature in her account of plasticity in general and the emergence of plastic form in particular as she states: “I think that plasticity and literature share this common destiny: they invent the form that they are.” Malabou, *Plasticity*, 315.

²⁴ Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a c. di Natalino Sapegno (La Nuova Italia, 1991), X.28-45; *The Divine Comedy*, trans. Henry Wadsworth Longfellow (Fields, Osgood & Co, 1871), X.28-45.

central to both new materialism and mimetic studies out of which the mimetic subject is transformed— via a plastic subject matter.

Now, given Dante's focus on the language of impression, it is not surprising that he develops this sculpting analogy further by taking it beyond aesthetics to the sphere of subjectivity. He does so in psychological, or should we say, quasi-neurological terms for he stretches the plasticity of wax impressed by an aesthetic figure to the plasticity of what he calls the "brain." Here is how Dante compares his beloved Beatrice to an image that is now already impressed in the reader's imagination along new materialist lines:

*Sì come cera da suggello,
che la figura impressa non trasmuta,
segnato è or da voi lo mio cervello.*

As by a signet is the wax
Which does not change the figure stamped upon it.
My brain is now imprinted by yourself.²⁵

Just as the plasticity of wax is impressed and formed by the figure on a seal, so the plastic brain is materially impressed and transformed by the beloved's voice. Even in its Christian conception of *agapē* central to the Middle Ages, love not only informs the psychic life of a disembodied, abstract, and ideal soul; rather, it delineates a material figure that makes plastic impressions on the embodied "brain" of the mimetic subject. The rhyme between *suggello* and *cervello*, seal and brain, is unfortunately lost in translation; yet its "original" formal/material function is precisely to generate a lasting impression in readers and listeners' brains, *performing* in life what it appears to simply *represent* via art.

Dante's artistic seal, then, doubles the impression of a memorable diagnostic phrase proving his formative point via a performative artistic practice that operates on the plasticity of the readers' brains. No wonder that contemporary neuroscientists interested in going beyond narrow two-cultures divides do not hesitate to bring up the example of Dante as a precursor of neuroscientific insights. As Vittorio Gallese puts it, commenting on different lines from *The Divine Comedy*:

Both art and science are among the most distinctive expressions of human creativity. Both enable us to make visible the invisible. Art, however, does it in a much less prosaic way. This is also why it is perhaps more appealing than science. This example also clearly shows that almost always someone else in the past got it right before us. As scientists we should learn a little more humility.²⁶

The example impressed in Gallese's memory is different, but the point remains the same: artistic forms not only have transformative powers operating on our brains; they also have the power to anticipate scientific insights. In a mimetic genealogical reflection, we can only add that the

²⁵ Dante, *Divina*, XXXIII: 79-81, 216.

²⁶ Hannah Chapelle Wojciehowski, "Interview with Vittorio Gallese," *California Italian Studies* 2, no. 1 (2011): n.p.

humility we expect from scientists should be mirrored by philosophers and critics as well as we deepen formal dialogues across two-cultures divides.

With this humility well impressed on the brain let us thus note a last step in our genealogy of early modern plastic figures: a few centuries after Dante, as the Renaissance rediscovered the classical period, it recuperated both Roman and Greek diagnostic of the plasticity of subjectivity. A major influence on Nietzsche, Michel de Montaigne was also a careful reader of Plato and of the Roman authors mentioned above; he is thus a key ally for mimetic studies in general and for diagnosing plastic subject formations in particular. In his famous concluding essay “On Education,” for instance, Montaigne draws directly from Plato’s concern with the education of the plastic soul that arguably anticipates insights about the plastic brain.²⁷ He does so by reminding modern, and at one remove, contemporary readers that the soul, or as Dante called it, brain, is not unlike clay. And yet, Montaigne adds an original touch. He does not rely on the well-known trope of the seal and the wax. Instead, he develops an alternative metaphor that captures the dynamic process of plastic transformation via an experiential movement. Thus, he quotes the Roman poet Aulus Persius Flaccus saying:

*Udum et molle lutum est; nunc nunc properandus et acri
Fingendus sine fine rota*

The clay is soft and malleable [*humide et molle est l’argille*].
Quickly! Hurry to fashion it [*le pétrir*] on that potter’s wheel
Which is forever spinning [*la rue agile*].²⁸

Indeed, the soul has remained plastic and subject to dynamic transformations over millennia; neuroscientist attentive to the power of what Malabou calls “epigenetic mimesis”²⁹ confirm an ancient point. Humanists like Montaigne, in fact, provide an ancient image that captures the dynamic interplay of formless subject matter (call it clay, soul or brain) and formal craft (call it art, *techne* or education) putting them in creative touch on the spinning wheel of human nature-culture. Again, lost in translation, Montaigne’s rhyme between a formless natural material (*argille*) and an artistic formal ability (*agile*) does not simply represent a plastic figure from a stabilizing distance within the text; rather, it goes beyond nature and culture, performing plastic metamorphoses on the brains of readers outside the text. Thus, this time drawing on Cicero, who was himself drawing on Plato, Montaigne quickly returns the wheel as he writes: “a belief is like an impression stamped on our soul: the softer and less resisting the soul, the easier it is to print anything on it.”³⁰

²⁷ See Lawtoo, “Plasticity.”

²⁸ Michel de Montaigne, *The Complete Essays*, trans. M. A. Screech (Penguin Books, 2003), 1:26, 183.

²⁹ Catherine Malabou, “Epigenetic Mimesis: Natural Brains and Synaptic Chips,” in *Life in the Posthuman Condition: Critical Responses to the Anthropocene*, ed. S. E. Wilmer (Edinburgh University Press, 2023), 280-88.

³⁰ Montaigne, *Essays*, 1:27, 200.

The outline of the diagnostic of *figura* is clear, though the form is far from stable: beliefs, habits, models, and culture more generally, for a long genealogy that goes from Plato to Lucretius, Dante to Montaigne, not only inform the mind; they also form and transform a “soul,” a mimetic-metamorphic-plastic soul that a new materialist tradition now roots in the formal (im)properties of a plastic brain. The more plastic the subject matter, the mimetic paradox goes, the stronger its ability to assume new forms and be transformed in the process. How? By sculpting not only plastic matter but also that plastic *subject* matter that is ourselves.

Sculpting the Self: Plotinus to Hadot (via Foucault)

A genealogy of the Roman concept of *figura* unearths a materialist tradition sensitive to the power of artistic figures to give a protean form to the self *qua* plastic brain. Another way of framing this immanent process whereby the mimetic subject is transformed via the figural language of sculpture is currently grouped under the rubric of “techniques of the self.” Commonly associated with the last phase of Michel Foucault’s career, as he turned to ethics to advocate for a “care of the self” or “*souci de soi*” rooted in classical Greek and Roman figures, it has not been sufficiently stressed that this “care” presupposes a mimetic malleability of a metamorphic “self” that was already central to both Greek and Roman traditions and reaches, via aestheticism, into modernity.

In the last decade of his life, Foucault’s history of sexuality returned him to the very conception of the subject he had previously contributed to erasing. His goal, however, was not simply to reinstall “man” as a sovereign figure of authority; rather, it was to reveal the aesthetic foundations of a relational, plastic, embodied, and we should now add, mimetic self. His overturning genealogical move was deft and forceful: in characteristic Nietzschean fashion, Foucault shifted the focus from the dominant (transcendental) Platonic question of “self-knowledge” (*gnothi sauton*) restricted to the *theoria* of a *vita contemplativa* oriented toward ideals Forms to the marginalized (immanent) question of “care of the self” (*epimeleia heautou*) central to a Socratic, Stoic, Epicurean, Cynic, as well as early-Christian ethical practices of self-transformation animating a *vita mimetica*. On these immanent philosophical foundations, and in a modernist spirit close to the aestheticism of Baudelaire—but also Nietzsche and Wilde—Foucault asked an untimely question: namely, whether “the life of each individual could not be a work of art”?³¹

The question did not fail to generate accusations of aestheticism, but the goal of Foucault’s care of the self was not to restrict life within the self-enclosed confines of *l’art pour l’art*. On the contrary, it was to open the confines of aesthetics to plastic and metamorphic transformations of the self in the spirit of what we could call *l’art pour la vie*: that is, the power of art to form and

³¹ Michel Foucault, “À propos de la généalogie de l’éthique: un aperçu du travail en cours,” in *Dits et Écrits 1976-1988*, eds. Daniel Defert and François Ewald (Gallimard, 2017), 1436. For a link between Foucault and Wilde via technologies of the self, see also Nidesh Lawtoo, “Wilde avec Foucault: Technologies of the Self in *Epistola*,” *Textual Practice* 39, no.9 (2025).

transform human life, or *bios* along the immanent lines pursued so far. For Foucault, in fact, this shaping of the self *qua* work of art relies on what he calls a “*technê tou bio*,” or “art of life,” (*art de vie*)³² operating on a plastic material that is not simply passively subjected to power; it can also actively take hold of a plurality of “technologies of the self” whereby individuals “transform themselves.”³³ Unsurprisingly, this transformative operation is not deprived of mimetic principles. Foucault, in fact, specifies that its “*dessin* [plan but also drawing] was to give to their lives certain values, to *reproduce certain examples*, to leave behind an exceptional reputation.”³⁴ Again, this *dessin* of reproducing examples is not based on a passive, or realistic mimesis restricted to static ideal Forms; rather, it actively re-produces living figures *qua* exemplars with a reputation worthy of active imitation. Foucault’s last turn to ethics, then, does not entail a return to the problematic of the subject his early work had done much to dissolving during the (post-)structuralist turn; rather, genealogical lenses reveal that the care of the self, for him, is based on immanent techniques of transformation that operate on a plastic, relational, and embodied self in line with the mimetic turn and the immanent tradition we pursued.

Genealogical lenses indicate that, among contemporary philosophers, he was not alone in doing so. The classicist Pierre Hadot, whose definition of “philosophy as a way of life” directly informs Foucault’s account of “care of the self,” confirms that imitation plays a key role in the formation of this self. Thus, Hadot writes that figures like Epicurus were considered a “model one had to imitate.”³⁵ The same, he adds, applies to the skeptic philosopher Pyrrhus who “contends himself with living and attracts thus disciples who imitate his way of life.”³⁶ The examples could be multiplied, but the point remains the same and allows us to add a relational supplement to the process of plastic figuration traced so far: if imitation in-forms techniques of care of the self, it follows that the *souci de soi* does not entail a solipsistic concern with an autonomous, self-contained and sovereign ego considered in isolation. On the contrary, as Hadot puts it: “the care of the self [*souci de soi*] is thus indissolubly a care of the city [*souci de la cité*] and care of others [*souci des autres*]”³⁷—a relational mimetic insight that applies to Foucault’s technologies of the self as well. Put in the language of mimetic studies, the relational dimension of the *technê* of imitation is reproductive, social, and political in nature. It provides an instrument, or chisel, this *soi* can actively use to give form, sculpt, or transform, a plastic subject matter that is both artist and artistic work, formless and in the process of transformation—both at the same time: this self can thus paradoxically both *give form* to itself and *receive form*. We are thus back to the fundamental paradox of mimesis, which is mirrored by the paradox of plasticity and reaches, via Malabou, into the present. But we are now able to see that the paradox is relational in orientation

³² Foucault, “Généalogie de l’éthique,” 1434.

³³ Michel Foucault, *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, eds. Luther H. Martin, Huck Gutman, Patrick H. Hutton (The University of Massachusetts Press, 1988), 18.

³⁴ Foucault, “Généalogie de l’éthique,” 2107, 1443; my emphasis and translation.

³⁵ Pierre Hadot, *Qu’est-ce que la philosophie antique* (Gallimard, 1995), 194; my translation.

³⁶ Hadot, *Qu’est-ce que*, 174.

³⁷ Hadot, *Qu’est-ce que*, 68.

as the process of giving form to the self is entangled with the form of other lives with whom it comes into being, as a metamorphic, immanent, and social subject.

Genealogy, we have learned, is the art of tracing surprising associations. This entails following the traces wherever they take us provided they further our understanding of the plastic figures at hand. Interestingly, and in another paradoxical turn, the focus on sculpting the materiality of the plastic self now central to new materialist thinkers invested in revitalizing form as a concept and practice, finds another precursor in an idealist philosopher close to the Platonic discontent with formless subject matters with which we started. Hadot's ethics of the *souci de soi* that inspired the late Foucault is, in fact, genealogically indebted to the founder of Neoplatonism: the Greek-born, Roman philosopher Plotinus.

Convoing the aesthetic language of the beautiful, which, as for Plato before him, rests on an idealist metaphysics, Plotinus relies—more explicitly than any other philosopher and artist considered so far—on the metaphor of the sculptor giving material form to a plastic conception of the self qua statue. As he puts it in *Enneads* (c. 270 AD) in a passage worth quoting at length:

Go back inside yourself and look: if you do not yet see yourself as beautiful, then do as the sculptor does with a statue, he wants to make beautiful; he chisels away one part, and levels off another, makes one spot smooth and another clear, until he shows forth a beautiful face on the statue. Like him, remove what is superfluous, straighten what is crooked, clean up what is dark and make it bright, and *never stop sculpting your own statue*, until the godlike splendor of virtue shines forth to you.³⁸

The metaphysical binary is by now familiar: model versus copy, ideal Form versus formless matter, universal versus particular, transcendence versus immanence. At first sight, then, the genealogy of plastic figures brings us back to the idealist metaphysics that restricts mimesis to a debased copy, shadow, or phantom of an ideal reality. Unsurprisingly given that Plotinus is the founder of a school called Neoplatonism. And yet, formal lenses reveal, once again, a different picture or sculpture: the material language of sculpting a plastic self balances Plotinus' idealist metaphysics with what we could call an aesthetic physics sensitive to the process of formation or transfiguration. The sculptor, in fact, is engaged in a labor that puts the *technē* of mimesis to immanent work on that plastic subject matter that is the self, “chisel[ing] away,” “level[ing] off,” “mak[ing] one spot smooth” etc. It is only by doing so that mimesis brings a plastic figure into being.

What, then, has true Being for Plotinus in the end? The ideal ontological Form mimesis reproduces—as an idealist tradition from Plato to Plotinus and beyond posits? Or, rather, the plastic aesthetic figure in the process of becoming—as a materialist tradition from Lucretius to Montaigne and beyond suggests? This agonistic confrontation between idealists and materialists reenacts what

³⁸ Plotinus, *Enneads*, I 6.9, qtd. in Pierre Hadot, *Plotinus or the Simplicity of Vision*, trans. Michael Chase (The University of Chicago Press, 1993), 21. Hereafter, *P*. This genealogy could be furthered by considering to Late Neoplatonic philosophers, like Proclus' theurgy for the image of “seal” (*sphragis*), and their influence on both Byzantine and Islamic thought. I am grateful to the external reviewer for signaling this connection.

Plato called a “battle of the gods and giants”³⁹ that traverses the entire history of metaphysics in general and in-forms the plastic birth of the mimetic subject. It also reminds us that Socrates’s father was a sculptor, opening up a more down-to-earth, materialist perspective to reframe Plato’s idealist metaphysics from the angle of a *techne* of *mimesis* already internal to mimetic studies.⁴⁰

Commenting directly on these lines by Plotinus, Hadot echoes Plato’s idealist metaphysics, but he does so with a materialist difference as he writes: “Art must not copy reality: in that case, it would only be an inferior copy which is the object of perceived by our senses” (*P*, 20). Sculpting the self can thus not be reduced to a passive imitation of the phenomenal world, itself a copy of ideal Forms, restricted to the aesthetic realism Auerbach relies on in *Mimesis*—granted. But then, in a paradoxical phrase, Hadot adds: “The True function of art is ‘heuristic’: through the work of art, we discover, or ‘invent’ [*invente*] the eternal model, the Idea, of which the sensible reality is a mere image” (20). The idealist ontology is once again familiar, but the ambivalence Hadot introduces via the verb “*inventer*” between “inventing” or “discovering”⁴¹ opens up the agon between two antithetical lines of investigation which redoubles the battle of the giants. At stake is not only materialism contra idealism but also a battle between modern and ancient interpretations. On the side of the ancients, we could indeed follow etymologism and translate “*inventer*” as “discovering” thereby suggesting that the sculptor (or philosopher) working on the plastic and still formless material (or self) finds a pre-existing transcendental Form that was already there all along and now serves as the “original” model in the first place for the philosophical-artist to simply reproduce. Sculpting the self by modelling it on a Form would thus reinstate the idealist metaphysics via a plastic material figure. Conversely, from a materialist but also modern perspective, we could be inclined to read *inventer* in its contemporary French meaning of “to invent,” thereby opening a more troubling interpretation. In fact, if the mimetic copy “invents,” that is, creates or produces the model “itself,” it is the ideal model or Form that turns out to be dependent on the plastic material for its proper “Being” to emerge as an abstract idea. This second, more troubling interpretation would pave the way for deconstructions to come in which the “copy” brings the “original” into being, while at the same time adding a materialist supplement to it via the formal language of sculpture.

The entire history of western metaphysics hinges on this etymological hesitation and its overturning implications. While Hadot is eventually faithful to Plotinus’s idealism as he simply states that “the work of art is an attempt to imitate this idea” (*P*, 20-21), both the mimetic turn and the new materialist turn would favor the second, more immanent interpretation. Interestingly, in the end Plotinus himself, despite his undeniable idealist tendencies, uses the *techne* of writing to put *mimesis* to performative use on plastic subjects living in this world. Thus, formalist lenses

³⁹ Plato, *Sophist*, in *The Collected Dialogues of Plato*, trans. F. M. Cornford, 957-1017, 246ab.

⁴⁰ See Herny Staten, “Techne vs. Mimesis in Plato’s Republic: What Socrates Really Says about Homer,” in *Homo Mimeticus II: Re-Turns to Mimesis*, eds. Nidesh Lawtoo and Marina Garcia-Granero (Leuven University Press, 2024), 71-91.

⁴¹ As Hadot’s translator notes, “the French word “*inventer*” derives from the Latin, *invenire*, “to discover” (*P* 10, n2). In modern French it simply means “to invent.”

attentive not only to what he says but to how he says it note that he addresses the reader in a direct mimetic speech that reaches into the present as he writes: “never stop sculpting your own statute.” What is rhetorically at play in this formal imperative is not simply a constative speech act based on mimetic realism; nor is it only a “performative speech act” in which “the uttering of the sentence is, or is part of, the doing of the action.”⁴² Rather, I call a performative speech act that operates not only via linguistic actions but on mimetic bodies, “mime-acts.” And I do so to indicate the metamorphic powers of mimesis on the side of life—which leads us to the last metamorphosis that goes beyond mimetic and anti-mimetic principles.

The Fourth Metamorphosis of Plasticity: Nietzsche’s (Anti-)Mimetic Parable

Given the previous genealogical steps that go from antiquity to the present, it is perhaps not surprising that, in the modern period, the metamorphoses of a mimetic/plastic subject were best dramatized in a parabolic form by the philosopher-poet who countered Plato’s discontent with formless mimetic subject with which we started. In *Thus Spoke Zarathustra* (1883),⁴³ Nietzsche dramatizes three metamorphoses of the spirit that served as a the immanent, down-to-earth, model for a genealogy we could also have called, to make a Nietzschean echo audible, the four metamorphoses of plasticity.

Much has been said about “The Three Metamorphoses [*Verwandlungen*] of the Spirit” that open Friedrich Nietzsche’s philosophical poem—a text that defines the human as something that needs to be overcome via the figure of the “Over-human” (*Übermensch*). This concept has caused much confusion in the past century; it was in fact misappropriated by fascist and Nazi ideologues that erected it as a totalitarian figure of authority in-forming the Nazi myth. Still, a focus on mimesis quickly reveals the anti-fascist, creative, and life-affirmative drive that animates this philosophical parable. That a mimetic paradox is central to Nietzsche’s conception of metamorphosis is already indicated by the book’s subtitle: “A Book for Everyone and Nobody.” In a paradoxical performative mime-act, this title addresses both mimetic (everyone) and anti-mimetic (no one) tendencies in readers, while also pointing to a (anti-)mimetic paradox we are by now familiar with. For Nietzsche, in fact, the metamorphic “spirit” oscillates, pendulum-like, between mimetic pathos and critical distance as it leads both to conformity and individualism. This pathos of distance generates what Georges Bataille will also call an “attraction and repulsion” toward a form(less) will to power with the transgressive potential to turn “no one” into every “everyone” and vice versa—for both good and ill.

Reloading the paradox of mimesis, which, as we have seen, mirrors the paradox of plasticity in its ability to both give and receive form, the three metamorphoses Nietzsche dramatizes in

⁴² J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, eds., J. O. Urmson and Marina Sbisa (Harvard University Press, 1975), 5.

⁴³ Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*, trans. Graham Parkes (Oxford University Press), 2005. Henceforth Z.

Zarathustra also hinge on mimetic and anti-mimetic processes that go beyond human figures, including nonhuman animals that we have encountered at the outset of our genealogy and now pave the way for that future-oriented figure of the “Over-human.” Thus, not unlike Plato under the mask of Socrates (but with an inverted message), under the mask of Zarathustra, Nietzsche tells the story of “how the spirit became a camel, and the camel a lion, and the lion at last a child” (Z, 23). These all down-to-earth, plastic figures that, unlike idealist conceptions of the Spirit, are *not* caught in process of “going up” but of “going under,” do not lead to linear progress but to cyclical transformation. This also means that it is only because the spirit is not restricted to the imitation of unitary Forms to start with, or unifying dialectical syntheses, that it can go through metamorphoses in the first place. As they recapitulate, *in nuce*, the genealogy of plastic figures we have traced, let us briefly summarize them in guise of conclusion.

The first metamorphic figure depicts the spirit as a herd animal: namely, a camel embodying a restricted mimesis that is impressed on flexible and docile subjects. It is thus a figure that passively receives form from others but does not actively give form to itself—if only because the camel *con*-forms to other members of the herd, blending in with others as part of an homogenous group Nietzsche often critiques as a “crowd” or “mass.”⁴⁴ Being like “everyone,” the camel is no one, for its ego is but a shadow or phantom of other egos. The first metamorphosis of the spirit into a camel represents thus a typical process of passive mimetic con-formation that, both in its animal and all too human manifestations, traverses Nietzsche’s entire corpus, is herd-like and docile in nature, is representative of Christian moral values, and he generally critiques it as sick or pathological. Drawing on Nietzsche, Foucault would later qualify this camel-like figure as a “docile subject” subjected to the spell of a network of power-knowledge that turns “the soul” into what he calls, in a famous overturning of Plato, “the prison for the body.”⁴⁵

And yet, for Nietzsche, as for the genealogical precursors from which he draws, mimesis is never unilateral; it goes beyond good and evil, activity and passivity, receiving form and giving form. We are in fact told that “the heavy and the hardest are what its [the camel’s] strength desires” (Z, 23). There is a mirroring (and thus inverted) relation between the “heavy” mimetic burden on one side and the “strength” of the mimetic figure on the other. Being no one in particular, this plastic figure has the potential to actively imitate selective others in view of becoming, perhaps not everyone, but at least someone. Thus, passivity turns into activity, receiving form from others into giving form to the self via an empowering and transformative educative process, Montaigne, anticipating Nietzsche, already outlined for us—which leads us to the second metamorphosis of a spirit which, as these animal figures suggest, cannot be dissociated from the body, forming a spirit-body.

Contrary to the camel, the lion appears to be thoroughly *anti*-mimetic at first. Thus, it emerges from the “loneliest desert” (Z, 23) where it is not inclined to conform to any moral or social

⁴⁴ See Nidesh Lawtoo, *The Phantom of the Ego: Modernism and the Mimetic Unconscious* (Michigan State University Press, 2013), 68-84.

⁴⁵ Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (Vintage Books, 1977), 30.

impressions or types imposed from the outside. On the contrary, the lion is driven by an aggressive (will to) power that is—perhaps due to the burden of education—down-to-earth in orientation. Let us not forget that, as a classical philologist, Nietzsche is likely to have remembered from his lessons in philology at Pforta that the lion corresponds to Proteus' first metamorphosis, with which we also started. He would have certainly known that it is the animal constantly associated with Homeric heroes Plato is up against, such as "lion-hearted Achilles" or that "mountain lion trusting its strength"⁴⁶ whose name is no one, or Odysseus. Force, power, or will to power that is rooted in a Homeric world of becoming is needed vital to transgress typical idealist Forms imprinted with the stabilizing values of the past across generations of docile subjects. Hence the shift from a herd-like, passive, Christian animal to an individual, active Homeric animal indicates both an overturning of perspective and a re-turn to a Greek world of becoming that informs, the metamorphosis of the sprit-body.

Yet, as the Homeric references already suggest, anti-mimesis is not the final drive, or pathos, that propels the human toward new metamorphic destinations. Going beyond pathos and distance, mimetic and anti-mimetic drives, Nietzsche adds that in order to move from critique to creativity, aggression to innocence, a last metamorphosis is still needed. As he puts it: "To create new values—that even the lion cannot yet do" (Z, 24). And pointing to a life-affirmative, innocent, and future-oriented plastic figure, Nietzsche proposes the child as a still formless subject to go beyond all too human types that have a stabilizing Form as a unitary model. As he puts it: "innocence the child is and forgetting, a beginning anew, a play, a self-propelled wheel" (24). From the wheel of education that gives form to plastic clay we are thus back to the wheel in which the subject gives form to itself.

Our genealogical reframing of the concept of *figura* comes here full circle, yet this is not a closed circle but one that opens up endless transformations of the sprit-body. If we are indeed far removed from the caricatures of the *Übermensch* endowed with the will to power to impress docile subjects with the stamp of an authoritarian figure or type, as Lacoue-Labarthe feared, we are back to the conception of figure linked to "dynamic formation" and "play," as Auerbach, but also a long tradition from Dante to Montaigne, Plotinus to Hadot and Foucault, foresaw. An heir to the ancients and a precursor of contemporary philosophers, Nietzsche is well-placed to seal the samp of our genealogy of plastic figures and root the metamorphoses of the sprit back into an innocent body and soul-brain. That is, mimetic soul-brain that is not simply passively subjected to what Montaigne called the "wheel of education" that gives form to it from the outside-in; rather, it actively self-propels this wheel into motion from the inside-out generating a transformative interplay between a formless subject and exemplary forms, cultural influences and the plastic subject matter at hand.

Children are, of course, mimetic-plastic figures par excellence that can be impressed, camel-like, from the outside; yet, this does not mean that they cannot actively create, play, or re-produce new beginnings that are self-propelled from the inside—for the distinction between the inside and

⁴⁶ Homer, *Odyssey*, 6.130.

the outside, passivity and activity, receiving form and giving form, inner experience and outer transformation is precisely what our genealogy of plastic figures blurs in the end. Although the brain remains plastic throughout our lives, it is indeed in childhood that what Malabou calls “the plastic art of the brain”⁴⁷ is most intense. Already prior to birth, she reminds us that “embryonic stem cells” have the (im)propriety to “differentiate into all the specialized cells.”⁴⁸ Also known as “pluripotent cells” they have the mimetic power, or will to power to generate a reproduction of cells based on biological processes of mimetic repetition. After birth, “the sculptor’s chisel” is also fully at work, via a neurological phenomenon known as “apoptosis” or “cell death” which is intense in the first six months and is responsible for what Malabou calls “the progressive sculpting of the definitive form of the [neuronal] system.”⁴⁹ Perhaps more than any other plastic figure encountered so far, then, children are also endowed with the paradoxical powers of receiving form and giving form that seal the productive connection between the paradox of mimesis and the paradox of plasticity we have been delineating.

Conclusion

As the mimetic turn continues to further a return to the materiality of form, we can already foresee new generations of scholars who will continue to trouble dualist oppositions between activity and passivity, body and spirit, self and others, copy and model, art and life, and increasingly, online and offline, algorithmic influence and bodily influencers at play in forming and transforming *homo mimeticus* 2.0 in the digital age, for good and ill.⁵⁰ While this genealogy of plastic figures looked back to classical figures that are regrettably predominantly male, let us not forget that Malabou is also a feminist philosopher who is currently reconfiguring a liberating notion of “gendered mimesis” that is not simply passive and reproductive of male Forms but active and generative new metamorphic figures.⁵¹ “Doomed to mimic a double mastery” embodied by her mentor and model, Jacques Derrida, Malabou, like Irigaray before her, does not shy away from the genealogical evaluation that “feminine authority looks like a mime” in a patriarchal world dominated by vertical, phallogocentric models that lead the “woman philosopher” to “a miming of male mastery, a manner of speaking and acting to which ‘woman’ could bring nothing ‘proper.’”⁵² Think of the type of

⁴⁷ Malabou, *What Should We*, 19.

⁴⁸ Catherine Malabou, “From the Overman to the Posthuman: How Many Ends?” in *Plastic Materialities: Politics, Legality, and Metamorphosis in the works of Catherine Malabou*, eds. Brenna Bhandar and Jonathan Goldberg-Hiller (Duke University Press, 2015), 70.

⁴⁹ Malabou, *What Should We*, 19.

⁵⁰ For first steps in this direction see *Mimetic Posthumanism: Homo Mimeticus 2.0 in Art, Philosophy and Technics*, ed. Nidesh Lawtoo (Leiden: Brill, 2024).

⁵¹ For a more detailed account of the role of gender mimesis in relation to Malabou see Lawtoo and Verkerk, *Homo Mimeticus III*, 26-29, 315-317.

⁵² Catherine Malabou, *Changing Difference: The Feminine and the Question of Philosophy*, trans. Carolyn Shread (Polity, 2011), 106. Hereafter CD.

mimicry at play in “Woody Allen’s Films,” specifies Malabou in a way that confirms the theory of *homo mimeticus* (CD, 106).⁵³

And yet, at the same time, and without contradiction, Malabou immediately specifies, that this mime or *mimos* is never simply passive and reproductive; rather, the gendered mime has the disquieting power of turning passivity into activity, receiving form and giving form, realizing in the metamorphic process that “woman is no longer the victim of mime; she becomes its subversive instance” (CD, 123). Plastic figures, she will also say, have explosive powers that dissolve traditional Forms in view of mimetic metamorphose to come. Adopting this subversive instance to the genealogy of the spirit *qua* plastic brain in question, we should at least note that the child—as its ungendered name already suggests (*das Kind*)—remains ontologically open to plastic metamorphoses of the spirit-body that are currently “changing difference,” “transforming mime into a voluntary and liberating pastiche” (123). Its forms to come will thus inevitably surprise us as the plasticity of mimesis sets the stage for metamorphic transformations that cut across ontological binaries (spirit/body, self/other, model/copy, male/female, human/nonhuman) in order to give new forms to a protean, metamorphic, and plastic figure we called, for lack of a more original term, *homo mimeticus*.

A metamorphosis, in the end, does not simply replace previous stages, just as the butterfly does not simply replace the caterpillar. Rather, a metamorphosis entails an embodied, biological, physiological but, for Nietzsche, also psychological, aesthetic, political, ethical, and spiritual reorganization of the spirit that retains the critical powers internal to previous stages, including mimetic stages, by putting them to creative and life-affirmative use. If the child’s innocence retains the anti-mimetic qualities of the lion to propose a “new beginning,” the trope of the wheel also points to an affirmative *re*-turn to a mimetic education that is not simply passive, docile, and doomed the repetition of the same Forms that caused discontent in the past. Rather, as the reference to play already suggests, this *re*-turn is active, joyful, transformative, and creative of plurality of differences currently animating a process of becoming other in the present and future.

The potter’s wheel of education is forever spinning, generating mimetic turns and re-turns that reach into the present, making lasting impressions on new generations as well. It is in such a spirit of playful affirmation that this essay encourages readers to put both formal and formless principle to use. As the clay is soft and malleable, let us hurry to fashion it on that potter’s wheel, by turning and re-turning it—generating in the playful process repetitions with a difference that will keep forming and transforming plastic figures to come.

⁵³ On the connection between Malabou, mimesis/plasticity and Woody Allen see also Lawtoo, *Homo Mimeticus*, 129-155, 191-223.

Financial Support Statement

The author declares that no specific funding was received for this research.

Conflict of Interest Statement

The author declares no conflict of interest related to this study.

Statement on the Use of AI and AI-Assisted Tools

No AI-assisted tools were used in the preparation of this work. All content has been created solely by the author, who take full responsibility for its integrity.

Bibliography

- Alighieri, Dante. *The Divine Comedy*, translated by Henry Wadsworth Longfellow. Fields, Osgood & Co, 1871.
- . *La Divina Commedia*, a c. di Natalino Sapegno. La Nuova Italia, 1991.
- Auerbach, Erich. “Figura,” in *Scenes from the Drama of European Literature*. University of Minnesota Press, 1984.
- . *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, translated by Willard R. Trask. Princeton University Press, 2003.
- Austin, J. L. *How to Do Things with Words*, edited by J. O. Urmson and Marina Sbisa. Harvard University Press, 1975.
- Foucault, Michel. “À propos de la généalogie de l’éthique: un aperçu du travail en cours,” in *Dits et Écrits II 1976-1988*, edited by Daniel Defert and François Ewald. Gallimard, 2017.
- . *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Vintage Books, 1977.
- . *Histoire de la sexualité III: Le souci de soi*. Gallimard, 1984.
- . *Plotinus or the Simplicity of Vision*, translated by Michael Chase. The University of Chicago Press, 1993.
- . *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, edited by Luther H. Martin, Huck Gutman, Patrick H. Hutton. The University of Massachusetts Press, 1988.
- Hadot, Pierre. *Qu’est-ce que la philosophie antique?* Gallimard, 1995.
- Homer. *The Odyssey*, translated by Emily Wilson. W. W. Norton & Company, 2020.
- Lacoue-Labarthe, and Jean-Luc Nancy. “The Nazi Myth.” Translated by Brian Holmes, *Critical Inquiry* 16, no. 2 (1990): 291-312.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *La Fiction du politique: Heidegger, l’art et la politique*. Christian Bourgeois Éditeur, 1987.

- . *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, edited by Christopher Fynsk. Stanford University Press, 1989.
- Lawtoo, Nidesh, and Marina Garcia-Granero, eds. *Homo Mimeticus II: Re-Turns to Mimesis*. Leuven University Press, 2024.
- Lawtoo, Nidesh, and Willow Verkerk, eds. *Homo Mimeticus III: Plasticity, Mimesis and Metamorphosis with Catherine Malabou*. Leuven University Press, 2025.
- Lawtoo, Nidesh, ed. *Mimetic Posthumanism: Homo Mimeticus 2.0 in Art, Philosophy and Technics*. Leiden, Brill, 2024.
- , ed. *The Mimetic Condition*. *CounterText* 8, no.1 (2022).
- , ed. *The Mimetic Turn*, *MLN* 138, no. 5 (2023).
- . “The Plasticity of Mimesis.” *MLN* 132, no. 5 (2017):1201-24.
- . “Wilde avec Foucault: Technologies of the Self in *Epistola*.” *Textual Practice* 39, no. 9 (2025).
- . *(New) Fascism: Contagion, Community, Myth*. Michigan State University Press, 2019.
- . “Nietzsche contra Girard: Agonistic Steps for Mimetic Studies.” *Contagion* 31 (2024): 145-176.
- . *Homo Mimeticus: A New Theory of Imitation*. Leuven University Press, 2022.
- . *The Phantom of the Ego: Modernism and the Mimetic Unconscious*. East Lansing: Michigan State University Press, 2013.
- . *Violence and the Oedipal Unconscious: vol. 1, The Catharsis Hypothesis*. East Lansing: Michigan State University Press, 2023.
- Malabou, Catherine. “Epigenetic Mimesis: Natural Brains and Synaptic Chips,” in *Life in the Posthuman Condition: Critical Responses to the Anthropocene*, edited by S. E. Wilmer, 280-288. Edinburgh University Press, 2023.
- . “From the Overman to the Posthuman: How Many Ends?” in *Plastic Materialities: Politics, Legality, and Metamorphosis in the works of Catherine Malabou*, edited by Brenna Bhandar and Jonathan Goldberg-Hiller. Duke University Press, 2015.
- . *Changing Difference: The Feminine and the Question of Philosophy*. Translated by Carolyn Shread. Polity, 2011.
- . *Plasticity at the Dusk of Writing: Dialectic, Destruction, Deconstruction*. Translated by Carolyn Shread. Columbia University Press, 2010.
- . *What Should We Do with Our Brain?* Translated by Sebastian Rand. Fordham University Press, 2008.
- Montaigne, Michel de. *The Complete Essays*. Translated by M. A. Screech. Penguin Books, 2003.

- Nietzsche, Friedrich. "Homer's Contest," edited and translated by Christa David Acampora. *Nietzscheana* 5 (1996): 1-8.
- . *Thus Spoke Zarathustra*. Translated by Graham Parkes. Oxford University Press, 2005.
- . *Twilight of the Idols*, in *The Portable Nietzsche*, edited and translated by Walter Kaufman. Vintage Books, 1954.
- Ovid. *Metamorphoses*, edited and translated by Charles Martin. W. W. Norton & Company, 2010.
- Plato. *Ion*, in *The Collected Dialogues of Plato*. Translated by Lane Cooper, edited by E. Hamilton and H. Cairns. Princeton University Press, 1963.
- . *Republic*, in *The Collected Dialogues of Plato*. Translated by Paul Shorey.
- . *Sophist*, in *The Collected Dialogues of Plato*. Translated by F. M. Cornford.
- Staten, Henry. "Techne vs. Mimesis in Plato's *Republic*: What Socrates Really Says about Homer," in *Homo Mimeticus II: Re-Turns to Mimesis*, edited by Nidesh Lawtoo and Marina Garcia-Granero. Leuven University Press, 2024.
- Wilde, Oscar. "The Decay of Lying," in *The Complete Works of Oscar Wilde*, vol. 4, edited by Josephine M. Guy, Oxford University Press, 2007.
- Wojciehowski, Hannah Chapelle. "Interview with Vittorio Gallese." *California Italian Studies* 2, no. 1 (2011).

Research Article



Mimesis Reconfigured: Material-Feminist and Posthumanist Transformations of the Female Body in British Women Writers

Yeniden Biçimlendirilen Mimesis: Britanyalı Kadın Yazarların Eserlerinde Kadın Bedeninin Maddesel Feminist ve Posthümanist Dönüşümleri

Şafak Horzum

Kütahya Dumlupınar University, Kütahya, Türkiye

Abstract

This article rethinks the concept of mimesis through the lenses of feminist theory, material feminism, and posthumanism. It argues that the mimetic is no longer a matter of aesthetic resemblance or passive imitation but a dynamic, embodied, and ethical mode of becoming. The study, challenging the classical, gendered binaries embedded in Platonic and Aristotelian frameworks, traces how thinkers such as Irigaray, Cixous, Butler, Barad, Alaimo, Braidotti, Malabou, and Lawtoo reconceptualize mimesis as an intra-active, plastic, affective contagion with relational inclinations. Drawing on these reconfigurations, the article offers a constellation of literary analyses from British women writers—ranging from Marie de France and Julian of Norwich to Mary Shelley, Jean Rhys, Virginia Woolf, and Jeanette Winterson—showcasing how mimesis operates as a site of corporeal inscriptions, ethical resonances, and onto-epistemological transformations. Across six thematic clusters—mystical affect, reproductive horror, spatial confinement, temporal fluidity, post-traumatic haunting, and interspecies becoming—the essay demonstrates how British women’s literature mobilizes mimetic processes to reimagine embodiments beyond representational captures. In doing so, it proposes a mimetic ethics grounded in vulnerability, response-ability, and co-becoming, and offers new directions for material-feminist literary criticism and posthumanist thought.

Öz

Bu makale, mimesis kavramını feminist kuram, maddesel feminizm ve posthümanizm perspektiflerinden yeniden ele almaktadır. Mimetik olanın artık estetik benzerlik ya da pasif taklitten ibaret değil, dinamik, bedensel ve etik bir oluş hâli olduğunu öne sürmektedir. Platoncu ve Aristotelesçi çerçevelere yerleşmiş klasik, cinsiyetçi ikilikleri sorgulayan çalışma, Irigaray, Cixous, Butler, Barad, Alaimo, Braidotti, Malabou ve Lawtoo gibi düşünürlerin, mimesisi içten-etkiyen, plastik, ilişkisel eğilimler taşıyan duygulanımsal bir bulaş olarak nasıl yeniden kavramsallaştırdıklarını izler. Bu yeniden biçimlendirmelerden hareketle makale, Marie de France ve Norwichli Julian’dan Mary Shelley, Jean Rhys, Virginia Woolf ve Jeanette Winterson’a uzanan Britanyalı kadın yazarların metinlerinden oluşan bir edebî analiz dizisi sunar. Bu analizler, mimesisin bedensel izlekler, etik yankılar ve onto-epistemolojik dönüşümler için nasıl bir zemin haline geldiğini ortaya koyar. Mistik duygulanım, üreme dehşeti, mekânsal sınırlanma, zamansal akışkanlık, travma sonrası uğraklık ve türler arası oluş olarak sıralanabilecek altı tematik küme boyunca, seçili Britanya kadın edebiyatı eserlerinin, gerçekliği temsili olarak yakalamanın ötesine geçerek bedenlenmeyi nasıl yeniden tahayyül ettikleri gösterilmektedir. Böylelikle, kırılabilirlik, yanıt verebilirlik ve birlikte-oluş temellerine dayanan bir mimetik etik önerilmekte ve maddesel-feminist edebiyat eleştirisi ile posthümanist düşünceye ilişkin yeni yönelimler sunulmaktadır.

Keywords

Mimesis,
material feminism,
posthumanism,
embodiment,
affective relationality,
British women’s
literature

Anahtar Kelimeler

Mimesis,
maddesel feminizm,
posthümanizm,
bedensellik,
duygulanımsal
ilişkiselik,
Britanya kadın edebiyatı

Article History

Received
04.08.2025

Accepted
25.09.2025



Introduction

The notion of mimesis, which has shaped the function and value of literary arts in the history of Western literature since antiquity, has undergone several metamorphoses, signifying not only what to imitate and represent but also how to reflect realities. From the outset, discourses of mimesis were grounded in a male-centered logic of authorship. Plato notoriously dismissed mimesis, positioning (male) poets as “thrice removed from the truth”¹ as “the imitations are” mere “copies”² produced under the “possession” of the (female) Muse.³ This gendered distribution is crucial: the masculine author appears as a passive medium for a feminized, mythical force of inspiration, which Plato then condemns as deceptive and banishes mimetic poets from the ideal state.⁴ Aristotle, by contrast, countered this view in *The Poetics*. There, he frames mimesis as a “deep” characteristic of “our nature”⁵ and points to its dynamic effect of “purgation,” particularly through identification and empathy achieved in tragedies.⁶ Similar to Plato’s, his framework still relies on a binary that aligns masculine rationality with form and relegates feminine matter to chaotic passivity.⁷ Even though this is where an initial recuperation of mimesis might have strengthened its place as a foundational principle of artistic creation imitating life, Aristotle subordinates chaotic (female) matter to rational (male) form. Both philosophers’ approaches remain bound to a representationalist framework that dictates passive, affective reception rather than active, participatory embodiment of refracted realities. Grounded in a dualistic equation of man-rationality versus woman-emotion, both approaches embed authorship itself within a masculine-coded paradigm.

In this sense, this foundational binary between deceptive illusion and revealing representation has shaped subsequent literary discourse for centuries. In the medieval period, mimesis was subordinated to the theological doctrines, and its artistic function was justified merely insofar as it mirrored scriptural authority, divine order, or moral exemplarity.⁸ What is worth underlining is that such reflections of celestial truths with a didactic purpose often situated the writer as a passive conduit for divine logos—a masculinized principle of transcendence that further marginalized embodied and emotional dimensions of experience. This marginalization also targeted forms of immanent expressions, namely those tied to material presence, everyday life, and the immediacy of affect, which were devalued in favor of abstract and transcendental ideals.

¹ Plato, *The Republic*, trans. Benjamin Jowett (Vintage, 1991), X.599.

² Plato, *The Republic*, III.395.

³ Plato, “Ion,” in *Selected Dialogues of Plato*, ed. Hayden Pelliccia, trans. Benjamin Jowett (Modern Library, 2001), 533d–534e.

⁴ Plato, *The Republic*, X.607.

⁵ Aristotle, *The Poetics*, ed. and trans. S. H. Butcher (Macmillan, 1898), 1448.b.4.

⁶ Aristotle, *The Poetics*, 1449.b.4.

⁷ Aristotle, *Generation of Animals*, trans. A. L. Peck (Harvard University Press, 1953), 729.a–b.

⁸ Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems* (Princeton University Press, 2002), 340–3.

In the early modern era, poets and philosophers turned to classical ideals of “the imitation of nature,” reinforcing formalist notions of harmony, proportion, and decorum.⁹ Furthermore, these ideals—rooted in a classical, masculine aesthetic—reinscribed mimesis within an epistemology of control and hierarchy, suppressing irregularity and spontaneity as deviations from rational form. By contrast, Romanticism brought a significant change by redefining art as the expression of interiority, imagination, and subjective authenticity.¹⁰ Yet even this move toward expressive originality reinforced the ideal of the solitary male genius as the source of introspective authority, once again sidelining the feminine as emotional or irrational excess.

This conventional genealogy of mimetic paradigm has long influenced the representation of women’s bodies, framing them as passive objects, idealized symbols, or sites for inscribing patriarchal fantasies. It is worth noting that only with structuralist and post-structuralist critiques did this paradigm begin to reveal itself, as theorists exposed the constructedness of signs, the referential slippage in language and literature, and the impossibility of stable representation. Within this context, feminist critiques of mimesis emerged not merely as correctives to male-dominated discourse but as transformative interventions that interrogate the very foundations of representation, embodiment, and relationality. In questioning the adequacy of language to mirror any pre-given reality, many feminist thinkers did not reject mimesis outright. Rather, they reappropriated and reconfigured it around nonhierarchical schemata of the world. In this way, they opened space for new understandings of subjectivity, agency, and materiality beyond ancient binaries.

In this essay, I first trace these critical transformations by turning to material feminist thought and its capacity to reconceptualize mimesis not as representational imitation or symbolic displacement, but as an embodied, intra-active, and affective process set in material entanglements. In dialogue with recent mimesis theorists such as Adriana Cavarero, Catherine Malabou, and Nidesh Lawtoo, I explore how mimesis can be reconfigured as metamorphosis, inclination, plasticity, affective contagion, and intercorporeal resonance. This article argues that feminist and posthumanist reconfigurations of mimesis reposition the woman body not as a site of representational capture but as a dynamic interface of affective, material, and ethical entanglement. Building on this, this study develops a framework for analyzing unconventional mimetic representations in British literature, from the medieval to the contemporary, all authored by women. Instead of tracing a linear genealogy of mimesis in literary history, it offers a constellation of readings that illuminate how mimetic processes manifest in surprising, disruptive, and generative ways across six thematic and conceptual clusters. These clusters include (1) explorations of mystical writings that foreground embodied knowledge and affective union, (2)

⁹ Philip Sidney, *A Defence of Poetry*, ed. Jan van Dorsten (Oxford University Press, 1973), 25, 63–4; John Dryden, *Essays: Volume I*, ed. W. P. Ker (Clarendon Press, 1900), 91–2, 125.

¹⁰ William Wordsworth, “Preface,” in *Lyrical Ballads*, by William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge, ed. R. L. Brett and A. R. Jones (Methuen, 1965), 266; Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. Adam Roberts (Edinburgh University Press, 2014), 234–5.

narratives of reproductive horror that evoke absent bodies and maternal anxiety, (3) depictions of spatial confinement and psychosomatic symptomatology shaped by the gendered gaze, (4) temporal experiments which reimagine gender as fluid, rhythmic, and mutable, (5) post-traumatic texts that inscribe memory and haunting onto maternal flesh, and (6) contemporary representations of interspecies becoming that raise urgent questions about ecological entanglement and bioethical mimesis. In doing so, I demonstrate that mimesis—when rethought through the lens of material feminism—emerges not as a static mirror but as a dynamic, corporeal, and ethical force which reconfigures relations between subjects, bodies, and environments beyond the bounds of traditional representation.

From Resistance to Refiguration: Feminist, Material, and Mimetic Interventions

The rethinking of mimesis through feminist and materialist lenses announces a decisive departure from the rigid binaries that governed its classical formulations. What emerges here is more than a corrective gesture; it marks a thorough and fundamental reorientation of how representation, embodiment, and relationality can be conceived once detached from phallogentric assumptions. By situating mimesis as a contested site where resistance, creativity, and transformation converge, I aim to trace how feminist interventions challenge the authority of inherited representational schemas while opening new modes of becoming. My interest lies in following this movement from critique to reconceptualization: from strategies that expose the mechanics of representation to theories that redefine mimesis as a material, affective, and ethical force. In this way, this section foregrounds how feminist thought destabilizes and refigures the very conditions of mimetic practice, offering tools to think beyond reproduction toward modes of embodied resonance and worldly entanglement.

Feminist Critiques of Representation

The history of feminist critique is deeply intertwined with the interrogations of representation, especially concerning the construction and positioning of the female body within phallogentric symbolic contexts. Beginning with Simone de Beauvoir's assertion that woman has historically been constructed as "the Other"¹¹—i.e., always defined in opposition to the masculine subject—feminist theorists have dissected how representation maintains heteropatriarchal structures through mimetic repetitions of gendered norms. Importantly, mimesis is not merely an oppressive tool; it has been reclaimed as a resource. Several prominent feminist theorists—Luce Irigaray, Hélène Cixous, and Judith Butler, to name a few—have actively reclaimed and recreated mimesis as a tactical apparatus for feminist intervention, resistance, and subversion. In this respect, mimetic processes can be plastic, performative, and transformative: in their formulations, mimesis becomes a site of refiguration—a means of mimicking dominant norms to unravel, parody, or rearticulate them in novel and affectively charged directions.

¹¹ Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, trans. and ed. H. M. Parshley (Jonathan Cape, 1953), 16.

Luce Irigaray's intervention into mimetic thought directly challenges the philosophical tradition of phallogocentric representation. Western metaphysics, for Irigaray, has historically positioned woman as the "mirror" that affirms masculine subjectivity. Within this structure, femininity is rendered as "the *same's other*," a mere "mimicry"¹² of masculine models. In this case, the woman is deprived of originality and interiority; she is not defined by what she is, but by how she imitates. Irigaray's approach to mimesis is often described as a "strategic" deployment, an effort for "inhabiting and playing on that improper stage"¹³ of patriarchal discourse not to escape its constraints entirely but to expose and dramatize the conditions of female representation from within. Her critique does not merely reflect or imitate male discourse but mimetically "*disappropriates*"¹⁴ it—displaying, through hyperbolic or ironic repetition, the very "specularization"¹⁵ which renders women as mirrors to masculine subjectivity. Indeed, as Niki Hadikoesoemo clarifies, Irigaray's mimicry should be understood as an "improper origin," much like "doomed improper by Plato,"¹⁶ yet still functions as a space where alternative subjectivities can emerge. It is worth noting that this strategy is deepened through Irigaray's concept of "two *mimeses*,"¹⁷ which distinguishes between a reductive, representational mimesis and a "productive" one associated with "the realm of *music*"¹⁸ and performative vitality. This productive mimesis disrupts phallogocentric logic by asserting that the subject is not fixed but "always already material"¹⁹ and relational. This is what allows mimesis to be reimagined as an act of exposition or a generative space from which a woman's writing—*écriture féminine*—can emerge. At this juncture, Irigaray's strategic mimicry directly resonates with Hélène Cixous's project: while Irigaray exposes the impropriety of patriarchal discourse, Cixous seizes this impropriety as the very ground for a new mode of feminine writing.

Building on Irigaray's reconfiguration of mimesis, Cixous radicalizes the notion of feminine expression by linking it explicitly to writing and corporeality. In her poetic-philosophical concept of *écriture féminine* in "The Laugh of the Medusa" (1975), she underscores that women must write themselves into history through bodily, affective, and nonlinear modes of expression. Where Irigaray dramatizes the specular imprisonment of the feminine, Cixous offers a practice of escape, converting mimicry to productive expression. For Cixous, "woman must write her self: must write about women and bring women to writing," since the symbolic structures forming language,

¹² Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, trans. Gillian C. Gill (Cornell University Press, 1985), 336–7; italics in the original.

¹³ Niki Hadikoesoemo, "Exhibition/Exposition: Irigaray and Lacoue-Labarthe on the Theaters of Mimesis," in *Homo Mimeticus II: Re-Turns to Mimesis*, ed. Nidesh Lawtoo and Marina Garcia-Granero (Leuven University Press, 2024), 234, 235.

¹⁴ Hadikoesoemo, "Exhibition/Exposition," 235; italics in the original.

¹⁵ Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, 134.

¹⁶ Hadikoesoemo, "Exhibition/Exposition," 235.

¹⁷ Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, trans. Catherine Porter and Carolyn Burke (Cornell University Press, 1985), 131; italics in the original.

¹⁸ Hadikoesoemo, "Exhibition/Exposition," 235; italics in the original.

¹⁹ Hadikoesoemo, "Exhibition/Exposition," 236.

thought, and subjectivity have long excluded the feminine.²⁰ What emerges from this is a call for a mimetic relation between body and text that breaks with phallogocentric limitations—one that inscribes rhythm, excess, and multiplicity rather than hierarchical patri-logic and conceptual mastery. In other words, Cixous's idea of writing is inseparable from corporeality. Emphasizing that the force of inscription should emerge from the "sexuate"²¹ materiality of the writing subject, she marks that "I write woman: woman must write woman. And man, man."²² Her remark draws a mimetic parallelism between the lived body and its textual articulation. Rather than mirroring dominant codes, *écriture féminine* operates through what we might call a corporeal expressiveness in writing—a linguistic mimesis that echoes bodily fluids like "milk" and "blood"²³ and hence suggests sustenance, life, and embodied desire. Cixous envisions a kind of writing that gives form to the formless without fixing it, allowing the feminine body to speak in rhythms, intensities, and multiplicities distant from phallogocentrism. In her inscriptive praxis, mimesis is neither a mirror nor a model. It is an attunement between the rhythms of corporeal life and the expressive textures of language. It is a writing that breathes, that leaks, that laughs—always becoming, never closed.

While Irigaray and Cixous foreground the poetic and textual possibilities of feminine mimesis, Judith Butler extends their insights into the domain of performativity, showcasing how the body itself becomes the site of mimetic iteration. In *Gender Trouble* (1990), Butler famously asserts that gender is "neither the causal result of sex nor as seemingly fixed as sex," not a static marker of identity, but a constant "doing," "the repeated stylization of the body, a set of repeated acts"²⁴ that produce the illusion of coherence over time. These iterative doings constitute what Butler calls performances, which are imitative in structure: they repeat dominant norms.²⁵ To put it differently, bodies materialize within regulatory regimes, societies, and cultures by means of these mimetic performances. That said, Butler also draws attention to the performances' potential for subversion. For her, although imitation fails to be reproduction, it opens a space for critical ambivalence where norms can be destabilized, fractured, and queered.²⁶ Butler's analysis pictures mimesis as a form of coercion and transformative agency. It is true that the body performs its gender through citation; nonetheless, that citation can be reconfigured in the act itself. In this respect, the slippages during/within repetition open the possibility for what she calls gender "trouble"—that is, the performative destabilization of binary norms and the emergence of dissonant subjectivities.²⁷ In this way, Butler transforms Irigaray's and Cixous's textual and

²⁰ Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa," trans. Keith Cohen and Paula Cohen, *Signs* 1, no. 4 (1976): 875.

²¹ Luce Irigaray, *Key Writings*, ed. Luce Irigaray (Continuum, 2004), 10.

²² Cixous, "The Laugh of the Medusa," 877.

²³ Cixous, "The Laugh of the Medusa," 881, 889.

²⁴ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Routledge, 1999), 10, 33, 43.

²⁵ Butler, *Gender Trouble*, xxii, 60; Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (Routledge, 2011) 174–5.

²⁶ Butler, *Gender Trouble*, 175–9.

²⁷ Butler, *Gender Trouble*, xi–xii, xxvii–xxviii.

corporeal strategies into a socio-political onto-epistemology of gender: if Irigaray exposes patriarchal mimicry and Cixous inscribes feminine multiplicity, Butler shows how both are enacted, citationally, through embodied performance.

From a contemporary perspective, this approach of corporeal performance intersects with the mimetic turn in recent theory. As Nidesh Lawtoo argues (with reference to Friedrich Nietzsche),²⁸ mimesis should be understood as a dynamic, affective, and embodied force—a relational energy that makes us, as Christoph Wulf reminds, “open to the world in principle.”²⁹ This force does not simply reflect social forms but actively produces subjectivity and behavior. Urging scholars to reconsider mimesis as an ontological condition rather than simply an aesthetic technique, Lawtoo writes: “a mimetic turn, or *re*-turn to mimesis, is currently informing different areas of critical theory.”³⁰ With this turn, we are obliged to read embodiment, affect, and technology together, because “mirror neurons play an important role in the uniqueness of the human condition” by enabling us to mimic others and playing key roles “in hominin evolution, resulting in our ability to transmit knowledge through example.”³¹ Drawing on neuroscientific insights, Lawtoo situates mimesis not only within literature or performance but also within bio-cultural processes that shape human sociability. Catherine Malabou similarly argues that mimetic reproduction, especially in relation to artificial intelligence (AI) and neural plasticity, should no longer “be eliminated” as mechanical and senseless copying. Instead, she notes in her dialogue with Lawtoo that mimesis “exceeds all its traditional values,”³² becoming a site of emergent intelligence and material transformation. Read through the earlier feminist theorists, Lawtoo’s plastic and affective mimesis can be seen as the ontological deepening of Irigaray’s productive mimesis, the bodily expressiveness of Cixous, and the citational performativity of Butler.

Such interventions, when taken collectively, insist that feminist politics today cannot stop at revealing how bodies are cited. They must also map the neural, technical, and ecological relays through which those citations circulate and mutate. Mimesis, then, we can say, is neither a passive reflection nor a sovereign invention. It is, as Lawtoo contends, “deeply rooted in our evolutionary pre-history” and yet always re-materialized in the nonconventional writings of women as well as in “post-literary” mediascapes.³³ As such, feminist theory benefits not only from its long-standing critiques of mimetic representation but also from its engagement with the new mimetic paradigms emerging across disciplines. In this respect, Butler’s performativity is seen to be just one node

²⁸ Nidesh Lawtoo, *Homo Mimeticus: A New Theory of Imitation* (Leuven University Press, 2022).

²⁹ Christoph Wulf, “Mimesis and the Process of Becoming Human: Performativity, Repetition and Practical Knowledge,” *CounterText* 8, no. 1 (2022): 49.

³⁰ Nidesh Lawtoo, “Posthumanism and Mimesis: An Introduction,” *Journal of Posthumanism* 2, no. 2 (2022): 87; italics in the original.

³¹ V. S. Ramachandran, *The Tell-Tale Brain: A Neuroscientist’s Quest for What Makes Us Human* (W. W. Norton, 2011), 132.

³² Catherine Malabou and Nidesh Lawtoo, “Plasticity and Mimesis: Three Metamorphoses. A Dialogue,” *Philosophy Kitchen: Journal of Contemporary Philosophy* 22 (2025): 215.

³³ Nidesh Lawtoo, “The Mimetic Condition: Theory and Concepts,” *CounterText* 8, no. 1 (2022): 3.

within a broader spectrum of mimetic exchanges. Iterative performances are generatively productive since bodies are already attuned—somatically, affectively, neurally—to citational echoes that surround them. Irigaray's productive mimesis, Cixous's *écriture féminine*, and Butler's stylized repetition all exploit this attunement, bending the echo into new tonalities. Their critical contributions also resonate with Lawtoo's broader call to reconceive mimesis as operating "at the foundations of a chameleon subject characterised by affectivity, relationality, and plastic transformations,"³⁴ rather than reducing it to a merely representational function. In this light, feminist mimesis is not a retreat into mirroring but an ontological maneuver enacting change at the level of becoming.

Material Feminist and Posthumanist Reconceptualizations

Once feminist thought enters into conversation with materialist and posthumanist theories, the understanding of mimesis undergoes a profound shift: from representational copying to a dynamic force of corporeal transformation and intra-active becoming. This reconceptualization displaces the classical representational logic, where mimesis passively reproduces forms or social roles, and instead foregrounds its entanglement with matter, movement, and affect. In this respect, the body is no longer a static object of representation, but a responsive site of continual intra-action with other bodies, environments, and technologies. In what follows, I read mimesis through Barad's intra-action, Alaimo's trans-corporeality, Braidotti's zoe, and Cavarero's inclination to show how form is continually re-authored by material-relational forces.

A pivotal force behind this paradigmatic shift is Karen Barad, whose concept of "agential realism" replaces representationalism with relational onto-epistemology.³⁵ For Barad, things, subjects, or "entities do not pre-exist" their relations; rather, they "emerge through" their "intra-actions"—a term she coins to signal mutual co-constitution rather than interaction between separate entities.³⁶ "Agency," in her words, "is not an attribute but the ongoing reconfigurings of the world."³⁷ This leads to the idea that the body is not mimetically shaped by external symbols alone but emerges 'with' and 'through' matter and force, within "multiple material-discursive practices."³⁸ In this sense, Barad's notion of diffraction, a method of reading differences through entangled patterns, provides a methodological alternative to reflection or representation.³⁹ Mimesis, then, is no longer a copying of a fixed model but a material force of difference-making through entanglements. Read in this register, the mimetic body figures as a diffraction pattern, a view that situates embodiment precisely in the worldly traffic of materials and forces.

³⁴ Nidesh Lawtoo, "The Mimetic Condition," 11.

³⁵ Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Duke University Press, 2007), 132–85.

³⁶ Barad, *Meeting the Universe Halfway*, 175–6.

³⁷ Barad, *Meeting the Universe Halfway*, 141.

³⁸ Barad, *Meeting the Universe Halfway*, 140.

³⁹ Barad, *Meeting the Universe Halfway*, 28.

Stacy Alaimo further radicalizes this view of agential relationality through her notion of “trans-corporeality,” which maintains that human bodies are always already entangled with the environment, chemical flows, and nonhuman actors.⁴⁰ As she explains in *Bodily Natures* (2010), “the human is always intermeshed with the more-than-human world,”⁴¹ and any theory of subjectivity or agency must reckon with the body’s permeability, its openness to toxic flows, ecological networks, and microbial interchanges. Significantly, this trans-corporeal ontology dismantles the bounded liberal subject and frames embodiment as “always already part of” fleshy traffic.⁴² In mimetic terms, this means that bodily form and experience do not stem from symbolic mirrors alone; they are shaped by material exposures, contaminations, and cohabitations. Recast differently, mimesis becomes a molecular, planetary phenomenon. What Barad theorizes as intra-action here appears as the concrete ecology of exposure: trans-corporeality renders diffraction worldly, specifying the substances, vectors, and scales through which mimetic becoming proceeds. This porosity, in turn, aligns embodiment with a nonhuman vitality coursing through those same exchanges.

Alaimo’s ecological emphasis is further extended by Rosi Braidotti, who places zoe, “a nonhuman yet affirmative life force,” at the heart of her nomadic ethics.⁴³ In *The Posthuman* (2013), she conceptualizes subjectivity as a vital, relational, and processual mode of existence that is “materialist and vitalist, embodied and embedded, [...] firmly located.”⁴⁴ Her conceptualization emphasizes that subjectivity emerges through shifting assemblages of humans, non-humans, and technologies, thus displacing the liberal ideal of autonomy and coherence. In this context, mimesis can be interpreted as the practice through which subjects align with zoe, attuning themselves to the dynamic forces of life that exceed human mastery. Mimesis, therefore, is not simply a matter of resemblance or reproduction but a mode of becoming-other resonating with zoe’s vitality. Crucially, the ethical horizon of mimesis is thereby transformed from imitation of normativity to affirmation of becoming.⁴⁵ To mimic, in this Braidottian sense, is to enact an openness to zoe’s generative processes, to participate in relational alignments which continually reconfigure subjectivity within the more-than-human field of life.

This ethical tonality of mimesis is explored by Adriana Cavarero in her philosophy of “inclination.” Rejecting rectitude as the posture of the sovereign subject, Cavarero proposes inclination as both bodily gesture and ethical relation—a gesture of “[l]eaning over” or “toward the *other*” that reveals the subject as decentered, “open and relational.”⁴⁶ In *Inclinations: A Critique*

⁴⁰ Stacy Alaimo, *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self* (Indiana University Press, 2010).

⁴¹ Alaimo, *Bodily Natures*, 2.

⁴² Alaimo, *Bodily Natures*, 17.

⁴³ Rosi Braidotti, *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti* (Columbia University Press, 2011), 340.

⁴⁴ Rosi Braidotti, *The Posthuman* (Polity Press, 2013), 103, 188.

⁴⁵ Braidotti, *The Posthuman*, 193–4.

⁴⁶ Adriana Cavarero, *Inclinations: A Critique of Rectitude*, trans. Amanda Minervini and Adam Sitze (Stanford University Press, 2016), 9, 11, 12; italics in the original.

of *Rectitude* (2016), she suggests that the upright subject needs to be displaced by an inclined one, whose mimetic posture enacts “exposure, vulnerability, and dependence.”⁴⁷ Inclination is thus a mimetic posture, albeit not one of subservience or mimicry of the strong. Instead, it is the body’s response to the presence of the other—a bending toward, not away. This reframes mimesis as responsiveness rather than reiteration: a gesture that prefigures ethical relationality without the need for representation. Seen alongside Barad, Alaimo, and Braidotti, inclination is the bodily articulation of intra-active, trans-corporeal, zoe-centric becoming. It is a concrete orientation by which the subject consents to be composed with and by others.

Catherine Malabou and Nidesh Lawtoo add yet another layer to this transformation through the concept of “plasticity.” For both thinkers, plasticity names the body’s capacity to receive form, to give form, and to destroy form.⁴⁸ It is not passive malleability, but an active power of transformation. In *What Should We Do with Our Brain?* (2008), Malabou explains that plasticity is the form of a formative potential, “a faculty for adaptation, the ability to evolve.”⁴⁹ In the context of mimesis, this means that repetition is not reproduction—it is an act of (re)forming. Plasticity thus provides the material rationale for Cavarero’s gesture: an inclined body is not merely receptive but form-giving, capable of transfiguring itself and its relations.

Lawtoo extends this view in his works on the “mimetic unconscious,” arguing that mimesis functions beneath rational consciousness as an “affective contagion”—a transmissible, embodied force that binds subjects together.⁵⁰ As he observes in “The Human Chameleon” (2021), the renewed theoretical focus on mimesis centers on phenomena such as “affective contagion, involuntary mimicry, psychic influences, mimetic desire, [and] mirroring reflexes.”⁵¹ He emphasizes that mimesis should not be understood just as a conscious act of representation but as a pre-reflective, embodied, and affective mechanism that shapes subjectivity through “psychic disposessions of identity” and “mirroring transformations.”⁵² In “The Plasticity of Mimesis” (2017), Lawtoo elaborates this: “plasticity is one of the most recent, most innovative, but not necessarily original conceptual manifestations of what the Greeks called, enigmatically, *mimesis*.”⁵³ Drawing on Philippe Lacoue-Labarthe’s account of the plasticity of subjectivity, Lawtoo illustrates a genealogy in which mimesis and plasticity are shown to be “two sides of the same Janus-faced concept.”⁵⁴ In this perspective, mimetic being is constitutively plastic, subject to

⁴⁷ Cavarero, *Inclinations*, 11.

⁴⁸ Malabou and Lawtoo, “Plasticity and Mimesis,” 218–24, 237–41; Catherine Malabou, *What Should We Do with Our Brain?*, trans. Sebastian Rand (Fordham University Press, 2008), 5–7.

⁴⁹ Malabou, *What Should We Do with Our Brain?*, 5.

⁵⁰ Nidesh Lawtoo, *The Phantom of the Ego: Modernism and the Mimetic Unconscious* (Michigan State University Press, 2013), 13, 19.

⁵¹ Nidesh Lawtoo, “The Human Chameleon: Zelig, Nietzsche and the Banality of Evil,” *Film-Philosophy* 25, no.3 (2021): 273.

⁵² Lawtoo, “The Human Chameleon,” 273, 278.

⁵³ Nidesh Lawtoo, “The Plasticity of Mimesis,” *MLN* 132 (2017): 1201.

⁵⁴ Lawtoo, “The Plasticity of Mimesis,” 1203.

impressions and transformations. Quoting Lacoue-Labarthe, Lawtoo insists that mimesis does not only copy but also gives form, shaping the “malleable—plastic—material of the infant soul.”⁵⁵ Subjectivity, in this view, is formed through repeated exposure to types and figures—what he calls a “mimetic pharmakon,”⁵⁶ capable of both healing and harm. Lawtoo’s account locates mimesis where affective transmission and material re-formation meet; with Cavarero’s inclination, this meeting acquires an explicitly ethical posture.

Collectively, these thinkers compel us to move beyond the representational schema in which mimesis functions as copying or mirroring. Instead, they reclaim it as a material, intra-active, affective, and plastic process that engenders new forms of subjectivity and ethics. Across these frameworks, mimesis designates a site of exposure where bodies are composed and recomposed by entangled rhythms (material, ecological, vital, ethical, and plastic) rather than by fixed images. Mimesis becomes a kind of ontological exposure—a site where bodies emerge through rhythms, resonances, and inclinations towards other bodies, both human and nonhuman. From this viewpoint, material feminist and posthumanist engagements with mimesis do not abandon the term but refigure it: from symbol to matter, from reflection to entanglement, from fixed model to affective potential.

Mimetic Reconfigurations of the Female Body in British Women’s Writing

As established above, feminist thinkers such as Irigaray, Cixous, and Butler reconfigure mimesis not as passive reflection but as a performative and productive force. Likewise, new materialist and posthumanist theorists like Barad, Alaimo, Braidotti, Cavarero, Malabou, and Lawtoo extend this reconceptualization into the realms of ontology, ecology, and affective plasticity. Building on the theoretical groundwork of feminist, new materialist, and posthumanist reconceptualizations of mimesis, this part engages in close literary analyses of women-authored British texts through the primary lens of material feminist thought. These analyses do not seek to reductively illustrate theories, but to demonstrate how literature itself thinks materially and mimetically—how it generates modes of embodiment, affect, and subjectivity that resist representational(ist) closure.

The selected texts are not grouped chronologically but are instead organized into six thematic clusters, each foregrounding a particular mimetic reconfiguration of the female body. These clusters—mystical affect, reproductive horror, spatial confinement, temporal fluidity, post-traumatic haunting, and interspecies becoming—reveal multiple ways in which the mimetic logic of corporeal formation and metamorphosis emerges within literary forms. Importantly, this approach understands mimesis not as passive mirroring but as an active, plastic, and intra-active force that is always already entangled with matter, discourse, and ecology. By drawing on material feminist concepts as well as on contemporary mimetic theories, this section frames literature as a site where the female body is not merely represented but materialized in its mimetic openness to

⁵⁵ Lawtoo, “The Plasticity of Mimesis,” 1209.

⁵⁶ Lawtoo, “The Plasticity of Mimesis,” 1222.

other bodies, environments, and temporalities. These reconfigurative strategies render the female body a site of ongoing mimetic negotiation—a resonant medium through which the ontological, ethical, and political stakes of mimesis are reimaged.

Embodied Knowledge and the Mystical Feminine

Writing at the margins of theological, literary, and philosophical canons, medieval and early modern women authors devised alternative mimetic strategies grounded in affect, materiality, and embodied revelation. Importantly, these authors do not simply reflect divine or patriarchal ideals; they reconfigure mimesis as a performative, intra-active, and corporeally entangled mode of knowledge. They make use of mystical mimesis as a diffractive practice in which knowledge materialized through patterned entanglements of flesh, text, and sacred presence. Through visionary theology, narrative poetry, and autobiographical ecstasy, the female body emerges not as an object of representation but rather as the locus of mimetic agency, aligning closely with contemporary material feminist concerns with affect, corporeality, and relational ontology. This resonates with Irigaray's strategic mimesis and Cixous's *écriture féminine*, both of which foreground the body as a generative site of meanings rather than a derivative image. Hence, I read these women writers' works in a diffractive manner since they refract doctrinal authority through corporeal textures and social entanglements.

In "Laüstic" (ca. twelfth century), Marie de France (fl. 1160–1215) subverts the passive idealization of women in courtly love traditions by means of mediating affect through material form. The woman, confined within a patriarchal household, cannot communicate directly with her lover and instead sends him the body of a slain nightingale wrapped in silk. The symbolic act, far from being a static emblem, inscribes grief and desire into material substance: "In a piece of samite, / embroidered in gold and writing, / she wrapped the little bird."⁵⁷ As such, the woman encodes her emotion into a crafted object; we witness a proto-materialist poetics, wherein feeling and meaning emerge through a bodily and tactile medium. As an inscription of desire through flesh, silk, and song, her suffering gains a trans-corporeal aspect. Then, this crafted packet functions as a diffractive inscription as affect acquires form by passing through cloth, stitch, and avian body.

As another instance, Marie, in "Yonec" (ca. twelfth century), stages the miraculous visitation of a hawk-knight lover to a woman imprisoned in a tower. The union results in a son, Yonec, who will avenge his father's death. This birth is not condemned but celebrated: "Her son was born and nourished, / protected and cherished. / They named him Yonec."⁵⁸ The tale thus imagines a divine-human hybrid, placing female sexual agency and visionary experience at the heart of heroic genealogy. The woman's vision of the knight and her bodily union with him establish a mimetic

⁵⁷ Marie de France, "Laüstic," in *The Lais of Marie de France*, trans. Robert Hanning and Joan Ferrante (Baker Academic, 2008), ll. 135–7.

⁵⁸ Marie de France, "Yonec," in *The Lais of Marie de France*, trans. Robert Hanning and Joan Ferrante (Baker Academic, 2008), ll. 457–9.

logic that defies ecclesiastical models of shame or virginity. In contrast, her body becomes the medium through which miraculous transformation takes place. I frame this miracle as inclined responsiveness: the lover's visitation bends the subject toward relation, which turns vision into generative form.

Julian of Norwich's (b. ca. 1343 / d. after 1416) *Revelations of Divine Love* (ca. fourteenth and fifteenth centuries) offers a radically embodied theology grounded in illness, touch, and maternal affect. Her visions, received during a near-death experience, are visceral: "And at this [vision], I suddenly saw the red blood trickling down from under the crown of thorns, hot and fresh, plentiful and lifelike."⁵⁹ In this case, such detail resists abstraction; instead, it foregrounds flesh as epistemic surface, where divine truth is revealed through somatic suffering. Her famous claim that "[a]s truly as God is our Father, so truly is God our Mother"⁶⁰ destabilizes the gendered binaries of traditional theology as she envisions God as female, or rather, as a mother. In material feminist terms, Julian's divine is not transcendent and patriarchal but immanent, affective, and relational, aligning with Braidotti's zoe-centric ethics. Julian's union with God is not mimetic in the classical sense of resemblance but material resonance. Her God emerges as an event co-produced with and through the writer's suffering body. It is reasonable to deduce that this theological reconfiguration situates Julian as a precursor to posthumanist materialism: a visionary whose divine revelations are grounded not in ideal form but in sickness, flesh, blood, and affective entanglement. This is an exemplary case of diffractive embodiment: doctrinal meaning takes shape through the patterned interference of pain, prayer, and somatic perception.

Often considered the first autobiography in English, Margery Kempe's (b. ca. 1373 / d. after 1438) *Book* (ca. fifteenth century) intensifies this affective materialism by (re)casting the female body as a stage for performative revelation. Kempe's ecstatic outbursts—sobbing, wailing, convulsing—are both hysterical aberrations and embodied epistemologies: "she sobbed, roared, and cried and, spreading her arms wide, said with a loud voice, 'I'm dying! I'm dying!'" and "she cried, she roared, she wept, she fell down to the ground, so fervently did the fire of love burn in her heart."⁶¹ Her body does not represent divine vision; it virtually enacts it. To use Elizabeth Grosz's language, Kempe's is a "volatile" body, whose excesses refuse containment and expose the inside out.⁶² Through such excessive performances,⁶³ Kempe enacts what Lawtoo would

⁵⁹ Julian of Norwich, *Revelations of Divine Love*, trans. Barry Windeat (Oxford University Press, 2015), 43.

⁶⁰ Julian of Norwich, *Revelations of Divine Love*, 128.

⁶¹ Margery Kempe, *The Book of Margery Kempe*, trans. Anthony Bale (Oxford University Press, 2015), 127, 133.

⁶² Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism* (Allen & Unwin, 1994), 111.

⁶³ For a detailed account of Kempe's embodied mysticism as both a spiritual performance and a form of social disruption, see Kübra Vural Özbey, "The Spiritual Development of a Medieval Woman: *The Book of Margery Kempe*," *Ortaçağ Araştırmaları Dergisi* 5, no. 1 (2022): 12–5. Also, for a discussion of the persistent fear of rape and gender violence during her pilgrimage in *The Book*, see Huriye Reis,

describe as “affective contagion,”⁶⁴ a mimetic energy that bypasses conscious representation. Therefore, her spirituality is distinctly intra-active since it emerges from her—often toxic—entanglements with husband, priests, fellow pilgrims, and Christ. Her lived mysticism derives from social, sensory, and material interchanges. In this respect, it is apt to state that her visionary and writing experiences can be treated as contagious diffraction because her feelings, propagating through touch, sound, and crowd, produce knowledge in common.

Rather than being passive reflectors of patriarchal order or theological abstractions,⁶⁵ these women inscribe new mimetic logics into literary forms. They write the divine into the folds of cloth, the flows of blood, the convulsions of grief. Their mimetic strategies do not imitate but emanate, not represent but materialize—in ways that deeply challenge the Platonic suspicion of the body, and deeply resonate with contemporary feminist philosophies of matter, becoming, and inter-corporeality. Mystic writing models mimesis as materially staged knowledge. What their texts reveal is that the mimetic process, when reclaimed by embodied female authorship, becomes a praxis of revelation—one in which the body becomes a site of epistemic generation. In this light, medieval mysticism and visionary literature can be re-read as speculative proto-material feminist interventions into the ontology of subjectivity itself.

Absent Bodies, Reproductive Horror, and Mimetic Anxiety

One of the most persistent fantasies in male-centered literature is the dream of creation without the maternal body. Indeed, it is a disavowal of feminine embodiment in the name of authorship, mastery, or purity. In this context, female writers across centuries have reentered the mimetic field not to replicate but to expose, haunt, and reconfigure this fantasy. Their texts confront reproductive horror not as a sensational trope but as an ontological rupture: one that reveals the affective, ethical, and material stakes of denying bodily kinship.

Mary Shelley’s (b. 1797 / d. 1851) *Frankenstein* (1818) remains a foundational critique of masculine mimesis: Victor’s scientific ambition to “pioneer a new way, explore unknown powers, and unfold to the world the deepest mysteries of creation” seeks to bestow “animation upon lifeless matter”⁶⁶ without recourse to the female body. As a result, his experiment results in a creature gathered from dismembered corpses—an assemblage of materials estranged from their origins. The creature’s grotesque embodiment marks the return of what has been repressed: the materiality of death, birth, and fleshly dependence. Far from merely criticizing male science, Shelley’s text

“[S]che was evry aferd’: Pilgrimage and Medieval Women in *The Book of Margery Kempe*,” *Hacettepe University Journal of Faculty of Letters* 22, no. 2 (2005): 151–60.

⁶⁴ Lawtoo, *The Phantom of the Ego*, 19.

⁶⁵ For an analysis of women’s limited access to discourse and authorship in relation to the repetitive gender/power dynamics critiqued by a medieval male poet, Geoffrey Chaucer (b. ca. 1343 / d. 1400), see Huriye Reis, “Kitaplarda Kadın Olmak: Chaucer ve Ortaçağ İngiliz Edebiyatında Kadın Söyleminin Sorunsallığı,” *Turkish Studies* 4, no. 1-I (2009): 489–504.

⁶⁶ Mary Shelley, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (Tor Book, 1989), 38, 42.

mourns the loss of maternal continuity. The absent mother—erased from the narrative, silenced in the destroyed female creature, and echoed in Elizabeth’s fatal passivity—casts a long spectral shadow.⁶⁷ The horror here is not only the stitched body but the violence of exclusion, the desire to “renew life where death had apparently devoted the body to corruption.”⁶⁸ Shelley, who suffered maternal loss herself, infuses the novel with a grief that exceeds metaphor: a mimetic structure undone by its refusal to acknowledge care, relation, and vulnerability.⁶⁹ As the creature articulates his desolation, “I ought to be thy Adam; but I am rather the fallen angel,”⁷⁰ the narrative pivots from invention to abandonment. Replication without relation deforms form and ethics alike. That is why the creaturely and maternal intra-actions replace Victor’s solitary authorship as the creature’s subjectivity emerges through rejection, longing, and material estrangement.

Angela Carter (b. 1940 / d. 1992) responds to this logic of exclusion by occupying its myths and dismantling them from within. In *The Bloody Chamber* (1979), the fairytale is no longer a symbolic container for passive womanhood. Instead, it emerges as a stage for bleeding bodies, erotic metamorphoses, and violent ruptures. Blood—menstrual, virginal, or murderous—stains the text as mimetic excess, materializing the feminine as volatile, mutable, and uncontainable. Like Grosz’s “volatile bodies,” Carter’s protagonists transgress containment through desire, pain, and transformation. In tales like “The Company of Wolves,” the mimetic economy is subverted: women no longer imitate male desire but become animal, hybrid, flesh in flux—co-authors of their own becoming. In “The Company of Wolves,” the girl who confronts the beast sheds fear and cultural shame: “She knew she was nobody’s meat.”⁷¹ Desire, here, does not imitate mythic norms.⁷² Moreover, in *The Passion of New Eve* (1977), Carter magnifies this dynamic through grotesque plasticity. Eve(lyn)’s surgically reassigned body stages a mimetic horror of gender as enforced performance. The reproductive body is no longer symbolic; it is dissected, reassembled,

⁶⁷ For a contemporary reworking of the gothic pattern of vanished maternal figures, see Esra Melikoğlu, “Reiteration of Jane Eyre’s Search for the Feminine Subject in Atkinson’s Crime Fiction,” *IDEAS: Journal of English Literary Studies* 3, no. 1 (2023): 59–62.

⁶⁸ Shelley, *Frankenstein*, 44.

⁶⁹ For an illustration of how taboo embodiment and narrative mimesis interact with nature in Shelley’s another work, *Mathilda* (1959), see Tuğba Karabulut, “An Ecofeminist Analysis of Mary Shelley’s *Mathilda*: The Female Narrator Writing Her Own Taboo Fiction,” *Dokuz Eylül University Journal of Graduate School of Social Sciences* 25, no. 3 (2023): 995–1006.

⁷⁰ Shelley, *Frankenstein*, 96.

⁷¹ Angela Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories* (Penguin Books, 1993), 118.

⁷² For a feminist narratological reading of Carter’s subversion of “Little Red Riding Hood” here, see Rahime Çokay Nebioğlu, “A Feminist Post-Narratological Inquiry into Angela Carter’s ‘The Company of Wolves,’” *Dil ve Edebiyat Araştırmaları* 19 (2019): 327–36. Also, for a sociological reading of Carter’s characters as performative sites of gendered and symbolic inscription, especially in terms of clothing, nudity, and dual embodiment, see Çelik Ekmekçi, “A Feminist Critique of Body in Philosophy and Sociology,” *KARE BAKEA Special Issue* (2020): 15–22.

imposed.⁷³ Mimicry becomes invasion. Yet even in this dystopia, agency stirs: Eve begins to feel, adapt, desire. “I must climb inside the skin of the girl willy nilly, whether I liked it or not, and learn, somehow, to live there,”⁷⁴ and how to be a woman. Eve confesses, not through imitation of an ideal, but through visceral encounters with pain, power, and relationality. The mimetic frame does not vanish; yet, it is reloaded with instability, turned against itself to uncover the unnatural violence of ‘natural’ roles. While Carter’s theatre of bodies exemplifies plastic re-formation, it becomes clearer that mimetic repetition becomes reshaping rather than compliance.

Where Carter exposes the theatricality and grotesque plasticity of female embodiment in mimetic systems, Sylvia Plath (b. 1932 / d. 1963) offers a more hushed yet equally haunting meditation on reproductive trauma in her poem *Three Women* (1968). Here, the mimetic anxiety of reproduction unfolds through polyphonic affect. Three female voices—a mother, a woman who miscarries, and a woman who aborts—speak in braided monologues that traverse joy, grief, shame, and numbness. Reproduction is a haunted, spectral process, mediated by institutions, technologies, and silent expectations, but not a biological given. Plath’s poem, though restrained in tone, performs a radical mimetic gesture: It echoes, leaks, and splits. These women do not speak for themselves alone; they reverberate each other’s possibilities and losses.⁷⁵ “I am found wanting,” says the second voice, articulating the hollow aftermath of maternal failure within a world that “would have the whole world flat.”⁷⁶ Their bodily experiences emerge through sensory fragments: “the white clean chamber with its instruments,” “a garden of black and red agonies,” “hooks that catch and grate like cats.”⁷⁷ In this polyphonic mirroring, Plath stages what mimesis might mean when it is affective rather than aesthetic—a circulation of pain and presence through the porous female body. The “red lotus” of birth, the “wound walking out of hospital,” and the “terrible cessation of everything”⁷⁸ suggest that embodiment here is not the ground of identity but the site of uncontainable repetition, grief, and transformation. While the poem circulates pain, the poetic voice becomes shared tissue, and what is mimicked is witnessed to be a wound—material, psychic, and historical.

⁷³ For an extensive analysis of Carter’s demythologization of motherhood and her autobiographical writings on maternal ambivalence, see Mine Özyurt Kılıç, “Demythologizing Business: Angela Carter’s Representation of Motherhood,” *Journal of Süleyman Demirel University Institute of Social Sciences* 28, no. 3 (2017): 94–103.

⁷⁴ Angela Carter, *The Passion of New Eve* (Virago Press, 1992), 80.

⁷⁵ For an extended discussion of how Plath’s “Lady Lazarus” (1965) and Madeline Miller’s *Galatea* (2013) dramatize the objectification, dismemberment, and disposal of female bodies, see Aslı Bayram, “The Matter of Bodies: Ableist Bodies, Disablement and Disembodiment in Sylvia Plath’s ‘Lady Lazarus’ and Madeline Miller’s ‘Galatea’,” *Maltepe University Journal of English Language* 1, no. 1 (2023): 2–10.

⁷⁶ Sylvia Plath, “Three Women: A Poem for Three Voices,” *Hello Poetry*, accessed July 04, 2025, ll. 37, 91. <https://hellopoetry.com/poem/three-women>.

⁷⁷ Plath, “Three Women,” ll. 126, 156, 217.

⁷⁸ Plath, “Three Women,” ll. 175, 284, 189.

Jean Rhys's (b. 1890 / d. 1979) *Wide Sargasso Sea* (1966) completes this thread by returning us to the absent body at the heart of a canonical text: Bertha Mason, the madwoman in the attic in *Jane Eyre* (1847) by Charlotte Brontë (b. 1816 / d. 1855). Rhys restores Bertha—renamed Antoinette—as a subject who feels, remembers, and suffers colonial and marital violence. The body here is doubly exiled: first from representation, then from recognition. “There is always the other side, always,”⁷⁹ Antoinette says, foregrounding the split subjectivity she endures. Rhys reconfigures this mimicry not as a failure but as an imposed distortion. Antoinette mimics the English woman she is expected to become—and breaks under it. “I often wonder who I am and where is my country and where do I belong and why was I ever born at all,”⁸⁰ she confesses, a declaration of mimetic disintegration under imperial and patriarchal forces. Her identity dissolves not through madness but through coerced simulation.⁸¹ Crucially, what Rhys stages is mimetic violence: the collapse of subjectivity under imposed resemblance. Yet even in Antoinette's final act—burning the house—there is a mimetic inversion: destruction becomes the only way to reassert embodiment. In her final vision, she walks into the flames with calm determination, her body not extinguished but re-materialized in fire. All these texts provide a constellation of refusals, hauntings, and reconfigurations. Reproductive horror is not the fear of birth itself, but of disembodied creation—of mimesis without care, repetition without relation, and embodiment without recognition. These authors do not reject mimesis; they unearth its buried core: the female body, long repressed, long spectral, now speaking in blood, fragments, and flames.

Spatial Confinement, Psychosomatic Mimesis, and the Gendered Gaze

Across centuries of women's writing, spatial confinement and visual regimes have served as both narrative backdrops and material technologies that inscribe, discipline, and often disfigure the female body. The domestic home, the bathhouse, the asylum, the governess's attic, and even the prison cell... These spatial structures are never neutral and are always charged environments where surveillance and psychosomatic pressures converge. The female body in such spaces becomes both the object and the surface of mimetic inscription, where ideology is both represented and enacted in flesh. This dynamic process, indeed, parallels Butler's theory of performative citation, where subjectivity is iteratively constituted through spatialized norms and gendered surveillance.

To begin with, Aphra Behn's (b. 1640 / d. 1689) *Oroonoko* (1688) offers an early meditation on the racialized and gendered visual economy of colonialism, in which Imoinda's body is aestheticized, silenced, and disciplined under the overlapping pressures of patriarchal and imperial mimesis. She is introduced as “this fair Queen of Night,” whose modesty, beauty, and sweetness

⁷⁹ Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea* (W. W. Norton, 1982), 128.

⁸⁰ Rhys, *Wide Sargasso Sea*, 102.

⁸¹ For a comprehensive analysis of Antoinette's estrangement and fractured selfhood, see Naile Sarmaşık, “Identity, Displacement, and Alienation in Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea* and *Voyage in the Dark*,” *Eurasian Journal of English Language and Literature* 5, no. 1 (2023): 8–15.

“gain’d a perfect Conquest over [Oroonoko’s] fierce Heart,”⁸² rendering her, therefore, a figure of idealized femininity mediated through both romantic and colonial fantasy. From her first appearance, Imoinda is framed as a visual spectacle: a body to be presented, desired, and exchanged. Her subjectivity is repeatedly effaced under the weight of male desire—first from Oroonoko, then from the King. Though Imoinda protests her status as a “lawful Wife” to Oroonoko, she is forcibly taken and brought to the King’s bath, where, “all in Tears,” she throws herself “on the Marble” and pleads that he not “commit a great Sin.” Her resistance, albeit heartfelt and reasoned, is overridden; she is “led [...] into the Bath,” and it was “in vain for her to resist.”⁸³ Imoinda’s body thus becomes a contested site between representation and erasure. And yet, even in captivity, she finds ways to signify resistance. During a staged dance before the King and Oroonoko, she falls deliberately into the arms of her beloved, provoking the King’s rage. Imoinda’s removal, disappearance, and later false report of death render her a spectral presence in the narrative—both hyper-visible and erased, both beautiful and bereft of speech. On the other hand, Behn’s heroines in *The Rover* (1677) resist through theatrical spaces and bodily performances. Hellena, witty and rebellious, refuses the cloistered life imposed upon her, declaring, “I have an excellent humour for a grate. No, I’ll have a saint of my own to pray to shortly, if I like any that dares venture on me,”⁸⁴ while Florinda uses wit and mobility to evade male control.⁸⁵ They play with masquerade not as mimetic ideals but as figures of interruption—bending mimicry towards feminist subversion. The bath, the stage, and the street operate as scene partners that write and are written by embodied counter-citation.

This reclamation of spatial and visual agency notably reverberates in Eliza Haywood’s (b. ca. 1693 / d. 1756) *Fantomina* (1725), where the heroine repeatedly reinvents herself across social roles—prostitute, maid, widow, and aristocrat—to stage a covert pursuit of erotic and affective power. Each transformation occurs in a distinct setting—playhouse, lodging, servants’ quarter, inn—facilitating a kind of mimetic improvisation, where she shifts from the object of male desire to the orchestrator of its performance. Haywood’s heroine is neither fully empowered nor entirely victimized. She exists in the volatile space between mimetic subversion and social inscription. Employing space as a costume, each site authorizes a new citation which both risks capture and enables play. Through the shape-shifting performances in these sites, Haywood critiques the mimetic expectations that tether women’s bodies to visibility, virtue, and consumption.

In a similar vein, Frances Burney’s (b. 1751 / d. 1840) *Evelina* (1778) enters this legacy of visual constraint through the lens of genteel sociability. Evelina becomes legible only through how others see her: Lord Orville observes her as “a pretty modest-looking girl,” “a *silent* one,” and “a

⁸² Aphra Behn, *Oroonoko*, ed. Joanna Lipking (W. W. Norton, 1997), 14.

⁸³ Behn, *Oroonoko*, 17–8.

⁸⁴ Aphra Behn, *The Rover*, ed. Robyn Bolam (A & C Black, 1995), I.i.162–5.

⁸⁵ For a scrutiny of the monetization and objectification of the woman body in another play by Behn, *The Forc’d Marriage* (1670), see Kübra Baysal, “(De)Monopolisation of the Female Body in Aphra Behn’s Play, *The Forc’d Marriage*,” *The Journal of Academic Social Science Studies* 15, no. 92 (2022): 89–92.

poor weak girl,” marking her not for what she is, but how she appears under the gaze of polite society. The portrait salons, drawing rooms, and carriage scenes Evelina navigates function, therefore, as gendered spaces of affective conditioning, where silence—“I was so wholly ignorant [...] of the provocation you might have had, that I could not but be surprised”⁸⁶—and emotional discomfort are the only possible forms of resistance available to a young woman under scrutiny.⁸⁷ Later, Burney’s own mastectomy letter radicalizes this critique. Recounting her own experience, she writes, “I then felt the Knife rackling against the breast bone—scraping it!”⁸⁸ Refusing sedation and narrative ornamentation, Burney inscribes trauma as a raw, fleshly event, uncontainable by mimetic decorum. Both the drawing room and the surgical theatre make the body speak: the former choreographs docility, whereas the latter inscribes terror.

Spatial constraint also governs the psychosomatic logic of Haywood’s *Love in Excess* (1719–20), where love-induced suffering becomes nearly pathological. Alovysa is described as “[suffering] her self to be agitated almost to madness between the two extremes of love and indignation,”⁸⁹ which is a portrayal that literalizes emotional extremity as bodily destabilization. Desire thus writes itself onto the body, not in gentle languor but in quasi-clinical collapse. These courtly and domestic interiors—drawing rooms, private houses, masked balls—do not protect women; they confine them within loops of mimetic affect and coercion.⁹⁰ Even as their bodies falter, these women turn their suffering into action: letter-writing, speaking, and dramatic gesture all become forms of narrative agency.

This tension between constraint and creation powerfully plays out in Anne Brontë’s (b. 1820 / d. 1849) *The Tenant of Wildfell Hall* (1848), where Helen Graham withdraws from marital mimicry via spatial removal and diary-writing. When she flees Grassdale Manor with her son, she adopts a new identity—“Helen Graham”—to assert her autonomy and escape her husband’s control.⁹¹ As she renames herself, “[s]he is called Mrs. Graham”⁹² to hide the truth, thereby signaling her rejection of both marital and mimetic capture. Helen’s seclusion at Wildfell Hall

⁸⁶ Fanny Burney, *Evelina, or a Young Lady's Entrance into the World* (J. M. Dent, 1958), 31; italics in the original.

⁸⁷ For an analysis of Evelina’s momentary reclaims of agency within patriarchal spaces, see Hakan Yılmaz, “A Romance World of Their Own: Generic and Patriarchal Boundaries Unsettled in ‘Evelina’ and ‘The Female Quixote’,” *DTCF Journal* 61, no. 1 (2021): 155–62.

⁸⁸ Frances Burney, *Journals and Letters* (Penguin Books, 2001), 442.

⁸⁹ Eliza Heywood, *Love in Excess; or, the Fatal Inquiry*, ed. David Oakleaf (Broadview, 1994), 41.

⁹⁰ For a discussion of patriarchal control and limited female agency in the novel, see Kübra Baysal, “Im/Possibility of Female Empowerment in Eliza Haywood’s Novel *Love in Excess or, the Fatal Inquiry* and Elizabeth Inchbald’s Novel *A Simple Story*,” *DTCF Journal* 58, no. 1 (2018): 975–83.

⁹¹ For a material-cultural reading of painting as a site of female agency and spatial autonomy in the novel, see Nazan Yıldız Çiçekçi, “A Studio of Her Own: A Self Behind the Canvas in *The Tenant of Wildfell Hall*,” *International Journal of Language Academy* 12, no. 1 (2024): 290–7.

⁹² Anne Brontë, *The Tenant of Wildfell Hall*, ed. Herbert Rosengarten (Oxford University Press, 1993), 12.

turns out to be a strategic reterritorialization of selfhood, where refusal to be seen becomes refusal to be defined. Opacity here becomes an anti-mimetic tactic as Helen, by limiting visibility, limits capture.

Lady Mary Wortley Montagu (b. 1689 / d. 1762) inverts the mimetic gaze from within the hammams of İstanbul. Her *Turkish Embassy Letters* (1763) reconfigures the harem not as an erotic fantasy but as a space of agency and female solidarity: the women were “all naked [...] yet there was not the least wanton smile or immodest gesture amongst them.”⁹³ Here, she reveals that women’s bodies are not objects of surveillance but self-possessed subjects. In her account of smallpox inoculation, Montagu emphasizes empirical knowledge over abstraction: the smallpox operation was performed by “a set of old women” who applied “a nutshell full of the matter of the best sort of smallpox” into the preferred vein “with a large needle.”⁹⁴ Montagu’s embodied traversal of gendered and imperial boundaries becomes a mimetic counter-gesture—material, experiential, affectively grounded.⁹⁵ In this respect, she sees what the men cannot: that bodies speak in contact, not concept.

Temporal Fluidity, Gender Mutability, and Rhythmic Mimesis

Departing from realist paradigms rooted in visual resemblance and chronological narration, the writers discussed in this section embrace rhythmic, affective, and non-linear strategies of mimesis, which reconfigure the female body as a dynamic locus of becoming. In their hands, mimesis becomes a tool of a poetic, material force, used to inscribe bodily experience through flow, fracture, and temporal vibration. Their narratives challenge the mimetic tradition’s emphasis on fixed identity and instead render embodiment through shifting temporalities, porous materialities, and textual multiplicities. In such nonconventional texts, embodiment emerges through discontinuous time, layered memory, and corporeal rhythm.

Elizabeth I’s (b. 1533 / d. 1603) rhetorical constructions exemplify an early form of mimetic experimentation. Her self-stylizations across speeches and writings, particularly in the “Tilbury Speech” (1588) and “Golden Speech” (1601), instantiate a sovereign subjectivity that is performatively manifold. Just as oscillating between “a weak and feeble woman” and possessing

⁹³ Lady Mary Wortley Montagu, *The Turkish Embassy Letters*, ed. Teresa Heffernan and Daniel O’Quinn (Broadview, 2013), 101.

⁹⁴ Montagu, *The Turkish Embassy Letters*, 125.

⁹⁵ For a detailed discussion of Lady Montagu’s challenge to orientalist fantasies about the harem, see Alev Baysal, “Batılılar Gözüyle Harem: Gerçek ve Fantezi,” *Turkish Studies* 4, no. 1-I (2009): 599–602. Moreover, for a recent theorization of Montagu’s letters as a site of posthuman implosion where disease, beauty, gender, nationalism, and medical history intra-act to redistribute narrative agency, see Başak Ağın and Şafak Horzum, “An Implosive Introduction: Haunted Experiences, Affective Assemblages, and Collective Imaginings,” in *Posthuman Pathogenesis: Contagion in Literature, Arts, and Media*, ed. Başak Ağın and Şafak Horzum (Routledge, 2023), 9.

“the heart and stomach of a king,”⁹⁶ she positively transforms the monarch’s body into a mimetic site of oscillation, whereby power is produced through relational citationality.⁹⁷ In the “Golden Speech,” she tells Parliament, “though God hath raised me high, yet this I count the glory of my crown, that I have reigned with your loves.”⁹⁸ Here, sovereignty is enacted through rhythmic inflections of humility, affection, and command. To put it differently, this performative mimesis stages gender as a modulation of affect and discourse—virgin, ruler, mother, and body politic—rehearsed and reconfigured across time. Elizabeth’s strategy destabilizes the visual logics of representation and foreshadows material feminist ontologies: subjectivity as situated, relational, and continuously re-materializing through embodied address. Her alternating personae enact rhythmic mimesis, and her power arrives as cadence.

Virginia Woolf (b. 1882 / d. 1941) carries this rhythmic reimagining into literary form, dismantling linear temporality and coherent narrative to explore identity as an unfolding, corporeal vibration. In *Orlando* (1928), the protagonist shifts sex mid-narrative and lives for centuries, and the novel insists that “[i]n every human being a vacillation from one sex to the other takes place.”⁹⁹ Refusing to root gender in biology or time, Woolf enacts it as a fluid, mimetic continuum shaped by rhythm, costume, gesture, and memory. The narrator in *Orlando* notes: “Change was incessant, and change perhaps would never cease.”¹⁰⁰ This is, in a nutshell, the ceaseless becoming which defines her mimetic vision, one that replaces representation with movement, affect, and poetic resonance. Woolf continues this rejection of static mimesis in *To the Lighthouse* (1927). Traditional plot dissolves into embodied perception and temporal elasticity. During the “Time Passes” section, absence becomes a structuring force: “Night after night, summer and winter, the torment of storms, the arrow-like stillness of fine weather, held their court without interference.”¹⁰¹ Mrs. Ramsay, whose death occurs in ellipsis, becomes both a spectral presence and an affective trace. Her body is mimetically diffused through the atmosphere of the house, materializing in dust, silence, and the aching rhythm of absence. Echoing this louder, Woolf’s formulation of “think[ing] back through our mothers”¹⁰² in *A Room of One’s Own* (1929) performs a kind of genealogical mimesis that is nonlinear, embodied, and rhythmic—an intergenerational echo rather than a direct imitation.

⁹⁶ Elizabeth I, “Speech to the Troops at Tilbury,” in *The Norton Anthology of English Literature*, 8th ed., ed. Stephen Greenblatt, vol. 1, 700.

⁹⁷ For a detailed account of Elizabeth I’s costuming practices through the mimetic fusion of masculine power and feminine virtue, see Esra Melikoğlu, “The *Armada Portrait*: Costume and the Body Politic,” *Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies* 16 (2004): 2–8.

⁹⁸ Elizabeth I, “The ‘Golden Speech,’” in *The Norton Anthology of English Literature*, 8th ed., ed. Stephen Greenblatt, vol. 1, 701.

⁹⁹ Virginia Woolf, *Orlando: A Biography* (Penguin Books, 1974), 133.

¹⁰⁰ Woolf, *Orlando*, 124.

¹⁰¹ Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (Hogarth Press, 1927), 208.

¹⁰² Virginia Woolf, *A Room of One’s Own*, ed. David Bradshaw and Stuart N. Clarke (Wiley, 2015), 56.

Jeanette Winterson (b. 1959) further intensifies this mimetic departure from referential representation through a poetics of fragmentation and bodily language. In *Written on the Body* (1992), the author crafts a narrator who slips through the cracks of gendered grammar, never tethered to he or she, remaining exquisitely unclaimed. The beloved's body is remembered in tactile, anatomical language: "You have scored your name into my shoulders, referenced me with your mark. The pads of your fingers have become printing blocks, you tap a message on to my skin, tap meaning into my body. Your morse code interferes with my heart beat."¹⁰³ What unfolds here is not mimesis as mirroring, but mimesis as inscription. Herein, language becomes flesh, memory becomes rhythm. Time stops progressing in a linear fashion. It circles around loss, longing, and the impossibility of closure. At the same time, the author reminds us of temporal flow in *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985): "Time is a great deadener. People forget, get bored, grow old, go away."¹⁰⁴ Yet this forgetting is itself corporeal—inscribed in breath and sensation. In *Sexing the Cherry* (1989), Winterson's temporal structure collapses centuries into one another, weaving past and present, fact and fable, into a fluid continuum of affect and embodiment.¹⁰⁵ Time, here, is not a neutral container but, to put it more correctly, a mimetic rhythm: "Time has no meaning, space and place have no meaning, on this journey. All times can be inhabited, all places visited. In a single day the mind can make a millpond of the oceans."¹⁰⁶ Winterson enacts a mimetic poetics of recurrence, disappearance, and return.¹⁰⁷ Her works teach that remembrance is a bodily meter which re-times desire.

Ali Smith's (b. 1962) fiction radicalizes narrative by structurally embedding temporal indeterminacy¹⁰⁸ and ontological permeability into her narratives. In *How to Be Both* (2014), the novel's dual structure—published in two different orders—subverts chronological reading and instead invites the reader to experience time rhizomatically. The historical voice of Francesco del Cossa moves between matter and memory, life and afterlife, while George's contemporary grief reverberates through language, affect, and image. Their stories are not bound by succession, but by what Smith describes as "layers": "It is like everything in layers. Things happen right at the front of the pictures and at the same time they continue happening, both separately and connectedly, behind, and behind that, and again behind that, like you can see, in perspective, for

¹⁰³ Jeanette Winterson, *Written on the Body* (Vintage, 1993), 89.

¹⁰⁴ Jeanette Winterson, *Oranges Are Not the Only Fruit* (Vintage, 2001), 91.

¹⁰⁵ For a critique of heteronormativity and gender essentialism in Winterson's another novel, *The PowerBook* (2000), see Mine Özyurt Kılıç, "Transgressing Gender Boundaries: The Function of the Fantastic in Jeanette Winterson's *The PowerBook*," *English Studies* 89, no. 3 (2008): 287–302.

¹⁰⁶ Jeanette Winterson, *Sexing the Cherry* (Vintage, 1991), 87.

¹⁰⁷ For Winterson's critique of hetero-patriarchal history and challenges to temporal and narrative fixities, see Mine Özyurt Kılıç, "Demythologizing History: Jeanette Winterson's Fictions and His/tories," *Feminismo/s* 4 (2004): 127–34.

¹⁰⁸ For a detailed reading of Smith's novel in terms of queer temporality and chrononormativity, see Corpus Navalón Guzmán, "Reclaiming Queer Time: Queer Temporalities in Ali Smith's 'How to Be Both'," *Forum for Contemporary Issues in Language and Literature* 4 (2023): 70–6.

miles.”¹⁰⁹ This spatial metaphor becomes a temporal logic—one in which subjectivity and embodiment emerge through mimetic diffraction and affective resonance. George’s mourning does not unfold in linear stages but through moments of material encounters, while watching video footage, recalling her mother’s voice, seeing art, or feeling the air shift. She reflects, “How can that advert exist and her mother not exist in the world?”¹¹⁰—a question that stages grief not as a psychological process but as a mimetic paradox: the presence of absence, the spectral residue of lost embodiment still shaping the world’s rhythms. George’s question is not epistemological but ontological. It reveals that identity is not formed alone but through affective co-presence with others.

Post-Traumatic Flesh: Memory, Haunting, and Material Spectrality

Across diverse historical contexts and narrative forms, the female body emerges in women’s literature as a haunted, affective archive. It has long been turned into an embodied site where trauma is not simply remembered but materially re-lived. Once again, these texts activate mimesis as a force of corporeal memory: affectively charged, sensorially embedded, and temporally unstable. The body does not signify from a distance; it reverberates with the rhythms of suffering, grief, and spectral presence. Echoing Cavarero’s notion of inclination, traumas are not just recalled. They are materially hosted. For this reason, mimesis here functions as a material relay, where history persists through bodily symptoms, haunted speech, and environmental imprints. Such an approach aligns with material feminist and posthumanist critiques of representation, in which subjectivity and memory are understood as emergent from the entanglements of flesh, matter, and affect. Put differently, the female body no longer serves as a mute canvas upon which history writes its wounds. In fact, it emerges as the living membrane through which trauma pulses—enacted, reshaped, and conducted across fleshly thresholds. The mimetic, then, stops being the staging of resemblance and becomes the echo of a wound that persists to live in nervous systems and spatial atmospheres.

Emily Brontë’s (b. 1818 / d. 1848) *Wuthering Heights* (1847) initiates this transformation by dismantling the mimetic thresholds separating self and other, body and weather, death and affect. Catherine Earnshaw declares, “Nelly, I *am* Heathcliff! He’s always, always in my mind: not as a pleasure, any more than I am always a pleasure to myself, but as my own being.”¹¹¹ With a hint of overstatement, this outcry is not metaphoric but ontological: a statement in which relational subjectivity exceeds social inscription. She insists that “[m]y love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath: a source of little visible delight, but necessary.”¹¹² Thus, this insistence frames identity itself as enduring affect rather than representation. Catherine’s bodily decline due to her anorexia and delirious fever, which comes to an end with her eventual death, is not actually

¹⁰⁹ Ali Smith, *How to Be Both* (Pantheon Books, 2014), 239.

¹¹⁰ Smith, *How to Be Both*, 201.

¹¹¹ Emily Brontë, *Wuthering Heights* (Wordsworth, 2000), 59; italics in the original.

¹¹² Brontë, *Wuthering Heights*, 59.

a descent into madness but rather a resistance to the mimetic roles of bourgeois femininity. After her death, Heathcliff pleads, “Catherine Earnshaw, may you not rest as long as I am living! [...] haunt me, then! [...] Drive me mad! only do not leave me in this abyss.”¹¹³ Catherine’s death, far from closure, inaugurates a spectral mimetic force. Her presence lingers in walls, wind, and dreams, enacting a hauntological materiality, where the past persists in the now through flesh and landscape. Although Nelly Dean attempts to rationalize events, her narration itself breathes with the uncontrollable return of the repressed, of bodies that do not imitate but interrupt.

This mimetic haunting is subsequently formalized and intensified in Doris Lessing’s (b. 1919 / d. 2013) *The Golden Notebook* (1962), where identity is shattered across notebooks and the body is rendered as a site of discursive collapse. Anna Wulf’s fragmentation is not merely psychological. On the contrary, it is mimetic in its refusal to stabilize into a singular, legible subject.¹¹⁴ Her body does not mirror any coherent narrative of womanhood; on the flip side, it diffracts through multiple registers, exposing the failure of patriarchal mimesis to capture female experience. As Anna writes, “the point is, that as far as I can see, everything’s cracking up.”¹¹⁵ This leads to a prose that performs a breakdown and denies the reader the comfort of structural or symbolic unity. Rather than signaling loss, however, this disintegration becomes a generative process: a mimetic unfolding of a self that is layered, affective, and relational. Anna’s own reflection captures this tension between collapse and reconstitution when she remarks that “[w]e’re told so often that human personality has disintegrated into nothing under pressure of all our knowledge that I’ve even been believing it. Yet when I look back to that group under the trees, and recreate them in my memory, suddenly I know it’s nonsense.”¹¹⁶ What emerges here is not the recovery of a coherent self but an embodied refusal of fragmentation as absence. The notebooks here do not reveal truth through representation; they emit truth through rupture, rhythm, and recursive collapse.

Pat Barker (b. 1943) brings these questions to bear on classical and modern traumas alike. In *The Silence of the Girls* (2018), Briseis, not mimetically inserted into the epic to correct its male bias, is materialized as a body marked by war, rape, and servitude.¹¹⁷ Her fleshly presence and the pain accompanying that presence resist narrative catharsis. “What can I say?” she asks. “He wasn’t cruel. I waited for it—expected it, even—but there was nothing like that, and at least it was soon over. He fucked as quickly as he killed, and for me it was the same thing. Something in me died that night.”¹¹⁸ This chilling articulation of sexual violence exemplifies the novel’s refusal to offer

¹¹³ Brontë, *Wuthering Heights*, 122.

¹¹⁴ For an overview of the novel’s complex reception history within feminist criticism, see Emine Akkūlah Doğan, “The Paradox of Free Women in Doris Lessing’s ‘The Golden Notebook’,” *DTCF Journal* 61, no. 1 (2021): 460–8.

¹¹⁵ Doris Lessing, *The Golden Notebook* (Harper Perennial, 1972), 25.

¹¹⁶ Lessing, *The Golden Notebook*, 114.

¹¹⁷ For a feminist reading of Briseis’s narrative voice as an act of resistance against phallogocentric representation, see Merve Altın, “Breaking the Silence: Woman as a Subject in Pat Barker’s *The Silence of the Girls*,” *DTCF Journal* 61, no. 2 (2021): 852–60.

¹¹⁸ Pat Barker, *The Silence of the Girls* (Penguin Books, 2019), 28.

catharsis or redemptive voice. Trauma here is not dramatized in elevated language but rendered in flat, affectively saturated prose. Her voice, when granted, is restrained and taut, shaped by trauma's sedimentation in muscle and breath. "I do what no man before me has ever done, I kiss the hands of the man who killed my son,"¹¹⁹ she recalls from Priam's encounter, she narrates not with pathos, but with the strained clarity of embodied memory. The style is mimetic not of experience as it happened, but of how it lingers. Trauma is rhythmically rendered in abrupt syntax, stark repetition, and emotional suspension:

It was almost impossible to keep track of time in that camp, I seemed to be living in a bubble, no past, no future, only an endless repetition of now and now and now. [...] I'd chosen to live, but if I'd had that choice to make again, *now*, knowing what I knew *now* [...] Would I still have made the same decision?¹²⁰

What surfaces in this self-interrogation is a mimetic rhythm of numbness giving way to unbearable affect. Evidently, this affective minimalism enacts a corporeal mimesis; that is, a narrative technique that mimics how trauma imprints itself in the nervous system and interrupts temporal coherence. "I wandered around the living quarters—not crying, I couldn't cry—just picking up things and putting them down again. [...] For a moment, my breath misted the gleaming bronze and then it was gone—my existence in these rooms as fleeting, as insubstantial, as that."¹²¹ Such moments do not describe trauma from a position of detachment. Rather, they perform its material weight, allowing the reader to feel its suffocating and numbing force through the sparse, halting texture of the prose.

What binds these authors, then, is their attention to post-traumatic embodiment. They deploy what might be called a material mimesis—a poetics of flesh, echo, and entanglement through which history becomes bodily and memory becomes atmospheric. These texts do not imitate trauma; they host it on the page, in syntax, in voice, and in skin. The female body, in their works, does not signify to resemble but pulses, bleeds, and breathes as a site of mimetic survival. In this light, post-traumatic flesh emerges not as a passive residue of violence but as a relational, affective, and spectral force. It turns out to be a site where the past remains insistently present, not as repetition, but as transformation.

Interspecies Becoming and Bioethical Mimesis

When women writers imagine speculative futures or alternate realities, they often do so by unmaking the anthropocentric and gendered logic that has historically constructed mimetic representation. In such literary terrains, then, mimesis is no longer about imitation or mastery over nature. Rather, it becomes a relational, bioethical, and posthumanist force that rewrites

¹¹⁹ Barker, *The Silence of the Girls*, 258.

¹²⁰ Barker, *The Silence of the Girls*, 41; italics in the original.

¹²¹ Barker, *The Silence of the Girls*, 101.

embodiment through entanglement—across species, matter, and time. The key claim is that making-with replaces looking-at.

To begin with, in Margaret Cavendish's (b. 1623 / d. 1673) *The Blazing World* (1666), one of the earliest proto-science fiction novels, we already witness a radical departure from mimetic science's empiricist aspirations. Her heroine becomes empress not by mirroring masculine authority or observing nature as object, but by imaginatively reorganizing a world populated by hybrid bear-men, fish-men, bird-men, and worm-men. Cavendish explicitly rejects the mechanistic, atomistic, and dualistic paradigms of Baconian and Cartesian science, insisting that "nature is" a corporeal assemblage of "self-knowing, self-moving, and so perceptive" bodies and that "sense and reason together" as part of this nature are the grounds of all knowledge.¹²² As such, emerging through an ontological intimacy with her multispecies realm, the protagonist's authority in *The Blazing World* exemplifies a sovereignty premised on affective co-creation and participatory attunement rather than observation or conquest. The Empress, who collaborates with animal-men on philosophy, policy, and invention, does not imitate a natural world from afar but shapes it in concert with its beings. Mirroring Barad's intra-active process and Lawtoo's chameleon subject, this shaping decenters mastery and foregrounds co-constitutive agency. Indeed, Cavendish, in her own words, refers to her fictional world as "a *new world*, [...] but a world of my own creating, [...] which if it add any satisfaction to you, I shall account my self a happy *creatoress*; if not, I must be content to live a melancholy life in my own world."¹²³ This declaration of speculative authorship reveals Cavendish's mimetic departure from the norms of patriarchal science and literary realism.¹²⁴ She does not reproduce a masculine cosmos but configures a sovereign imaginative space in which subjectivity, matter, and creation co-emerge. Her self-insertion into the narrative as the "Duchess of Newcastle" deepens this ontological experiment, modeling a recursive mimetic doubling that fuses authorial body with fictional body, material imagination with textual matter. Through this act, mimesis becomes metamorphosis: not a reflection of the world as it is, but the speculative rendering of what it might become.

In Nicola Griffith's (b. 1960) *Ammonite* (1993), this posthumanist logic of mimesis is further reimagined through viral, ecological, and affective entanglement. The novel takes place on a planet, Jeep, where a virus¹²⁵ has eradicated men and transformed the surviving women

¹²² Margaret Cavendish, *Observations upon Experimental Philosophy*, ed. Eileen O'Neill (Cambridge University Press, 2001), 30, 99.

¹²³ Margaret Cavendish, *The Blazing World and Other Writings*, ed. Kate Lilley (Penguin Books, 2004), 124; italics in the original.

¹²⁴ For an analysis of the centralization of interspecies harmony and posthumanist embodiment in the work, see Niğmet Metinoğlu, "A Posthuman View of *The Blazing World*," *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi* 13 (2022): 573–6.

¹²⁵ The Jeep virus, as argued by Horzum, functions as an "absolute other in Derridean sense," whose alterity dismantles liberal humanist assumptions about identity, mastery, and bodily autonomy; see Şafak Horzum, "Symbiotic Adaptation in Posthuman Feminist Environs: Viral Becomings in Nicola

biologically. Imperatively, the novel rejects a simple utopian separatism. Instead, it imagines a world where the self becomes porous to environmental influence. The protagonist, Marghe, does not simply adapt to Jeep's ecosystem; she is reformed by it in ways that elude mastery or control. Her bodily and psychic transformation exemplifies a mode of mimetic becoming that is neither representational nor reproductive, but materially intra-active. As she reflects, "She was not who she had been," as she reflects, "[t]hey were connected: the world, her body, her face. Perhaps she should not be asking who she was but, rather, of what she was a part. [...] Jeep the world, Jeep the virus, would become part of her now whether she wanted it or not."¹²⁶ In this formulation, viral mimesis here positions the subject as entangled in planetary flows, open to contamination, alliance, and change.¹²⁷ *Ammonite* thus renders embodiment as trans-corporeal and mimetic in the deepest material sense: an ongoing negotiation with alterity that reframes survival as relational integration. When identity is co-authored by planet and pathogen, viral entanglement makes mimesis ecological.

Returning once more to *Frankenstein*, we find Shelley probing the bioethical consequences of mimetic creation untethered from responsibility and care. Victor's experiment reveals a deep anxiety about the ethics of creation without accountability: "A new species would bless me as its creator and source,"¹²⁸ he imagines, thereby exposing his desire for origin-status rather than reciprocity. Yet what materializes is a subject excluded from the systems that produced him. The creature's formation unfolds not in the laboratory but through affective exposure, mimetic learning, and emotional dispossession. "I ought not to make the attempt until I had first become master of their language,"¹²⁹ he reasons, grounding his own becoming in relational desire rather than biological inheritance. His body, assembled from disparate remnants, performs a mimetic ontology that defies categorization, neither human nor fully other, neither artificial nor natural. In this case, Shelley stages mimesis as an open-ended, embodied practice shaped by abandonment and longing, rather than by resemblance or design. The violence of his fragmentation is not only anatomical; it also reflects the failure to assume responsibility for mimetic ties. By refusing to acknowledge the entangled dependencies that creation entails, Victor renders his subjectivity incoherent. The creature's dispossession becomes a bioethical critique of the scientific drive to produce without attending to the affective and ontological consequences of that production. Bioethical mimesis fails where care is refused; creation then produces exile instead of relation.

Griffith's *Ammonite*," in *Posthuman Pathogenesis: Contagion in Literature, Arts, and Media*, ed. Başak Ağin and Şafak Horzum (Routledge, 2023), 104.

¹²⁶ Nicola Griffith, *Ammonite* (Grafton, 1993), 213–5.

¹²⁷ Griffith's depiction of viral entanglement "illustrates a new form of parthenogenesis" and frames Marghe's bodily transformation as a "material-semiotic assemblage of skin and consciousness," where subjectivity is formed intra-actively with the Jeep virus; Başak Ağin and Şafak Horzum, "Diseased Bodies Entangled: Literary and Cultural Crossroads of Posthuman Narrative Agents," *SFRA Review* 51, no.2 (2021): 155.

¹²⁸ Shelley, *Frankenstein*, 44.

¹²⁹ Shelley, *Frankenstein*, 112.

Winterson extends Shelley's posthumanist inheritance in her works like *The Stone Gods* (2007) and *Frankissstein* (2019), where technological, gendered, and ecological frontiers are sites of mimetic instability. In *Frankissstein*, Winterson rewrites Shelley's text in a fragmented, nonlinear narrative featuring AI researchers, cryogenics entrepreneurs, and transbodies navigating redefinition. As the fictional Shelley reflects at the beginning of the novel, "the body is not the truth of what we are,"¹³⁰ unsettling biologically essentialist assumptions and opening space for experimental embodiment.¹³¹ Elsewhere, Winterson writes, "I am liminal, cusping, in between, emerging, undecided, transitional, experimental, a start-up (or is it an upstart?) in my own life."¹³² Taken together, these interwoven stories suggest that mimesis is no longer about mastering likeness but about adapting to fluidity—bodies are shaped by machines, desires, and histories that refuse singularity. Similarly, in *The Stone Gods*,¹³³ robotic sentience and planetary ruin converge to showcase an ethics of affection beyond species. "Love is an intervention,"¹³⁴ Billie exclaims, reframing relationality as an active, transformative force. "Love is an experiment," the book insists, since "[w]hat happens next is always surprising."¹³⁵ And in one of the novel's most intimate recognitions, "[i]t doesn't matter—not the reasons for the death, nor the explanation of the love. It is happening, both together, and it is where we are, both together."¹³⁶ These speculative inscriptions, in other words, refuse anthropocentric certainty and instead posit mimesis as an inter-affective mode of being-toward-others, regardless of their organic, mechanical, or planetary natures. Technological bodies here exemplify adaptive mimesis that binds feeling to redesign.

Gwyneth Jones (b. 1952), in her novel *Life* (2004), imagines a near-future shaped by radical scientific discovery: the confirmation of a sort of parthenogenesis in humans by means of "Transferred Y"¹³⁷ phenomenon; that is, a genetic mutation in chromosomal sequences. The protagonist, geneticist Anna Senoz, grapples with the bioethical, social, and epistemological upheaval during this discovery. Rather than treating biology as a fixed system of classification, Jones's narrative emphasizes contingency, fluidity, and relational complexity. "A whole living

¹³⁰ Jeanette Winterson, *Frankissstein: A Love Story* (Knopf, 2019), 15.

¹³¹ For a comprehensive reading of *Frankissstein* as a feminist cyborg narrative that reworks Donna Haraway's cyborg vision through the novel's dual plot and gender-fluid characters, see Belgin Bağlılar, "Winterson's Cyborg Dream in *Frankissstein*," *Söylem: Journal of Philology* 6, no. 3 (2021): 702–10. Additionally, for the discussion of Winterson's "contemporary feminist write-back" in terms of Lord Byron's characterization in the novel, see Başak Ağın, "Mansplaining, Gaslighting, and Microaggression: Lord Byron's Anger in Jeanette Winterson's *Frankissstein*," *forthcoming*.

¹³² Winterson, *Frankissstein*, 29.

¹³³ For an insightful exploration of how Winterson's posthumanist world problematizes sexualized and genetically engineered bodies through the figure of Billie/Billy and the dystopian culture of Orbus, see Kerim Can Yazgünoğlu, "Posthuman 'Meta(l)morphoses' in Jeanette Winterson's *The Stone Gods*," *Ecozon@* 7, no. 1 (2016): 145–58.

¹³⁴ Jeanette Winterson, *The Stone Gods* (Penguin Books, 2008), 83.

¹³⁵ Winterson, *The Stone Gods*, 80.

¹³⁶ Winterson, *The Stone Gods*, 107.

¹³⁷ Gwyneth Jones, *Life* (Aqueduct Press, 2004), 96.

world, that ‘makes sense,’” as Anna explains, “comes out of the flux and blur of genetic variation, that does not ‘make sense’ at all.”¹³⁸ Mimesis, in this context, is not about imitating biological roles but about negotiating their provisional coherence. Having challenged adaptationist orthodoxy through Anna, the novel reframes genetic science as a site of philosophical and political contestation: “Fitness isn’t everything. [...] By the laws of probability, quite a lot of what survives in a genome has to have zero adaptive value.”¹³⁹ In the dialogue between Anna and her husband, the mimetic stakes of evolution are made explicit: “Oh, it’s a battlefield, Spence. One side says everything’s connected; the other side says no, no, every organism for itself.”¹⁴⁰ Jones’s speculative realism rejects the latter in favor of a view of embodiment grounded in shared materiality and radical interconnection: “You couldn’t work long in human genetics without becoming conscious of how extraordinarily alike we all are.”¹⁴¹ Ultimately, the implications are nothing short of revolutionary: “It’s a devastating change for life science. It means rewriting everything, from a completely different perspective.”¹⁴² In this light, mimesis is no longer a passive reflection of biological determinism but an active process of reworlding—a bioethical entanglement in which new ways of living and becoming emerge through the rewriting of scientific, narrative, and ontological codes.

Staging another kind of mimetic upheaval, Naomi Alderman’s (b. 1974) *The Power* (2016) introduces the emergence of a new organ that allows women to emit electrical energy, rather than through interspecies fusion or viral mutation. This speculative transformation, while biological, is also historical and mimetic, as women begin to repeat the structures of domination once reserved for men. Yet rather than portraying this shift as supernatural or anomalous, Alderman grounds it in a rhetoric of naturalism and inevitability. As it is declared in the excerpt of the *Book of Eve* at the beginning of the novel, “[w]e are electrical. The power travels within us as it does in nature. My children, nothing has happened here that has not been in accordance with the natural law.”¹⁴³ This declaration reframes bio-genetic mimesis as an unfolding of latent potential rather than a rupture from prior being. At the same time, the novel interrogates whether the mimetic reversal of gendered violence constitutes ethical transformation or simply replicates patriarchal cruelty through different bodies. The speculative premise thus casts mimesis as a *pharmakon* since it enables empowerment, yet risks reinscribing inherited forms of domination. The work’s nested narrative/apocrypha, framed as a found “manuscript”¹⁴⁴ written by a man in a past where women rule, mimics and satirizes traditional historiography, suggesting that even the act of storytelling is

¹³⁸ Jones, *Life*, 66.

¹³⁹ Jones, *Life*, 66.

¹⁴⁰ Jones, *Life*, 205.

¹⁴¹ Jones, *Life*, 186.

¹⁴² Jones, *Life*, 361.

¹⁴³ Naomi Alderman, *The Power* (Penguin Books, 2017), 3.

¹⁴⁴ Alderman, *The Power*, 334.

subject to mimetic struggle.¹⁴⁵ On these grounds, Alderman compels us to ask whether bodily empowerment that merely inverts existing hierarchies can be truly mimetic in an ethical sense, or whether meaningful refiguration must cultivate new, relational modes of becoming beyond the dialectics of power.

In a composite picture, these authors construct speculative terrains where the female body is positioned as a generative medium of relational becoming rather than an object of scientific representation or symbolic projection. Through viral interconnection, planetary attunement, artificial embodiment, and genetic mutation, mimesis is resituated as a material and affective force that breaks open fixed selves and gendered hierarchies. Cavendish's creative sovereignty, Griffith's viral symbiosis, Shelley's ethical monster, Winterson's fluid bodies, Jones's bio-political realism, and Alderman's electrified critique all foreground how mimetic processes can operate not to mirror but to mutate, to reconfigure the boundaries between self and other, species and subject, matter and meaning. In these texts, mimesis is not a tool of domination or a mirror of the same, but a mode of becoming-with, an ontological inclination towards entangled futures. Thus, mimesis, reconceived as trans-corporeal practice, binds aesthetics to bioethics.

Conclusion: Mimetic Ethics, Corporeal Entanglement, and Future Material-Feminist Horizons

In this comprehensive essay, I have traced the conceptual and literary reconfigurations of mimesis from its classical representational(ist) roots towards a more expansive, embodied, and intra-active paradigm. By moving beyond the Platonic-Aristotelian model of mimesis as mirroring or imitation—always already inscribed within hierarchical, gendered binaries—we have witnessed how feminist, new materialist, and posthumanist thinkers recuperate mimesis not as a static reflection but as a dynamic force of becomings. In this reconceptualization, mimesis emerges as a relational, affective, and ontologically plastic process that unfolds through the body, across environments, and within the folds of literature itself.

As feminist theorists like Irigaray, Cixous, and Butler have offered, the mimetic has long functioned as both a disciplinary structure and a subversive tool. Through "strategic mimesis," Irigaray reclaims the improper stage of patriarchal discourse to uncover its exclusions, dramatizing the asymmetries of representation from within. Similarly, Cixous's *écriture féminine* inscribes the rhythms of bodily difference into language, asserting that "woman must write her self" through a mimetic practice that leaks, flows, and gestates new forms of embodiment. Butler, in turn, reframes gender as performative citation, as an iterative mimicry with the potential to destabilize norms and open space for dissonant subjectivities. In recent scholarship, this mimetic refiguration is also extended into the domains of materiality, affect, and ontology. Barad's "intra-action" displaces the

¹⁴⁵ For an analysis of the work as a critique of the mimetic structures of gendered power, see Alyson Miller, "'Day of the Girls': Reading Gender, Power, and Violence in Naomi Alderman's *The Power*," *College Literature* 47, no. 2 (2020): 400–28.

representationalist model altogether, replacing it with a diffractive method that foregrounds entanglement and co-constitution. Mimesis, thus, becomes a site of material-discursive production—an echo that vibrates through bodies, matters, and meanings. Alaimo’s “trans-corporeality” deepens this view, emphasizing that embodiment is always already ecological, exposed to the more-than-human world. Additionally, Braidotti, in her call for a zoe-centric ethics, invites us to consider subjectivity as affective and relational—no longer sovereign but “embedded and embodied, [...] firmly located,” and connected. From this revised framework, mimesis is revealed as neither a mere artistic technique nor an aesthetic category, but a plastic, inclined, and affectively charged mode of existence. Malabou anticipates plasticity as a volatile triad—the ability to absorb form, to sculpt it anew, and to shatter it entirely—underscoring that repetition is never a static echo but a site of perpetual metamorphosis. Lawtoo similarly articulates the mimetic as a vital, affective, unconscious, and performative process that shapes subjectivity through contagion and resonance. What these thinkers collectively underscore is that the mimetic is no longer confined to the logic of visual resemblance or formal repetition since it operates beneath consciousness, across networks, and within the material folds of life itself.

The literary analyses I have undertaken in this article seek to illuminate how British women-authored texts across periods—from Marie de France and Julian of Norwich to Mary Shelley, Jean Rhys, Virginia Woolf, and Jeanette Winterson—activate mimesis as an embodied, transformative force. These works do not represent the female body in its fixed form. Rather, they materialize it through affective rhythms, haunted gestures, viral mutations, and interspecies entanglements. Mimesis here becomes not a mirror of womanhood but a relay of becoming, or a fleshly vector through which trauma is transmitted, resistance staged, and new ontologies imagined. As Lawtoo rightly suggests, the subject is best understood not as a bounded entity but as “a chameleon subject characterized by affectivity, relationality, and plastic transformations.”¹⁴⁶ The implications of this reconfiguration for feminist theory, literary criticism, and ethics are profound. Feminist thought is no longer bound to critique representation as such but can instead reorient toward processes of mimetic emergence, co-affectivity, and corporeal articulation. Literary criticism, in turn, must attend not simply to what a literary work shows or says, but to what it does: how it breathes, leaks, inclines, and resonates across the body of the reader. And ethics, far from being rooted in abstract universals, emerges through the mimetic inclinations of care, vulnerability, and co-becoming.

Thus, to think mimesis in the age of material feminism and posthumanism is to think beyond visibility, beyond identity, beyond representation. It is to approach the literary body as an entangled site of response-ability. In this light, the mimetic becomes a generative aesthetic-ethical mode: a way of inhabiting the world that refuses disembodiment, disconnection, and domination. As we look towards future material-feminist horizons, literature will remain a crucial site where the mimetic unfolds in order to imagine how the world might yet become. Mimesis, rethought, is liberated from its constraints and becomes a condition for transformation.

¹⁴⁶ Nidesh Lawtoo, “The Mimetic Condition,” 11.

Financial Support Statement

The author declares that no specific funding was received for this research.

Conflict of Interest Statement

The author declares no conflict of interest related to this study.

Statement on the Use of AI and AI-Assisted Tools

In this study, artificial intelligence-supported tools were used to a limited extent within the acceptable boundaries defined in *Nesir: Journal of Literary Studies*' Artificial Intelligence Use Policy; all content has been reviewed and approved in its final form by the author.

Bibliography

- Ağın, Başak. "Mansplaining, Gaslighting, and Microaggression: Lord Byron's Anger in Jeanette Winterson's *Frankissstein*." Forthcoming.
- , and Şafak Horzum. "An Implosive Introduction: Haunted Experiences, Affective Assemblages, and Collective Imaginings." In *Posthuman Pathogenesis: Contagion in Literature, Arts, and Media*, edited by Başak Ağın and Şafak Horzum. Routledge, 2023.
- , and Şafak Horzum. "Diseased Bodies Entangled: Literary and Cultural Crossroads of Posthuman Narrative Agents." *SFRA Review* 51, no. 2 (2021): 150–157.
- Akkülâh Doğan, Emine. "The Paradox of Free Women in Doris Lessing's *The Golden Notebook*." *DTCF Journal* 61, no. 1 (2021): 454–471. <https://doi.org/10.33171/dtcfjournal.2021.61.1.18>.
- Alaimo, Stacy. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Indiana University Press, 2010.
- Alderman, Naomi. *The Power*. Penguin Books, 2017.
- Altın, Merve. "Breaking the Silence: Woman as a Subject in Pat Barker's *The Silence of the Girls*." *DTCF Journal* 61, no. 2 (2021): 841–863. <https://doi.org/10.33171/dtcfjournal.2021.61.2.9>.
- Aristotle. *Generation of Animals*. Translated by A. L. Peck. Harvard University Press, 1953.
- . *The Poetics*. Edited and translated by S. H. Butcher. Macmillan, 1898.
- Bağırlar, Belgin. "Winterson's Cyborg Dream in *Frankissstein*." *Söylem: Journal of Philology* 6, no. 3 (2021): 701–711.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, 2007.
- Barker, Pat. *The Silence of the Girls*. Penguin Books, 2019.

- Bayram, Aslı. "The Matter of Bodies: Ableist Bodies, Disablement and Disembodiment in Sylvia Plath's 'Lady Lazarus' and Madeline Miller's 'Galatea'." *Maltepe University Journal of English Language* 1, no. 1 (2023): 1–13.
- Baysal, Alev. "Batılılar Gözüyle Harem: Gerçek ve Fantezi." *Turkish Studies* 4, no. 1-I (2009): 591–603. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.560>.
- Baysal, Kübra. "(De)Monopolisation of the Female Body in Aphra Behn's Play, *The Forc'd Marriage*." *The Journal of Academic Social Science Studies* 15, no. 92 (2022): 87–94. <http://dx.doi.org/10.29228/JASSS.64771>.
- . "Im/Possibility of Female Empowerment in Eliza Haywood's Novel *Love in Excess or, the Fatal Inquiry* and Elizabeth Inchbald's Novel *A Simple Story*." *DTCF Journal* 58, no. 1 (2018): 973–991. <https://doi.org/10.33171/dtcfjournal.2018.58.1.45>.
- Behn, Aphra. *Oroonoko*. Edited by Joanna Lipking. W. W. Norton, 1997.
- . *The Rover*. Edited by Robyn Bolam. A & C Black, 1995.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*. Columbia University Press, 2011.
- . *The Posthuman*. Polity Press, 2013.
- Brontë, Anne. *The Tenant of Wildfell Hall*. Edited by Herbert Rosengarten. Oxford University Press, 1993.
- Brontë, Emily. *Wuthering Heights*. Wordsworth, 2000.
- Burney, Fanny. *Evelina, or a Young Lady's Entrance into the World*. J. M. Dent, 1958.
- Burney, Frances. *Journals and Letters*. Penguin Books, 2001.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* Routledge, 2011.
- . *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1999.
- Carter, Angela. *The Bloody Chamber and Other Stories*. Penguin Books, 1993.
- . *The Passion of New Eve*. Virago Press, 1992.
- Cavarero, Adriana. *Inclinations: A Critique of Rectitude*. Translated by Amanda Minervini and Adam Sitze. Stanford University Press, 2016.
- Cavendish, Margaret. *Observations upon Experimental Philosophy*. Edited by Eileen O'Neill. Cambridge University Press, 2001.
- . *The Blazing World and Other Writings*. Edited by Kate Lilley. Penguin Books, 2004.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." Translated by Keith Cohen and Paula Cohen. *Signs* 1, no. 4 (1976): 875–893.

- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. Edited by Adam Roberts. Edinburgh University Press, 2014.
- Çokay Nebioğlu, Rahime. “A Feminist Post-Narratological Inquiry into Angela Carter’s ‘The Company of Wolves’.” *Dil ve Edebiyat Araştırmaları* 19 (2019): 325–337.
- de Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. Edited and translated by H. M. Parshley. Jonathan Cape, 1953.
- de France, Marie. “Laüstic.” In *The Lais of Marie de France*, translated by Robert Hanning and Joan Ferrante, 155–159. Baker Academic, 2008.
- . “Yonec.” In *The Lais of Marie de France*, translated by Robert Hanning and Joan Ferrante, 137–152. Baker Academic, 2008.
- Dryden, John. *Essays: Volume I*. Edited by W. P. Ker. Clarendon Press, 1900.
- Ekmekçi, Çelik. “A Feminist Critique of Body in Philosophy and Sociology.” *KARE BAKEA Special Issue* (2020): 14–23. <https://doi.org/10.38060/kare.760154>.
- Elizabeth I. “Speech to the Troops at Tilbury.” In *The Norton Anthology of English Literature*, 8th ed., edited by Stephen Greenblatt, vol. 1. W. W. Norton, 2006.
- . “The ‘Golden Speech’.” In *The Norton Anthology of English Literature*, 8th ed., edited by Stephen Greenblatt, vol. 1. W. W. Norton, 2006.
- Griffith, Nicola. *Ammonite*. Grafton, 1993.
- Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Allen & Unwin, 1994.
- Hadikoesoemo, Niki. “Exhibition/Exposition: Irigaray and Lacoue-Labarthe on the Theaters of Mimesis.” In *Homo Mimeticus II: Re-Turns to Mimesis*, edited by Nidesh Lawtoo and Marina Garcia-Granero. Leuven University Press, 2024.
- Halliwell, Stephen. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton University Press, 2002.
- Haywood, Eliza. *Love in Excess; or, the Fatal Inquiry*. Edited by David Oakleaf. Broadview, 1994.
- Horzum, Şafak. “Symbiotic Adaptation in Posthuman Feminist Environs: Viral Becomings in Nicola Griffith’s *Ammonite*.” In *Posthuman Pathogenesis: Contagion in Literature, Arts, and Media*, edited by Başak Ağın and Şafak Horzum. Routledge, 2023.
- Irigaray, Luce. *Key Writings*. Edited by Luce Irigaray. Continuum, 2004.
- . *Speculum of the Other Woman*. Translated by Gillian C. Gill. Cornell University Press, 1985.
- . *This Sex Which Is Not One*. Translated by Catherine Porter and Carolyn Burke. Cornell University Press, 1985.

Jones, Gwyneth. *Life*. Aqueduct Press, 2004.

Julian of Norwich. *Revelations of Divine Love*. Translated by Barry Windeatt. Oxford University Press, 2015.

Karabulut, Tuğba. "An Ecofeminist Analysis of Mary Shelley's *Mathilda*: The Female Narrator Writing Her Own Taboo Fiction." *Dokuz Eylül University Journal of Graduate School of Social Sciences* 25, no. 3 (2023): 994–1007. <https://doi.org/10.16953/deusosbil.1260838>.

Kempe, Margery. *The Book of Margery Kempe*. Translated by Anthony Bale. Oxford University Press, 2015.

Lawtoo, Nidesh. *Homo Mimeticus: A New Theory of Imitation*. Leuven University Press, 2022.

———. "Posthumanism and Mimesis: An Introduction." *Journal of Posthumanism* 2, no. 2 (2022): 87–100. <https://doi.org/10.33182/joph.v2i2.2242>.

———. "The Human Chameleon: *Zelig*, Nietzsche and the Banality of Evil." *Film-Philosophy* 25, no. 3 (2021): 272–295. <https://doi.org/10.3366/film.2021.0176>.

———. "The Mimetic Condition: Theory and Concepts." *CounterText* 8, no. 1 (2022): 1–22. <https://doi.org/10.3366/count.2022.0254>.

———. *The Phantom of the Ego: Modernism and the Mimetic Unconscious*. Michigan State University Press, 2013.

———. "The Plasticity of Mimesis." *MLN* 132, no. 5 (2017): 1201–1224.

Lessing, Doris. *The Golden Notebook*. Harper Perennial, 1972.

Malabou, Catherine. *What Should We Do with Our Brain?*. Translated by Sebastian Rand. Fordham University Press, 2008.

———, and Nidesh Lawtoo. "Plasticity and Mimesis: Three Metamorphoses. A Dialogue." *Philosophy Kitchen: Journal of Contemporary Philosophy* 22 (2025): 211–242. <https://doi.org/10.13135/2385-1945/12037>.

Melikoğlu, Esra. "Reiteration of Jane Eyre's Search for the Feminine Subject in Atkinson's Crime Fiction." *IDEAS: Journal of English Literary Studies* 3, no. 1 (2023): 58–70.

———. "The Armada Portrait: Costume and the Body Politic." *Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies* 16 (2004): 1–10.

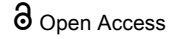
Metinoğlu, Niğmet. "A Posthuman View of *The Blazing World*." *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi* 13 (2022): 569–578. <https://doi.org/10.21733/ibad.1210802>.

Miller, Alyson. "'Day of the Girls': Reading Gender, Power, and Violence in Naomi Alderman's *The Power*." *College Literature* 47, no. 2 (2020): 398–433. <https://doi.org/10.1353/lit.2020.0016>.

- Montagu, Lady Mary Wortley. *The Turkish Embassy Letters*. Edited by Teresa Heffernan and Daniel O'Quinn. Broadview, 2013.
- Navalón Guzmán, Corpus. "Reclaiming Queer Time: Queer Temporalities in Ali Smith's 'How to Be Both'." *Forum for Contemporary Issues in Language and Literature* 4 (2023): 68–78. <https://doi.org/10.34739/fci.2023.04.06>.
- Özyurt Kılıç, Mine. "Demythologizing Business: Angela Carter's Representation of Motherhood." *Journal of Süleyman Demirel University Institute of Social Sciences* 28, no. 3 (2017): 94–103.
- . "Demythologizing History: Jeanette Winterson's Fictions and His/tories." *Feminismo/s* 4 (2004): 127–134. <https://doi.org/10.14198/fem.2004.4.10>.
- . "Transgressing Gender Boundaries: The Function of the Fantastic in Jeanette Winterson's *The PowerBook*." *English Studies* 89, no. 3 (2008): 287–304. <https://doi.org/10.1080/00138380802011925>.
- Plath, Sylvia. "Three Women: A Poem for Three Voices." *Hello Poetry*. Accessed July 04, 2025. <https://hellopoetry.com/poem/three-women>.
- Plato. "Ion." In *Selected Dialogues of Plato*, edited by Hayden Pelliccia and translated by Benjamin Jowett, 1–24. Modern Library, 2001.
- . *The Republic*. Translated by Benjamin Jowett. Vintage, 1991.
- Ramachandran, V. S. *The Tell-Tale Brain: A Neuroscientist's Quest for What Makes Us Human*. W. W. Norton, 2011.
- Reis, Huriye. "Kitaplarda Kadın Olmak: Chaucer ve Ortaçağ İngiliz Edebiyatında Kadın Söyleminin Sorunsallığı." *Turkish Studies* 4, no. 1-I (2009): 487–506. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.555>.
- . "[S]he was evry aferd': Pilgrimage and Medieval Women in *The Book of Margery Kempe*." *Hacettepe University Journal of Faculty of Letters* 22, no. 2 (2005): 151–161.
- Rhys, Jean. *Wide Sargasso Sea*. W. W. Norton, 1982.
- Sarmaşık, Naile. "Identity, Displacement, and Alienation in Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea* and *Voyage in the Dark*." *Eurasian Journal of English Language and Literature* 5, no. 1 (2023): 8–16.
- Shelley, Mary. *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*. Tor Books, 1989.
- Sidney, Philip. *A Defence of Poetry*. Edited by Jan van Dorsten. Oxford University Press, 1973.
- Smith, Ali. *How to Be Both*. Pantheon Books, 2014.

- Vural Özbey, Kübra. “The Spiritual Development of a Medieval Woman: *The Book of Margery Kempe*.” *Ortaçağ Araştırmaları Dergisi* 5, no. 1 (2022): 11–19. <https://doi.org/10.48120/oad.1089803>.
- Winterson, Jeanette. *Frankissstein: A Love Story*. Knopf, 2019.
- . *Oranges Are Not the Only Fruit*. Vintage, 2001.
- . *Sexing the Cherry*. Vintage, 1991.
- . *The Stone Gods*. Penguin Books, 2008.
- . *Written on the Body*. Vintage, 1993.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. Edited by David Bradshaw and Stuart N. Clarke. Wiley, 2015.
- . *Orlando: A Biography*. Penguin Books, 1974.
- . *To the Lighthouse*. Hogarth Press, 1927.
- Wordsworth, William. “Preface.” In *Lyrical Ballads*, by William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge, edited by R. L. Brett and A. R. Jones. Methuen, 1965.
- Wulf, Christoph. “Mimesis and the Process of Becoming Human: Performativity, Repetition and Practical Knowledge.” *CounterText* 8, no. 1 (2022): 46–60. <https://doi.org/10.3366/count.2022.025>.
- Yazgünoğlu, Kerim Can. “Posthuman ‘Meta(l)morphoses’ in Jeanette Winterson’s *The Stone Gods*.” *Ecozon@* 7, no. 1 (2016): 144–160. <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2016.7.1.986>.
- Yıldız Çiçekçi, Nazan. “A Studio of Her Own: A Self Behind the Canvas in *The Tenant of Wildfell Hall*.” *International Journal of Language Academy* 12, no. 1 (2024): 289–299. <http://dx.doi.org/10.29228/ijla.75229>.
- Yılmaz, Hakan. “A Romance World of Their Own: Generic and Patriarchal Boundaries Unsettled in *Evelina* and *The Female Quixote*.” *DTCF Journal* 61, no. 1 (2021): 147–166. <https://doi.org/10.33171/dtcjournal.2021.61.1.6>.

Research Article



Abject Mimesis: Grotesque Femininity and the Crisis of Representation in *Lady Oracle* and *The Gaze*

İğrenç Mimesis: *Lady Oracle* ve *The Gaze*'de Grotesk Kadınlık ve Temsil Krizi

Henrieta Krupa

Girne American University, Kyrenia, Northern Cyprus

Abstract

This article examines how Margaret Atwood's *Lady Oracle* and Elif Shafak's *The Gaze* mobilize grotesque femininity to destabilize the mimetic ideals of beauty, coherence, and narrative unity. Both novels center on protagonists whose excessive bodies and fractured identities render them unreadable within dominant aesthetic frameworks, thereby raising critical questions about who may be represented, desired, or made visible. Drawing on feminist theory—particularly Julia Kristeva's notion of abjection, Luce Irigaray's critique of phallogocentric discourse, and Mikhail Bakhtin's theory of the grotesque—the study develops the concept of *abject mimesis*: a feminist representational strategy in which distortion and excess expose the exclusions that sustain mimetic norms. In *Lady Oracle*, Joan's grotesque embodiment and parodic use of popular genres disrupt the logic of coherence and closure. In *The Gaze*, the unnamed obese narrator and the novel's structure reveal the violence embedded in visual regimes. Taken together, these texts reconfigure mimesis not as faithful imitation but as rupture, where bodily and narrative excess become sites of feminist resistance. By pairing Atwood's postmodern irony with Shafak's mythopoetic layering, the article advances a theory of *abject mimesis* as a feminist poetics of grotesque excess, contributing to debates in feminist aesthetics, genre studies, and the politics of representation.

Öz

Bu makale, Margaret Atwood'un *Lady Oracle* ve Elif Şafak'ın *The Gaze* (Mahrem) romanlarının, güzellik, tutarlılık ve anlatı birliği gibi mimesis ideallerini istikrarsızlaştırmak için grotesk kadınlık kavramını nasıl işlevselleştirdiğini incelemektedir. Her iki roman da aşırı bedensellikleri ve parçalanmış kimlikleri nedeniyle egemen estetik çerçeveler içinde “okunamaz” hale gelen kadın kahramanlara odaklanır; böylece kimin temsil edilebileceği, arzu nesnesi olabileceği ya da görünür kılınabileceği gibi soruları gündeme taşır. Julia Kristeva'nın “iğrençlik” (*abjection*) kavramı, Luce Irigaray'ın fallosantrik söylem eleştirisi ve Mikhail Bakhtin'in grotesk kuramından yararlanarak, çalışma “iğrenç mimesis” (*abject mimesis*) adını verdiği bir feminist temsil stratejisi geliştirir. Bu stratejide, biçimsel bozulma ve aşırılık, taklit normlarını sürdüren dışlamaları görünür kılar. *Lady Oracle*'da Joan'un grotesk bedeni ve popüler türleri parodi yoluyla kullanışı, anlatıdaki tutarlılık ve kapanış mantığını bozar. *The Gaze*'de ise isimsiz şişman anlatıcı ve romanın yapısı, görsel rejimlere içkin şiddeti açığa çıkarır. Birlikte ele alındığında bu iki metin, mimesisi sadık bir taklit değil, bir yarılma olarak yeniden kurgular: bedensel ve anlatısal aşırılıklar, feminist direnişin alanlarına dönüşür. Atwood'un postmodern ironisini Şafak'ın mitopoetik katmanlaşmasıyla yan yana getiren makale, grotesk aşırılığın feminist bir poetikası olarak “iğrenç mimesis” kavramını geliştirir ve feminist estetik, tür kuramı ve temsil politikaları tartışmalarına katkıda bulunur.

Keywords

Abject mimesis,
feminist aesthetics,
grotesque femininity,
representation,
the gaze

Anahtar Kelimeler

İğrenç mimesis,
feminist estetik,
grotesk kadınlık,
temsil,
bakış

Article History

Received
31.07.2025

Accepted
23.09.2025



Introduction

One of the most enduring concepts in the history of aesthetics and literary criticism, *mimesis* has long served as a foundational framework for understanding how art relates to reality. Emerging from classical Greek philosophy, the term has evolved from its early associations with imitation to encompass broader notions of representation and expression. In Plato's dialogues, *mimesis* is approached with ambivalence; it is cast as a deceptive copy of the ideal forms, twice removed from truth, and potentially corrosive to the moral and rational order of both soul and polis.¹ In contrast, Aristotle's *Poetics* rehabilitates *mimesis* as a vital human capacity. He conceives it as an innate instinct that grounds artistic creation, enables catharsis, and discloses universal truths.² For Aristotle, *mimesis* is not merely reproductive but also generative, conferring both epistemological and affective value.

Over the centuries, *mimesis* has remained central to aesthetic theory, though its meaning has shifted in accordance with changing cultural and philosophical paradigms. During the Middle Ages, it was tied to theological notions of divine truth;³ in the Renaissance, it aligned with ideals of naturalism and harmonious proportion;⁴ and in the Neoclassical period, it supported rationalist conceptions of order and decorum.⁵ With Romanticism, however, came a critique of *mimesis* in favour of originality, interiority, and self-expression.⁶ This destabilization intensified in the twentieth century, as structuralist and poststructuralist thinkers—from Roland Barthes⁷ to Jacques Derrida⁸—questioned the very possibility of faithful representation, revealing instead the constructedness, mediation, and the deferral of meaning inherent in all signifying practices.

While *mimesis* was traditionally conceived as a mode of reflection or recognition, modern and postmodern challenges to *mimesis*, particularly in feminist and poststructuralist theory, have interrogated its representational economy. Feminist thinkers have long argued that female embodiment has been persistently misrepresented, over determined, or rendered invisible within mimetic systems structured by patriarchal and within phallogentric norms. As Virginia Woolf famously stated in *A Room of One's Own*, “women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size,” underscoring how women have historically functioned not as autonomous subjects but as

¹ Plato, *The Republic*, trans. Robin Waterfield (Oxford University Press, 1993), 565a–598d.

² Aristotle, *Poetics*, trans. Malcolm Heath (Penguin Books, 1996), 1447a–1449b.

³ Umberto Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages* (Yale University Press, 1989).

⁴ Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art* (Almqvist & Wiksell, 1960).

⁵ Meyer Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (Oxford University Press, 1953).

⁶ Isaiah Berlin, *The Roots of Romanticism* (Princeton University Press, 1999).

⁷ Roland Barthes, “The Death of the Author,” in *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath (Hill and Wang, 1977).

⁸ Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Johns Hopkins University Press, 1976).

mirrors of male identity.⁹ She famously called on women to define *woman* for themselves, observing that male-authored definitions of femininity have served only to entrench inequality and silence.¹⁰ Woolf urges women to confront—and answer—the question “what is a woman?” on their own terms,¹¹ anticipating Hélène Cixous’s call in the feminist manifesto “The Laugh of the Medusa” for women to “write the body”: to reject the authority of the masculine logos, disrupt its closed circuits of meaning, and inscribe female experience in a language that resists the logocentric order.¹² Similarly, Luce Irigaray¹³ and Laura Mulvey¹⁴ contend that systems of representation have privileged masculine subjectivity while erasing, objectifying, otherizing, and sexualizing female difference. Julia Kristeva’s theory of abjection, articulated in *Powers of Horror* (1980), introduces a conceptual register in which representation encounters its limits. By exploring the psychic and semiotic dimensions of the body, Kristeva posits the abject as that which disrupts identity, system, and order.¹⁵ Bodily fluids, excrement, and decay—forms of matter that resists incorporation into the symbolic—provoke both horror and fascination, marking the breakdown of boundaries between self and other, subject and object, form and formlessness. In relation to the female body, historically coded as unstable or Other, the abject generates a complex dynamics of attraction and repulsion. Within this framework, the abject female body emerges as a powerful challenge to mimetic norms and as a site where representation becomes both impossible and politically charged. Applied to literature, abjection signals not only a thematic preoccupation with bodily excess but also a disruption of mimetic coherence, producing what this article terms *abject mimesis*: a mode of representation that destabilizes the real and exposes the limits of representation itself. This intersection between *mimesis*, *abjection*, and the *grotesque* forms the conceptual core of this article. It asks: What happens to mimesis when the subject of representation is a body that exceeds aesthetic and narrative intelligibility? How do literary texts engage with the crisis of representation when they foreground grotesque or abject femininity? And can the very failure of mimesis become a form of resistance?

To address these questions, this article undertakes a comparative analysis of Margaret Atwood’s *Lady Oracle* (1976) and Elif Shafak’s *The Gaze* (2000), two postmodern novels that stage the crisis of representation through female protagonists who embody excess, distortion, and marginality. Both works resist conventional narrative coherence, centring on protagonists whose corporeal realities—fatness, deviance, spectacle—mark them as abject within dominant cultural

⁹ Virginia Woolf, *A Room of One’s Own* (Hogarth Press, 1929), 35.

¹⁰ Virginia Woolf, *A Room of One’s Own*, 59.

¹¹ Virginia Woolf, *A Room of One’s Own*, 93.

¹² Hélène Cixous, “The Laugh of the Medusa,” trans. Keith Cohen and Paula Cohen, *Signs* 1, no. 4 (1976): 875–93.

¹³ Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, trans. Catherine Porter and Carolyn Burke (Cornell University Press, 1985), 76.

¹⁴ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” *Screen* 16, no. 3 (1975): 11.

¹⁵ Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. Leon S. Roudiez (Columbia University Press, 1982), 4.

imaginaries. In each case, the grotesque female body unsettles aesthetic norms and disrupts the mimetic codes imposed by patriarchal culture. These protagonists are not only subjected to the gaze of discomfort or fascination but also repeatedly attempt to reclaim self-representation through writing, performance, and storytelling. Yet such acts inevitably falter, unravel, or lapse into the grotesque, exposing a structural tension between female embodiment and mimetic form.

Joan Foster in *Lady Oracle* is overweight, duplicitous, and narratively unstable—a parodic figure who ghostwrites Gothic romances while leading a life built on lies and escapism. Her grotesque body as a young girl, which she tries to shed and forget, persists as a haunting presence, resurfacing in flashbacks, dreams, and moments of crisis. Atwood satirizes romantic and Gothic conventions while simultaneously exposing their limitations to represent the unruly female subject. Joan’s shifting authorial personae—from feminist poet to escapist novelist—dramatize the fragmentation of identity under the weight of competing mimetic demands.

In *The Gaze*, Shafak constructs a layered narrative that probes the aesthetic violence of looking, particularly in relation to gendered and racialized spectacle. The unnamed female narrator, marked by her corpulence, becomes the object of eroticized scrutiny, social scorn, and psychological trauma. Her relationship with her partner B-C, a dwarf obsessively cataloguing gazes, embodies the asymmetries of visibility and objectification. Interwoven with mythical and historical sub-narratives—such as the tale of the Sable-Girl and the story of La Belle Annabelle—the novel interrogates the cultural production of beauty, deformity, and desire.

In both texts, the abject female body emerges as a disruption of representation; it cannot be fully seen, known, or mimetically rendered without distortion or violence. Atwood and Shafak thus engage the abject body and the gaze—who looks, who is looked at, and how bodies are rendered visible or invisible. The gaze functions as a regulatory mechanism within mimetic systems, constructing bodies as objects of desire, repulsion, or control.¹⁶ Yet in these novels, the gaze fails to master the grotesque female body, which instead destabilizes narrative, genre, and aesthetic categories, enacting what this article terms *abject mimesis*.

The grotesque, as theorized by Mikhail Bakhtin, signifies a distortion or excess as a site of a process of becoming.¹⁷ Both *Lady Oracle* and *The Gaze* foreground such bodies—excessive, fluid, and transgressive—demonstrating how grotesque femininity functions as a counter-mimetic force. These texts do not merely depict the grotesque body; they actively stage and perform the breakdown of mimesis itself, exposing the crisis of representation that arises when the abject resists being made visible or narratable.

By placing these two works in dialogue, this article advances the concept of *abject mimesis* as a feminist strategy—a poetics of failure, distortion, and resistance. This is not a mere collapse

¹⁶ John Berger, *Ways of Seeing* (Penguin Books, 1972), 47; Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” *Screen* 16, no. 3 (1975): 12.

¹⁷ Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trans. Hélène Iswolsky (Indiana University Press, 1984), 317.

of representation but a productive failure: a deliberate refusal of coherence, containment, and aesthetic order that unsettles the gendered assumptions embedded in classical mimesis. *Abject mimesis* foregrounds the body not as a stable referent but as a site of excess, rupture, and resistance. Rather than recuperating the grotesque female body into normative forms, Atwood and Shafak stage its very unrepresentability, disrupting genre conventions and narrative coherence in the process. In *Lady Oracle*, Joan's oscillation between high art and pulp fiction, autobiography and fantasy, mirrors her bodily liminality and narrative unreliability. Her grotesque body is never fully visible; it is repeatedly veiled, disguised, or disavowed—just as her story resists closure or stability. In *The Gaze*, the narrator's obesity becomes a focal point of objectification and humiliation, yet Shafak fractures the authority of the gaze by weaving multiple narratives and temporalities—such as the tales of the freak show curator Efendi, the Sable-Girl, and La Belle Annabelle—thereby complicating visibility and resisting mimetic resolution.

Theoretical Framework: Mimesis, Abjection, and Grotesque Femininity

At the heart of feminist critiques of representation lies a fundamental question: how has the female body been constructed—textually, visually, and discursively—within dominant mimetic systems? To address this, three interconnected concepts—mimesis, abjection, and grotesque femininity—must be outlined and synthesized into a feminist strategy that this article introduces as *abject mimesis*. Drawing on the theoretical contributions of Barthes, Derrida, Lacan, Irigaray, Kristeva, Creed, Grosz, and Bakhtin, *abject mimesis* emerges as a mode of representational disruption that undermines the phallogocentric norms of coherence, clarity, and aesthetic containment.

The representation of the female body has long stood at the center of debates on mimesis and signification. Within patriarchal discursive systems, the female body is rarely permitted to speak on her own terms; instead, she is rendered a silent signifier, constructed externally through male-centered paradigms of perception and meaning. From classical antiquity to the twentieth century, mimetic representation has functioned as a regulatory mechanism that reflected and reinforced dominant ideologies of gender, identity, and power. Feminist theory responds to this by interrogating and subverting these regimes of representation—most powerfully through the conceptual frameworks of abjection and grotesque femininity, which destabilize the boundaries of representation and expose its ideological foregrounding.

Mimesis and the Crisis of Feminine Representation

Mimesis has long been central to aesthetic theory, traditionally framed as the imitation of reality. However, feminist readings reveal that this *neutral* mimicry is deeply gendered: it operates ideologically, regulating visibility, legibility, and normative forms of beauty, and thereby policing the female body. Classical conceptions of mimesis, which presume stable referents and coherent subjects, fail to account for the ways in which patriarchal representation produces women as objects of the gaze and sites of lack.

Twentieth-century theories of textuality and psychoanalysis allow us to re-conceptualise this crisis. Roland Barthes's notion that meaning emerges in the interplay of signs rather than from authorial intent exposes how mimetic systems are not faithful reproductions but structured performances, leaving room for disruption.¹⁸ In the context of female representation, this means that the female body is never simply *shown* or *known*; it is produced through a network of cultural codes that render it legible according to male-centred aesthetics. Jacques Derrida's concept of *différance* amplifies this insight by demonstrating that the signifier cannot fully capture its referent; meaning is endlessly deferred.¹⁹ When applied to the depiction of women, such frameworks reveal that attempts to contain or stabilize female corporeality through mimesis inevitably fail, producing anxiety, distortion, or erasure. Lacanian psychoanalysis further destabilizes this process: the female subject, mediated through the symbolic order governed by the Law of the Father, is structured by absence and lack, her body and desire excluded from the coherent system of signification.²⁰ These theoretical interventions reveal that patriarchal mimesis is a system that produces women as objects rather than subjects.

Feminist theorists extend this critique by showing how the female body is doubly displaced, both by language and by gendered codes of representation. Centuries of patriarchal signification have cast women as the Other and as lack, reducing femininity to an object of the male gaze and a site of aesthetic regulation. Luce Irigaray intervenes here by specifying the gendered dimension of mimetic authority. Her critique shows that conventional representational codes—what she terms the “logic of the same”—erases multiplicity, denies women access to self-definition,²¹ and reduces women to the *specular other*, a reflection of masculine unity.²² In *This Sex Which Is Not One*, Irigaray challenges the Freudian framing of female sexuality as lack and insists on the dispersed, multiple, and fluid female sexual corporeality—“woman has sex organs more or less everywhere”—which disrupts the singular logic of masculine signification and functions as a deliberate counter-mimesis.²³ She reframes the female body as uncontainable, resisting the coherence and linearity demanded by phallogocentric representation.

Taken together, these interventions clarify the stakes of feminist engagement with mimesis: it is not merely a question of imitation or fidelity, but of power, ideology, and visibility. Feminist aesthetics must therefore operate within and against these systems, producing forms of representation that expose the instability of patriarchal codes. It is in this theoretical space that the concept of *abject mimesis* emerges: a deliberate strategy of distortion, excess, and failure that

¹⁸ Roland Barthes, “The Death of the Author,” in *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath (Hill and Wang, 1977), 142–148.

¹⁹ Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Johns Hopkins University Press, 1976).

²⁰ Jacques Lacan, “The Mirror Stage,” in *Écrits*, trans. Bruce Fink (Norton, 2006), 75–81.

²¹ Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, 26.

²² Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, trans. Gillian C. Gill (Cornell University Press, 1985), 133.

²³ Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, 28.

challenges the assumptions underpinning classical representation while foregrounding the female body as a site of rupture, resistance, and performative possibility.

Abjection and the Female Body as Threat

Building on the crisis of representation in mimesis, Julia Kristeva's *Powers of Horror* provides a way to interrogate how cultural discourses mark the female body as abject. The abject, for Kristeva, is not simply that which disgusts—it is the unstable remainder that the symbolic order must expel in order to maintain its coherence. In this framework, bodily processes such as menstruation, lactation, or childbirth are troubling precisely because they threaten to destabilize meaning by blurring the line between subject and object.²⁴ Thus, the female body becomes legible as a site of abjection because it continually exposes the fragility of the symbolic, especially its dependence on the repression of the maternal.

This insight helps explain why patriarchal culture repeatedly figures the maternal body as monstrous: it embodies at once the origin of life and the reminder of decay, excess, and uncontrollability. The maternal, in Kristeva's terms, is not assimilable into the paternal symbolic; it remains a liminal presence that provokes both desire and horror. Here, abjection is more than an affective reaction—it is a disciplinary mechanism that codes femininity itself as incoherent, unstable, and dangerous.

Barbara Creed's concept of the *monstrous-feminine* extends Kristeva's analysis into cultural texts, especially horror cinema. Her claim that horror films situate terror in the maternal body clarifies how popular representation relies on abjection to render femininity fearful. For example, the bleeding woman, the witch, or the devouring mother is not monstrous because of external features but because she embodies precisely the bodily excess that unsettles the symbolic order.²⁵ Read alongside Kristeva, Creed makes visible the cultural work of representation: the monstrous-feminine dramatizes the anxieties of patriarchal discourse, simultaneously revealing its repressive mechanisms and staging their collapse.

Lastly, Elizabeth Grosz complicates this picture by reframing abject qualities—instability, fluidity, excess—as sources of feminist potential rather than deficiency.²⁶ Where dominant discourse treats the female body's openness as pathological, Grosz suggests that such permeability might become the very ground for feminist politics of embodiment. In this sense, reclaiming the abject body as volatile and transformative disrupts the sanitizing impulses of patriarchal representation. Abjection here is not only what must be expelled but also what can be re-

²⁴ Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, 1–5.

²⁵ Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (Routledge, 1993), 1–15.

²⁶ Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism* (Indiana University Press, 1994), xi–xii.

appropriated as a counter-mimetic force, refiguring the female body as a site of resistance rather than contamination.

Together, Kristeva, Creed, and Grosz provide a set of interlocking tools for reading the representation of femininity as a contested field where exclusion and repression can also generate disruption and possibility. Hence, representing the female body as abject becomes a strategy of resistance, subverting the visual and conceptual regimes that seek to normalize, sanitize, and regulate femininity.

Grotesque Femininity and the Politics of the Carnavalesque Body

Mikhail Bakhtin's theorization of the grotesque in *Rabelais and His World* provides a useful, if initially limited, framework for thinking about feminine excess. His grotesque body is always in flux—"a body in the act of becoming...never finished, never completed"—unfinished, porous, oriented toward its orifices and exchanges with the world.²⁷ It resists the classical ideals of symmetry, containment, and purity by foregrounding the lower stratum of the body, where degradation and regeneration coexist. For Bakhtin, this carnivalesque grotesque is not simply obscene; it embodies material truth, collective laughter, and the renewal of life.

When feminist theorists mobilize Bakhtin, however, the grotesque body becomes more than a celebratory folk image. It becomes a critical strategy for disrupting the aesthetic and discursive regulation of femininity. The female grotesque insists on flesh, fluids, and affective unruliness precisely where patriarchal culture demands closure and decorum. In this way, the grotesque unsettles the mimetic codes that render femininity legible only as idealized, commodified, or sanitized form. It does not simply represent female bodies differently; it stages the impossibility of containing them within phallogentric aesthetics.

Importantly, the grotesque is not reducible to degradation. In its carnivalesque dimension, it overturns hierarchies by staging disorder, laughter, and excess as forms of critique.²⁸ Read through a feminist lens, this means that grotesque femininity destabilizes the cultural hierarchies of purity/filth, subject/object, and so on. When female bodies are rendered as grotesque—leaking, deformed, transformative—they expose the ideological labour behind categories of coherence and control. The grotesque here is not just a body but a politics: a refusal of the symbolic order's demand for neat boundaries.

Bringing Bakhtin into dialogue with Kristeva and Creed highlights the stakes of this move. Where Kristeva identifies the abject as what the symbolic must expel, and Creed shows how horror dramatizes that expulsion through the *monstrous-feminine*, Bakhtin's grotesque body provides the aesthetic and affective form for representing such expulsions. The grotesque body does not only reveal the instability of the symbolic but also revels in it, making degradation a site of renewal and

²⁷ Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, 317.

²⁸ Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, 10–20.

possibility. In this sense, grotesque femininity is not simply an inversion of ideal beauty but a mode of *abject mimesis*: it represents by dismantling representation itself, forcing the symbolic to confront its own exclusions.

Toward a Feminist Theory of Abject Mimesis

These theoretical strands converge in the concept of *abject mimesis*, which this article defines as a feminist strategy of representation that stages the breakdown of mimetic norms through the embodied excess of the abject and grotesque female body. Unlike classical mimesis, which privileges coherence and legibility, *abject mimesis* foregrounds instability and excess. It resists purification: it refuses to tidy up the messiness of embodiment or the contradictions of subjectivity, whether in artistic content or in formal strategies of narration and depiction. In this sense, *abject mimesis* does not redeem the female body but insists on its fluidity, openness, and incoherence as the very ground of feminist aesthetics.

Crucially, *abject mimesis* works within rather than outside systems of representation. Like Irigaray's mimetic strategy of parodying phallogocentric discourse, it repeats dominant forms only to distort them from within.²⁹ By foregrounding rupture over resolution, opacity over clarity, and disorder over harmony, *abject mimesis* exposes the exclusions that sustain representational order. Here Kristeva's abjection, Creed's *monstrous-feminine*, Grosz's volatile corporeality, and Bakhtin's grotesque converge: together they demonstrate that what has been coded as feminine excess need not be pathologized but can instead become a disruptive aesthetic and political force.

This dynamic is particularly evident in feminist art and literature, where grotesque or monstrous female figures function not merely to terrify or disgust but to expose the cultural logic that marginalize non-normative bodies. *Abject mimesis* reclaims monstrosity and grotesqueness as modes of creative resistance, generating alternative subjectivities and aesthetic forms. Its force lies not in correcting patriarchal misrepresentations by substituting more positive images of women, but in compelling representation to confront its own limits. As such, *abject mimesis* constitutes a rupture in the very fabric of signification—a performative refusal to be contained within the symbolic order.

This discourse logic resonates with the theory of *écriture féminine*. Introducing the concept, Hélène Cixous calls for a mode of writing that transgresses the constraints of patriarchal discourse by embracing feminine corporeality, fluidity, and multiplicity: "Write yourself. Your body must be heard."³⁰ Cixous insists that the signifying system governed by phallogocentrism represses female difference by privileging *logos*—order, rationality, and fixed identity, associated with

²⁹ Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, trans. Catherine Porter and Carolyn Burke (Cornell University Press, 1985). In particular, the essay "This Sex Which Is Not One" and the essay "The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine" articulate her strategy of mimesis—women's "playing with" and parodying of phallogocentric discourse to expose its limits.

³⁰ Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa," 875.

masculinity—over flux, contradiction, and embodiment, which she aligns with the feminine.³¹ Luce Irigaray likewise envisions *écriture féminine* as a mode grounded in female embodiment and desire, privileging multiplicity and fluidity against the univocal structures of phallogocentrism.³²

Read alongside *écriture féminine*, *abject mimesis* can be understood as its grotesque, resistant articulation in the realm of representation. As a feminist strategy, it enacts a politics of formal disobedience: where *écriture féminine* writes from the body to exceed the logic of phallogocentrism, *abject mimesis* stages the body as grotesque and excessive, mimicking, overwhelming, and defiling the aesthetic sensibilities of dominant discourse. It insists on the political necessity of representing the female body not as coherent, purified, or closed, but as porous, unstable, and always in process. In embracing the abject and the grotesque, feminist cultural production transforms what patriarchal discourse marks as threat into a generative site of resistance. *Abject mimesis*, in this sense, performs the unruly dimension of *écriture féminine*, celebrating embodiment in all its excess so that the female body—and her texts—may leak, rupture, and continually become.

Lady Oracle: Gothic Excess and the Grotesque Body

Margaret Atwood's *Lady Oracle* (1976) stages the grotesque and abject dimensions of female embodiment as both aesthetic disruption and feminist resistance. Its protagonist, Joan Foster, moves through a series of unstable roles—obese daughter, gothic romance novelist, feminist poet, dutiful wife, fugitive, and fraud. These shifting selves do not mark pathological fragmentation but what Luce Irigaray calls *strategic mimesis*: a performance that repeats dominant gender scripts in order to expose their artificiality. Joan's excess—corporeal and narrative—becomes a feminist refusal of representational fidelity, what this study terms *abject mimesis*, a mode of writing that inhabits patriarchal codes only to grotesquely unravel them from within.

From childhood, Joan's body is inscribed as grotesque and abject. Her overeating becomes a weapon against her mother's disciplinary gaze: "I swelled visibly, relentlessly, before her very eyes, I rose like dough, my body advanced inch by inch... in this at least I was undefeated."³³ She describes her body as the "disputed territory" in a war with her mother, showing how female flesh becomes a battleground for conflict and control.³⁴ By fifteen, Joan weighed "two hundred and forty-five pounds" (74), a size that positioned her as culturally unreadable within ideals of slender femininity.³⁵ Kristeva's abject—the ambiguous matter that "disturbs identity, system, and order" and "does not respect borders, positions, rules"³⁶—is here embodied in Joan's fat body, which overflows boundaries and resists containment. Joan's fat body, in its refusal to conform to

³¹ Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa," 876–893.

³² Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, 28–29.

³³ Margaret Atwood, *Lady Oracle* (Andre Deutsch, 1977), 70.

³⁴ Margaret Atwood, *Lady Oracle*, 69.

³⁵ Margaret Atwood, *Lady Oracle*, 74.

³⁶ Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, 4.

normative boundaries, becomes a site of cultural anxiety: grotesque, excessive, and resistant to assimilation. Cast as socially abject—mocked by her mother, shamed by peers, and excluded from the domains of romantic and aesthetic desirability—it is marked and punished as a violation of the symbolic and aesthetic constraints of the feminine ideal. As the narrator reveals, her social isolation “was a punishment, deserved by me, for something I had done or hadn’t done that day: I had skipped too heavily in the fairy ring, I hadn’t stood straight enough, my tie was rumpled, I had dirty fingernails, I was fat.”³⁷ Yet the text refigures Joan’s grotesque embodiment as a locus of narrative and aesthetic resistance. What initially appears as shameful excess is re-valued as a disruptive force that unsettles normative coherence and purity, enabling a feminist reimagining of corporeality, narrative agency, and aesthetic excess itself—a radical refusal of symbolic purification.

Atwood underscores this disruptive potential through carnivalesque imagery. Joan fantasizes about using her flesh as defense: “I would be able to squash any potential molester against a wall merely by breathing out.”³⁸ Later, in her fantasy of the Fat Lady, she imagines an obese performer who strips: “She’d wobble her hips, removing her veils”³⁹ and when the cook from Bite-a-Bit proposes to her, she imagines herself as a bride “with this tiny foreign man slung over my arm like a purse.”⁴⁰ This grotesque image is further developed as she daydreams about having sex with him, envisioning him as “scurrying” like a friendly furry animal over her body, “enormous to him as a peninsula.”⁴¹ These fantasies reference the Bakhtinian grotesque body as a site of inversion, where abjected flesh becomes a parody of sexual spectacle. In this context, the female body refuses to serve the male gaze, displacing horror and desire onto patriarchal spectatorship itself.

Joan’s multiple personas—romance writer, feminist poet, gothic heroine—parody mimetic expectations by exaggerating them. As Irigaray observes, “to play with mimesis is to play with the semblance.” Joan’s *semblances* expose the instability of each *genre* she inhabits.⁴² Her romances reproduce idealized femininity for mass consumption even as her feminist poetry rejects them, yet both emerge from the same self. Her performances, like her body, refuse to resolve into coherence. In this sense, Joan embodies Butler’s notion of *performativity*: gender appears as repetition without origin, and Joan’s endless shifting of roles dramatizes the impossibility of stable representation.⁴³ In this case, *abject mimesis* emerges as a strategic performative mimicry of the aesthetic codes of idealized femininity grotesquely magnified—swelling, expanding, and leaking—until these representations collapse under the weight of constructedness.

³⁷ Margaret Atwood, *Lady Oracle*, 59.

³⁸ Margaret Atwood, *Lady Oracle*, 140.

³⁹ Margaret Atwood, *Lady Oracle*, 251.

⁴⁰ Margaret Atwood, *Lady Oracle*, 100.

⁴¹ Margaret Atwood, *Lady Oracle*, 102.

⁴² Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, 76.

⁴³ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Routledge, 1990).

Joan's bodily resistance extends into narrative form: her self-representation is deliberately incoherent, enacting the grotesque not only as corporeal excess but also as semiotic disobedience. Atwood satirizes the medical and cultural pathologization of the female body—a logic Elaine Showalter identifies in diagnoses such as hysteria, which historically link femininity to instability, irrationality, and chaos.⁴⁴ Joan is not clinically mad but refuses to conform to psychic and bodily norms. Rather than seeking to overcome her grotesque past, she rewrites it through layered fictions, parody, and metafictional play, weaving many identities and thus, troubling the fantasy of feminine coherence. Here, her grotesque body becomes the ground of *abject mimesis*, a representational mode that exposes the limits of realist imitation and refigures female embodiment as unstable, excessive, and politically charged.

This critique is inscribed in the novel's very structure. *Lady Oracle* resists linearity, coherence, and genre purity. Its fragmented, non-chronological narrative—punctuated by flashbacks, hallucinations, and ghostly intrusions—mirrors Joan's refusal of singular identity. As Cixous insists, "Woman must write herself... break away from the suppression of the body."⁴⁵ Joan does so through a form of *écriture féminine*: a fluid, embodied writing that resists patriarchal logics of order and closure. This practice is not a simple inversion of masculine discourse but a displacement that unsettles binary oppositions and opens a space for feminine difference. *Lady Oracle* enacts this imperative through genre hybridity—romance, gothic, comedy, satire, confession—woven into a metafictional structure that destabilizes representation, challenges conventions, and undermines the realist novel's claim to coherence. Joan's refusal of a unified voice, genre, or identity parallels her refusal to be contained within patriarchal representations of femininity.

Atwood further formalizes this refusal through parody and metafiction. As Linda Hutcheon argues, self-reflexive fiction "both installs and subverts the conventions it appears to reinforce."⁴⁶ *Lady Oracle* adopts the clichés of romance and gothic only to destabilize them, showing how narrative itself enforces gender norms. In undermining generic coherence and convention from within, the text not only critiques the narrative forms that claim to represent female experience but also undermines the mimetic pact between author and reader, exposing the artifice of representation itself. Joan's evasions, lies, and narrative digressions—what can be described as excess—are better understood as *abject mimesis*: a refusal of mimetic transparency that forces the reader to confront the grotesque instability of female embodiment and self-representation.

Psychoanalytically, the recurrence of Joan's grotesque body—through flashbacks, memories, hallucinations, spectral visitations, and abrupt narrative disjunctions—enacts what Freud describes

⁴⁴ Elaine Showalter, *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830–1980* (Pantheon, 1985), 3.

⁴⁵ Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa," 875.

⁴⁶ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (Routledge, 1988), 7.

as the *return of the repressed*: the eruption of what consciousness seeks to exclude.⁴⁷ Joan's past cannot be neatly assimilated; it resurfaces in fragmented, nonlinear ways that destabilize narrative continuity. What returns, in her case, is not simply memory but the body itself—the grotesque body that resists conformity and threatens symbolic coherence. As Grosz observes, the female body is often “inscribed as a series of flows, energies, movements, and sensations,” rendering it resistant to symbolic fixity.⁴⁸ Joan's narrative reproduces this logic of excess and overflow, where both her body and her story emerge as unruly sites of resistance—irreducible to the order, coherence, or purification demanded by the dominant symbolic.

The symbolic system—what Irigaray terms “phallogocentric” logic—demands binaries, coherence, and representational fidelity.⁴⁹ Joan's grotesque body and fractured narrative explicitly violate these norms. She is not legible as a subject within this system; instead, her story, like her body, exceeds its boundaries by multiplying meaning, unsettling coherence, and foregrounding the instability of signification. This is the work of *abject mimesis*: a representational practice in which the abject female embodiment refuses purification, stabilization, or coherence. Rather than being recuperated by dominant discourse, *abject mimesis* mobilizes the grotesque, the excessive, and the unreadable to expose the ideological violence underpinning representation.

In this light, Joan's story—haunted by the unruly returns of her body and the multiplicity of her voices—becomes a subversion of mimetic norms and a feminist poetics of resistance. Her grotesque body is refigured as a site of political and aesthetic disruption. She writes herself—imperfectly, incoherently, defiantly—into being. Her resistance is not heroic in the conventional sense but unstable and disruptive. In that very unruliness, it speaks: offering a feminist vision of representation grounded not in clarity or coherence, but in excess, multiplicity, and the generative force of abjection.

The Gaze: Spectacle, Surveillance, and Eroticized Abjection

Elif Shafak's *The Gaze* (1999) interrogates the gendered politics of representation by exposing the visual regimes that commodify, regulate, and pathologize the female body. At the center of the novel is the unnamed female narrator, whose fatness functions as a symbolic and aesthetic site of grotesque embodiment, abjection, and—critically—*abject mimesis*. Her excessive body, rendered simultaneously hyper-visible and socially erased, unsettles normative ideals of femininity, becoming a locus of feminist resistance. Drawing on feminist theory, psychoanalysis, and poststructuralist critiques of visibility, this section argues that *The Gaze* enacts a subversion of phallogocentric representation through *abject mimesis*: a disruptive strategy that inhabits and deforms representational codes from within. Through this lens, the novel may be read as a form of

⁴⁷ Sigmund Freud, “The Uncanny,” in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 17, ed. and trans. James Strachey (Hogarth Press, 1955), 219–52.

⁴⁸ Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, xii.

⁴⁹ Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, 74–75.

écriture féminine—a nonlinear, embodied mode of storytelling that foregrounds multiplicity while aestheticizing the abject and turning grotesque excess into narrative and visual dissent.

The narrator's fat body cannot be assimilated into aesthetic ideals premised on slimness, symmetry, and containment. Instead, it is repeatedly described through a language of seepage, stickiness, and uncontainability: sweat, tears, drool, vomit. These bodily elements—hallmarks of both Bakhtinian grotesque realism and Kristevan abjection—become expressive tools of *abject mimesis*, dramatizing a body that resists symbolic reduction. In one passage, she recalls her clothes clinging to her sweaty flesh “like a second skin,” immersing the reader in the material proximity of her leaking, formless body.⁵⁰ This grotesque imagery unsettles the boundary between visibility and erasure, spectacle and void, generating simultaneous fascination and repulsion. As Kristeva notes, the abject destabilizes systems of order and identity, and the narrator's body enacts this disruption both as a social condition and stylistic device. Her body's refusal to conform mimetically to ideals of beauty, femininity, and bodily propriety signifies the narrator within the liminal abject.

Her vomiting after being objectified makes this disruption explicit: “I rushed to the bathroom and threw up everything inside me, as though I could expel not only the food but their gaze as well.”⁵¹ Here, vomit is not simply grotesque but mimetic excess—a symbolic rejection of the invasive gaze that attempts to master her body. The act of expulsion becomes a counter-gesture, a rejection of the visual order that seeks to define her. Similarly, her grotesque obsession with food becomes more than corporeal excess; it is an aesthetic mode. “I stuffed my mouth not with food but with silence,” she declares, linking consumption with repression, aligning the devouring female body with the abject subject silenced by patriarchal discourse.⁵² Eating, in this case, also becomes a metaphor for her desire to consume the gaze before it consumes her, to assert a kind of presence through embodied excess, even when paradoxically rendered invisible by societal standards of femininity. The grotesque body thus emerges as both spectacle and counter-spectacle, mimicking and sabotaging the social demand for feminine disappearance.

Shafak aligns this grotesque corporeality with Bakhtin's formulation of the carnivalesque body: “unfinished, outgrows itself, transgresses its own limits. The stress is laid on those parts of the body that are open to the outside world: the mouth, the genitals, the anus.”⁵³ The narrator's body, porous and overflowing, emphasizes the mouth—an orifice of consumption, vomit, spit, but also of speech and silence. The episodes depicting her sweating, vomiting, and excessive eating are not just deviation from aesthetic norms; her leaking flesh resists normalization and places her outside frameworks of feminine decorum. Like Kristeva's abject, her body haunts the threshold of signification, threatening to collapse binary distinctions—self/other, purity/filth, visibility/invisibility. Positioned in this liminal space, her body becomes both the target of

⁵⁰ Elif Shafak, *The Gaze*, trans. Brendan Freely (Penguin Books, 2006), 8.

⁵¹ Elif Shafak, *The Gaze*, 33.

⁵² Elif Shafak, *The Gaze*, 41.

⁵³ Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, 26.

regulation and a site of resistance; abject not because it lacks meaning but because it exposes the violence inherent in demand for coherence, containment, and legibility.

This ambivalence extends into her erotic life. She is rendered alternately hypersexualized and desexualized, fetishized in fragments—breasts, stomach, mouth—yet denied subjectivity. Her body is not eroticized in the traditional sense; it unsettles the gaze, which typically demands aesthetic coherence. Her fatness makes her both hyper-visible and invisible—*looked at* too much and never truly seen—visible as a grotesque body in excess, yet invisible as an autonomous subject. Rather than resisting representation entirely, she mimics the roles imposed on her—lover, fetish—but exaggerates them to excess, performing what Kristeva identifies as abjection’s haunting visibility. Erotic encounters become *fat erotics*: disruptive, affective, non-normative intimacies that refuse aesthetic coherence.⁵⁴ Queer theory’s emphasis on non-normative intimacies offers a framework for understanding how erotic experience might emerge from rupture, failure, or awkwardness rather than from mastery and coherence.⁵⁵ The narrator’s body, leaking and desiring, refuses to stabilize, reframing desire through abjection as rupture. Erotic pleasure, when it arises, is not redemptive but sticky, awkward, and unruly—resistant to phallogentric categories of beauty and desire.

The novel also interrogates the gaze more directly through metafictional sub-narratives that allegorize the politics of looking. In “La Belle Annabelle,” the perfectly beautiful protagonist becomes a voiceless object of collective desire and eventual destruction. Her dismemberment literalizes Irigaray’s claim that woman functions as a mirror for masculine desire: Annabelle is consumed by the very gaze that idealizes her—a consequence of being representable within a patriarchal symbolic economy. In contrast, “The Sable-Girl,” a half-human, half-animal figure displayed in freak shows, dramatizes the eroticization and commodification of monstrous femininity. Her spectacle echoes Foucault’s notion of disciplinary power, where non-normative bodies are managed through visual and institutional scrutiny.⁵⁶ Both figures allegorize how aesthetic ideals elevate and annihilate, categorizing women, defined by their bodies, as either representable or monstrously un-representable. Yet they also suggest counter-narratives: by refusing mimetic closure, these abject bodies expose the violence of representation and reclaim difference as agency.

The novel’s critique extends into institutional regimes of visibility, particularly the medical gaze. The narrator’s encounters with doctors exemplify Foucault’s disciplinary biopolitics: her weight is measured, charted, pathologized.⁵⁷ She is positioned as a deviation to be corrected. Yet

⁵⁴ Kathleen LeBesco, *Revolting Bodies?: The Struggle to Redefine Fat Identity* (University of Massachusetts Press, 2004); Lauren Berlant, *Desire/Love* (Punctum Books, 2012).

⁵⁵ Sara Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others* (Duke University Press, 2006).

⁵⁶ Michel Foucault, *The History of Sexuality: Volume 1*, trans. Robert Hurley (Vintage Books, 1990), 139–145.

⁵⁷ Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan (Vintage Books, 1995).

she refuses to diet or undergo surgery, resisting the normalization demanded by the medical institution. Her refusal becomes an act of embodied defiance, a rejection of what Bordo identifies as the internalization of disciplinary discourse.⁵⁸ By refusing to participate in her own *correction*, she reclaims opacity, unsettling the panoptic logic that governs both medicine and gender.

Formally, *The Gaze* mirrors its narrator's grotesque body. Its nonlinear structure, embedded tales, and shifting perspectives fracture mimetic realism, enacting *abject mimesis* at the level of narrative. The text refuses coherence or closure; it digresses, interrupts, and circles back, embodying what Cixous and Irigaray theorize as *écriture féminine*: writing through the body, privileging multiplicity and fluidity over rationalist order or coherence. The insert tales—such as “La Belle Annabelle” and “The Sable-Girl”—function as fables of *abject mimesis*, imitating conventions of beauty and monstrosity only to expose their ideological construction.

Just as the narrator's body cannot be contained—it leaks, sweats, trembles, vomits, and bleeds—the text itself resists linearity and logical progression, unfolding through detours, digressions, interruptions, and reversals. These formal disruptions, hallmarks of what feminist discourse identifies as feminine textuality, destabilize representational norms and foreground embodies difference. In this way, the very texture of *The Gaze* becomes a feminist intervention into the symbolic order. Shafak transforms literary form into critique, parodying the conventions of beauty and monstrosity to reveal their ideological construction and to open space for alternative imaginaries of embodiment.

Ultimately, *The Gaze* performs a feminist aesthetics of *abject mimesis*. The narrator does not escape the gaze nor overcome abjection. Instead, she inhabits abjection as a mode of visibility, insisting on being seen in her grotesque, leaking, excessive complexity. Her fatness, her erotic ambivalence, and her fragmented narration are strategies of disruption. By mimicking and distorting representational codes, Shafak exposes their violence and reclaims abjection as creative resistance. The gaze thus becomes not only a site of discipline but also of subversive mimicry. In refusing resolution, *The Gaze* produces a feminist poetics grounded in distortion, rupture, and excess.

Conclusion: *Abject Mimesis* as Feminist Aesthetic Resistance

Margaret Atwood's *Lady Oracle* and Elif Shafak's *The Gaze* mobilize grotesque femininity not simply as transgression but as a deliberate disruption of representational and epistemological norms. Both novels undermine mimetic traditions that have historically privileged coherence, beauty, and narrative unity, revealing how these ideals sustain patriarchal aesthetics. In their place, Atwood and Shafak stage what this study defines as *abject mimesis*: a feminist aesthetic practice

⁵⁸ Susan Bordo, *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body* (University of California Press, 1993)

that mimics representation only to deform it from within, turning failure, excess, and incoherence into critical strategies.

At the heart of both texts lies the grotesque female body—a body that spills across borders, resists containment, and destabilizes legibility. In *Lady Oracle*, Joan's fatness and unstable identities parody the conventions of romance and realism, exposing how feminine legibility is bound to slenderness, coherence, and desirability. Her grotesque embodiment of multiple, shifting identities and her fractured narrative perform resistance by refusing closure, parodying cultural scripts while simultaneously inhabiting them. In *The Gaze*, Shafak's unnamed narrator is scrutinized, fetishized, and erased, yet her very abjection becomes a site of narrative power. Through allegory and mythopoetic layering, Shafak interrogates the gaze as a disciplinary apparatus and reclaims grotesque bodies as sites of resistance, transforming fatness, monstrosity, and excess into aesthetic resources.

Despite their different strategies—Atwood's parody and metafiction, Shafak's allegory and fragmentation—both writers deploy grotesque femininity to reconfigure mimesis itself. Their novels resist the cultural compact that aligns beauty with truth, coherence with legibility, and compliance with value. Instead, they embrace rupture, multiplicity, and opacity, thereby making visible what dominant discourse seeks to erase: unruly female bodies and fragmented subjectivities.⁵⁹ Feminist theory provides the conceptual grounding for this reconfiguration. Kristeva's abjection, Irigaray's critique of phallogentric binaries, and Cixous's *écriture féminine* all illuminate how Atwood and Shafak transform exclusion into aesthetic potential. Their grotesque bodies are abject not because they fail to signify, but because they signify too much—excessively, messily, beyond containment. This unruliness is precisely what makes them politically and aesthetically generative. As Linda Hutcheon reminds us, parody is not simply mockery but a “repetition with critical distance”, a strategy that destabilizes authority by exposing the ideological underpinnings of representation.⁶⁰

Importantly, neither novel rejects representation outright. Rather, both re-imagine it, showing that literature can resist patriarchal visibility not by erasing abjection but by amplifying it. In doing so, they enact what I call a politics of formal disobedience: refusing unity, decorum, and closure in favour of excess, contradiction, and embodied difference. *Abject mimesis*, then, is not a retreat from representation but a feminist poetics of interruption, exposing the violence hidden in aesthetic norms while reclaiming disruption as a mode of agency. The broader implication is that feminist fiction can turn grotesque embodiment into a resource for rethinking visibility, desire, and narrative itself. Atwood and Shafak demonstrate that literature need not mirror cultural ideals of beauty or coherence; it can act instead as a *speculum*—a distorting surface that exposes, refracts, and re-

⁵⁹ As Elaine Scarry demonstrates, beauty has historically been linked to truth and justice. See Elaine Scarry, *On Beauty and Being Just* (Princeton University Press, 1999), 25–26.

⁶⁰ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (Methuen, 1985), 6.

imagines. Through *abject mimesis*, *Lady Oracle* and *The Gaze* open space for alternative imaginaries of the body, insisting that what is messy, incoherent, or abject is not a failure of representation but its feminist possibility.

Financial Support Statement

This study was conducted without any financial support.

Conflict of Interest Statement

The author declares no conflict of interest related to this study.

Statement on the Use of AI and AI-Assisted Tools

In this study, artificial intelligence-supported tools were used to a limited extent within the acceptable boundaries defined in *Nesir: Journal of Literary Studies*' Artificial Intelligence Use Policy; all content has been reviewed and approved in its final form by the author.

Bibliography

- Abrams, Meyer Howard. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford University Press, 1953.
- Ahmed, Sara. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Duke University Press, 2006.
- Aristotle. *Poetics*. Translated by Malcolm Heath. Penguin Books, 1996.
- Atwood, Margaret. *Lady Oracle*. Andre Deutsch, 1977.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Translated by Hélène Iswolsky. Indiana University Press, 1984.
- Barthes, Roland. "The Death of the Author." In *Image, Music, Text*. Translated by Stephen Heath. Hill and Wang, 1977.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. Penguin Books, 1972.
- Berlant, Lauren. *Desire/Love*. Punctum Books, 2012.
- Berlin, Isaiah. *The Roots of Romanticism*. Princeton University Press, 1999.
- Bordo, Susan. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. University of California Press, 1993.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." Translated by Keith Cohen and Paula Cohen. *Signs* 1, no. 4 (1976): 875–893.
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, 1993.

- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak. Johns Hopkins University Press, 1976.
- Eco, Umberto. *Art and Beauty in the Middle Ages*. Yale University Press, 1989.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Translated by Alan Sheridan. Vintage Books, 1995.
- . *The History of Sexuality: Volume I*. Translated by Robert Hurley. Vintage Books, 1990.
- Freud, Sigmund. "The Uncanny." In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 17. Translated and edited by James Strachey. Hogarth Press, 1955.
- Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Indiana University Press, 1994.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge, 1988.
- . *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Methuen, 1985.
- Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Translated by Gillian C. Gill. Cornell University Press, 1985.
- . *This Sex Which Is Not One*. Translated by Catherine Porter and Carolyn Burke. Cornell University Press, 1985.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. Columbia University Press, 1982.
- Lacan, Jacques. "The Mirror Stage." In *Écrits*. Translated by Bruce Fink. Norton, 2006.
- LeBesco, Kathleen. *Revolting Bodies?: The Struggle to Redefine Fat Identity*. University of Massachusetts Press, 2004.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16, no. 3 (1975): 6–18.
- Panofsky, Erwin. *Renaissance and Renascences in Western Art*. Almqvist & Wiksell, 1960.
- Plato. *The Republic*. Translated by Robin Waterfield. Oxford University Press, 1993.
- Scarry, Elaine. *On Beauty and Being Just*. Princeton University Press, 1999.
- Shafak, Elif. *The Gaze*. Translated by Brendan Freely. Penguin Books, 2006.
- Showalter, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830–1980*. Pantheon, 1985.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. Hogarth Press, 1929.

Research Article



Grotesque Sound Poetics and Performative Mimesis in Edith Sitwell's "Polka"

Edith Sitwell'in "Polka" Şiirinde Grotesk Ses Poetikası ve Edimsel Taklit

Tuğba Karabulut

İstinye University, İstanbul, Türkiye

Abstract

Edith Sitwell, a paradoxical figure in British modernism—both celebrated and critically underestimated—made significant contributions to experimental poetics through her innovative use of sound, abstraction, and performance. Her poem "Polka," from the *Façade* collection (1922) exemplifies her grotesque sound poetics through rhythmic excess, sonic fragmentation, and performative mimesis, exposing the unstable theatricality of imperial and gendered constructs. This article explores "Polka" through the intertwined lenses of grotesque sound poetics and performative mimesis, arguing that it dismantles traditional lyric structures and reconfigures poetic voice as a site of distorted performativity. Sitwell challenges British imperial and gendered narratives within a broader framework of identity formation, cultural memory, and imperial fantasy. By mimicking, rather than mirroring, the absurdities of reality, the poem subverts conventional mimesis, revealing dominant identities as illusory and unstable. Central to this performative mimesis is Mr. Wagg, a grotesque vaudevillian whose repetitive dance and fragmented speech transform identity into theatrical spectacle. Historical icons like Nelson, Wellington, Byron and Crusoe are reduced to props within decaying imperialism, stripped of their grandeur. Repositioning "Polka" within modernist sound poetics and performative mimesis, this study argues that Sitwell transforms poetry into a performative stage where identity, gender and imperial fantasies collapse into parody.

Öz

İngiliz modernizminin hem yüceltilen hem de eleştirel olarak göz ardı edilen paradoksal figürlerinden Edith Sitwell, ses, soyutlama ve performansa dayalı yenilikçi yaklaşımlarıyla deneysel poetikaya önemli katkılarda bulunmuştur. *Façade* (1922) derlemesinde yer alan "Polka" adlı şiiri, ritmik aşırılık, işitsel parçalanma ve edimsel taklit yoluyla karakterize edilen grotesk ses poetikasının bir örneğidir. Bu şiir, emperyalist ve toplumsal cinsiyete dayalı yapıların istikrarsız teatral doğasını açığa çıkarır. Bu makale, "Polka"yı grotesk ses poetikası ve edimsel taklidin iç içe geçmiş çerçeveleri üzerinden inceleyerek, geleneksel lirik yapıları parçaladığını ve şiirsel sesi, bozulmuş bir edimsel alan olarak yeniden yapılandırıldığını öne sürer. Sitwell, kimlik oluşumu, kültürel bellek ve emperyalist fantezi çerçevesinde, Britanya emperyalizmini ve cinsiyet temelli anlatıları sorgular. Gerçekliğin absürtlüğünü yansıtmak yerine taklit eden şiir, geleneksel mimesisi altüst ederek baskın kimlikleri aldatıcı ve istikrarsız yapılar olarak ifşa eder. Bu edimsel taklidin merkezinde, tekrarlayan dansı ve parçalı konuşmalarıyla kimliği teatral bir gösteriye dönüştüren grotesk bir vodvil figür olan Bay Wagg yer alır. Nelson, Wellington, Byron ve Crusoe gibi tarihsel ikonlar ise çürümekte olan bir emperyalist sistemin görkemlerinden arındırılmış sahne dekorlarına indirgenmiştir. Bu çalışma "Polka"yı modernist ses poetikası ve edimsel taklit bağlamında yeniden konumlandırarak, Sitwell'in şiiri kimliğin, toplumsal cinsiyet ve emperyalist fantezilerin parodiye indirgendiği edimsel bir sahneye nasıl dönüştürdüğünü tartışır.

Keywords

Edith Sitwell,
performative mimesis,
grotesque,
sound poetics,
illusory identity

Anahtar Kelimeler

Edith Sitwell,
edimsel taklit,
grotesk,
ses poetikası,
aldatıcı kimlik

Article History

Received
14.07.2025

Accepted
25.09.2025



Introduction

Dame Edith Louisa Sitwell (1887-1964), born in Yorkshire, England in 1887, was the eldest of the three Sitwell siblings, and a prominent figure in early twentieth century London's avant-garde coterie. Alongside her brothers, Osbert and Sacheverell, both of whom also became famous writers, Edith Sitwell helped shape a vibrant alternative to the Bloomsbury Group. Although the Sitwells moved in similar literary circles and were known for their eccentric lifestyles and experimental works, they cultivated a distinct artistic identity, separate from that of contemporaries such as Virginia Woolf, T. S. Eliot and W. B. Yeats. Sitwell's flamboyant public persona often attracted considerable attention, at times overshadowing her literary achievements. However, her influence on modernist poetics still remains significant. As her biographer Geoffrey Elborn remarked, "Edith Sitwell was one of the most colorful and controversial women of the twentieth century."¹

It's impossible to discuss Sitwell without mentioning her distinctive eccentricities. Often dressed in Elizabethan-style gowns,² embellished in brocade, layered velvet scarves and ornate jewellery, she cultivated a striking and theatrical appearance. Her hawk-nosed and androgynous white face and thin eyebrows exhibit an image marked by pride and smugness.³ Her vivid and theatrical self-portrait reveals her refusal to conform to conventional traditions and her distinctive appearance mirrors the spirit of her poetry, idiosyncratic, stylized, and subversive.

What makes Sitwell's poetry intriguing is that she took everyday topics and gave them a modern tendency. Her poetry is marked by a unique fusion of technical precision and avant-garde innovation. Richard Greene defines Sitwell as a "pugilist for the modern movement in the arts."⁴ Inspired by French symbolism and musical rhythms, her early poetry was an epitome of an experimentation in rhythm and motion, reflecting her own time and revolving around themes such as human emotions, nature, history, the inanity of modern society and the physical world. These poems often feature striking and unconventional rhythms, and elusive allusions, echoing her commitment to pushing the boundaries of traditional poetic forms. In her 1965 autobiography *Taken Care of*, Sitwell highlights the power of rhythm in poetry, stating: "Rhythm is one of the principal translators between dream and reality. Rhythm might be described as, to the world of sound, what light is to the world of sight. It shapes and gives new meaning."⁵ Her vision of poetry

¹ Geoffrey Elborn, *Edith Sitwell: A Biography* (Doubleday, 1981), ix.

² Sitwell claimed a strong personal connection to Queen Elizabeth I, stating, "We were born on the same day of the month, and about the same hour of the day." See the details at <https://www.ebsco.com/research-starters/history/edith-sitwell>

³ See the portrait of Edith Sitwell, 1923-1935 by Whyndham Lewis at <https://www.tate.org.uk/art/artworks/lewis-edith-sitwell-n05437> In this painting, which Lewis worked on for twelve years (1923-1935), Sitwell is depicted as a clairvoyant.

⁴ Richard Greene, "Edith Sitwell: Avant-garde Poet, English Genius," *Reviews in History*, Virago (2011): 167. <https://reviews.history.ac.uk/review/1390/print/>

⁵ Edith Sitwell, *Taken Care Of* (Atheneum, 1965), 140.

as both musical and visionary has earned renewed scholar attention. As Zelda Cole remarked, “[Sitwell] attempted a revivification not only of the rhythms but also of the language of poetry.”⁶

Even though her efforts at change were initially met with resistance, her early works represent a revitalizing force in modern poetry, challenging the pastoral tone and the bucolic form of Georgian poetry. In the opening pages of “Some Notes on My Own Poetry,” Sitwell herself defined what motivated her in her early poetic style, saying “At the time I began to write, a change in the direction, imagery, and rhythms in poetry had become necessary owing to the rhythmical flaccidity, the verbal deadness, the dead and expected patterns.”⁷ Sitwell collaborated with composers such as William Walton⁸ and Benjamin Britten, turning her poems into performances. Her formal experimentation is especially evident in her collections like *The Mother and Other Poems* (1915), *The Wooden Pegasus* (1920), *Façade* (1922), *Clown’s Houses* (1928) and *Green Song and Other Poems* (1944). These works showcase her use of rhythm, abstract imagery and sonic texture, disrupting conventional poetic forms.

Over the course of her literary career, Sitwell left behind a considerable body of work: twenty-one poetry collections, biographies of historical figures like Queen Victoria, Elizabeth I and Alexander Pope, a novel and an autobiography of English eccentrics. Between 1916-1927, Sitwell edited *Wheels*, which featured the work of war poet Wilfred Owen. In 1929, she composed “Gold Cust Gold,” a poem about the artificial nature of humanity. Her novel, *I Live Under a Black Sun* (1937), is about Jonathan Swift. One of her most acclaimed poems, “Still Falls the Rain” (1941), written during the London Blitz, allegorizes wartime suffering through Christian imagery, comparing the bloodshed of London—the falling rain, like tears—to His sacrifice. Sitwell’s *Façade* poems are experimental texts that critique the absurdities of modern life, introducing a new poetic discipline that fuses sound, satire and dance. Rejecting the pictorial lyricism of Georgian and Romantic poetry, these poems offer a more psychological and multisensory experience through visual, auditory, and kinesthetic and synaesthetic effects, where one sensory modality evokes another.

Among them, “Polka” stands out for its rhythmic vitality and sonic playfulness. Framed as a satirical sound poem in this study, it interrogates language, identity, empire and performance through juxtapositions, vocal distortions, and the absurd choreography of its central figure, Mr. Wagg, a grotesque vaudevillian figure whose fragmented speech and repetitive dance reveal identity as theatrical, performative and unstable. Sitwell uses sonic fragmentation, surreal imagery and ironic refrains to subvert the grandeur of imperial and gendered myths. Historical figures such as Nelson, Wellington, Byron and Crusoe are reduced to props within a crumbling imperial fantasy,

⁶ Zelda Cole, “*Edith Sitwell: A Critical Survey of Selected Poems 1913-1954, in the Light of Her Spiritual Conversation*” (MA thesis, University of Ottawa, 1967), 9.

⁷ Edith Sitwell, “Some Notes on My Poetry,” *Selected Poems* (Duckworth, 1936), 10.

⁸ “William Walton is one of the three indisputable leaders of the first generation of 20th century, together with Michael Tippett (three years younger) and Benjamin Britten (eleven years younger),” para. 2. <https://waltontrust.org/en/biography>

removed from their grandeur. Rather than mirroring reality, the poem mimics its absurdities, displacing traditional mimesis with a distorted performativity. By exploring “Polka” through the lenses of sound poetry and performative mimesis, this article argues that Sitwell reimagines poetry as a performative stage where identity, masculinity and imperial myths collapse into parody. In order to contextualize this intervention, the study begins with an overview of sound poetry, positioning “Polka” within modernist and avant-garde traditions.

An Overview of Sound Poetry

Sound poetry is a dynamic style of poetic expression that highlights the sonic qualities of language over its traditional semantic and syntactic functions. Rather than focusing merely on meaning, sound poetry emphasizes the auditory experience, inviting listeners to engage with rhythm, tone, repetition and vocal experimentation. These sonic verses transcend conventional poetic boundaries, creating a vivid and often playful sensory experience. Through such performance, the voice becomes an instrument, and language is abstracted into sound, producing emotional and interpretive depth beyond literal comprehension.

The roots of sound poetry can be traced back to oral traditions of ancient times, where poetry was transmitted without written texts in pre-literate cultures. Oral traditions, including epic narratives, ritualistic verses, and chants, relied significantly on rhythm, repetition and musicality. Partially influenced by the complex rhythmic and jazz-like structures of African music, sound poetry continued across diverse cultures and historical periods. With the rise of free verse and experimental poetry at the beginning of the twentieth century, poetry became increasingly entwined with music and visual art, paving the way for more radical sonic experimentation.

Throughout the years of the World War I, avant-garde movements like Futurism and Dadaism attempted to redefine the role of sound in art and literature. Italian Futurist poet, theorist and art critic Filippo Tommaso Marinetti’s *Zang Tumb Tumb*, published in excerpts in literary journals between 1912 and 1914, stands out as a quintessential epitome of sound poetry.⁹ It was his first published collection of *parole in libertà* (“words-in-freedom”), a poetic form developed by Italian artists and writers that sought to break conventional syntax by deleting adjectives, adverbs and punctuation and inserting musical symbols by employing onomatopoeia. Similarly, Dadaist poet and artist Tristan Tzara contributed to the development of sound poetry by introducing texts performed by multiple individuals, each using distinctive rhythms and tonalities in various languages.

[Tzara’s 1917 poem “La Panka” is an example of Tzara’s sound poetry, featuring] disturbing phonics, literally sounding-out the tumult and seismic tremors of the earth [. . .] emphasizing long, prolonged

⁹ See the cover of *Zang Tumb Tumb* and additional details about the work in the MoMA collection archive at <https://www.moma.org/collection/works/31450>

and rattling enunciations: “*De la teeee ee erre moooooooooot / Des bouuuuules*,” as in “tremblement de la terre,” or “earthquake” in English.¹⁰

Luigi Russolo’s 1913 manifesto, *The Art of Noise*, widely regarded as foundational to the development of experimental and noise music, also challenges the traditions of musical composition. Russolo, in his manifesto, critiqued the limited sonic palette of classical music, which primarily focused on melody and harmony produced by conventional instruments. Russolo advocated for the inclusion of industrial and urban sounds such as mechanical noises and everyday environmental sounds, into the musical vocabulary, reflecting the sonic realities of the rapidly and dynamically modernizing early twentieth century.¹¹

Sound poetry has functioned as both a theoretical framework and a performative mode of artistic innovation. In sound-driven poems, the formation of words creates rhythm and acoustic imagery during the performance, invoking emotions that extend beyond semantic content. Thus, in sound poetry, the voice becomes an instrument and language is often liberated from its traditional meaning. As quoted by Marjorie Perloff and Craig Dworkin, in *Poetry and Orality*, the *Oulipo*¹² poet-theorist Jacques Roubaud distinguished song from poetry by emphasising their separation after the fourteenth century, suggesting that:

The breaking of the bond between word and sound, which occurred during the fourteenth century, brought about a new double form called poetry. This form would combine the words of a language in writing and in speech such that they would be indissociable. The other form which brings word and sound together has by no means disappeared; we call it song. A song is not a poem and a poem is not a song.¹³

Despite this theoretical divide, sound poetry reintroduces the vocal and performative aspects of verse, fusing literary and musical elements into a multisensory experience.

Sound poetry is also known as abstract poetry. Through tone, rhythm, repetition and vocal experimentation, the performances engage the listener’s imagination, allowing abstract sound to take on a visual and emotional dimension. It was Sitwell who introduced the term “abstract poetry” to define her poems, which emphasize sound over traditional literary elements. By doing so, she turned sound poetry into a modern performance poetry. In *The Canticle of the Rose Poems: 1917-1949*, Sitwell defined abstract poems as “virtuoso” experiments, saying: “The poems in *Façade*

¹⁰ Andy Merrifield, “Dada New Year: Tristan Tzara’s Boom, Boom, Boom” (2023), para. 13. <https://andymerrifield.org/2023/01/07/dada-new-year-tristan-tzaras-boom-boom-boom/>

¹¹ Read the full version of Luigi Russolo’s *The Art of Noise*, translated by Robert Filliou, at http://www.arttype.de/Sammlung/pdf/russolo_noise.pdf

¹² *Oulipo* is short for *Ouvroir de littérature potentielle*, which translates from French as “Workshop of Potential Literature.” It refers to a group of writers, theorists, and mathematicians founded in France in 1960.

¹³ In Marjorie Perloff, and Craig Dworkin, eds. *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound* (University of Chicago Press, 2009), 5.

are abstract poems, that is, they are patterns of sound. They are [...] virtuoso exercises in technique of extreme difficulty.”¹⁴ In these poems, each leitmotif becomes a piece in which verse and sound are closely interwoven. This experiment marked a significant artistic and linguistic innovation for the modernist movement, offering a mutual sense of liberation for both poetry and music.

In her *Collected Poems*, Sitwell described poetry as “the deification of reality, and one of its purposes is to show that the dimensions of man are, as Sir Arthur Eddington said, ‘half way between those of an atom and a star.’”¹⁵ In *Poetry in Our Time*, Babette Deutsch argued that “[The] finest of her [Dame Edith’s] poems have a luxurious beauty that serves to grace the bareness, to diminish the chill of this bare, cold age.”¹⁶ Her best poems possess a rich beauty, softening the harshness of the modern era.

For more than twenty years, the collaborative works of Sitwell and Walton were performed as an evolving collection, enhanced by Walton’s highly allusive music: “compounded with Walton’s heavily citational music that shuffles through hornpipers polkas, waltzes.”¹⁷ It was in “Sitwell’s iconic megaphone that the most prominent elements of Sitwell and Walton’s intermediality crystallize into a single artifact.”¹⁸ In this way, Sitwell’s *Façade* evolved into a blend of an opera performance and a séance-like spectacle intended to entertain guests at gramophone gatherings. This merging of voice, music and theatricality laid the groundwork for understanding the poem’s deeper connection with the aesthetics of imitation, rhythm and ritual, key concerns of performative mimesis as explored in sound poetry.

Mimetic Performance: From Theory to Sound Poetics

The concept of mimesis, originating in ancient Greek, refers to “the act of imitating reality,” particularly within the realms of art and literature. Classical philosophers such as Plato and Aristotle placed mimesis at the center of aesthetic theory although they assigned it different meanings depending on the context. While Plato regarded mimesis as a political and ethical concern, Aristotle framed it as an aesthetic phenomenon. He argued that “all types of art are mimetic but each may differ in the manner, means, and object of imitation. Music imitates in sound

¹⁴ Edith Sitwell, *The Canticle of the Rose Poems: 1917-1949* (Vanguard Press, 1949), xii.

¹⁵ Edith Sitwell, *The Collected Poems of Edith Sitwell* (Vanguard Press, 1968), 423.

¹⁶ Babette Deutsch, *Poetry in Our Time* (Columbia University Press, 1956), 228. <https://dokumen.pub/poetry-in-our-time-9780231888240.html>

¹⁷ Patrick Milian, “*Intermedial Modernism: Music, Dance, and Sound*” (PhD diss., University of Washington, 2019), 47. <https://digital.lib.washington.edu/server/api/core/bitstreams/2add9ca6-eed9-491b-838d0ebd27187de1/content>

¹⁸ Patrick Milian, “*Intermedial Modernism: Music, Dance, and Sound*,” 48. <https://digital.lib.washington.edu/server/api/core/bitstreams/2add9ca6-eed9-491b-838d0ebd27187de1/content>

and rhythm, painting in color and poetry in action and word.”¹⁹ As Christoph Wulf remarked, “Mimetic movements can be understood as processes of repetition, recurrence and returns [...and] Aristotle emphasized that human beings are the most important mimetic animals and take pleasure in mimetic processes”²⁰ through their development and evolution.

In modern theory, the concept of performative mimesis has gained renewed importance, shifting the focus from passive imitation to active construction. Drawing upon Aristotle’s original premise, Barış Mete commented that “All forms of aesthetic creation, whether it is painting or poetry, as it is especially signified by the philosopher [Aristotle] himself is, essentially a mode of imitation, that is to say, in its original terminology, mimesis.”²¹ Performative mimesis refers to a mode of imitation that is not static, but rather enacted—a process of doing or becoming. In theatrical contexts, for instance, a performer does not merely mimic character, but actively embodies it through performance. This enactment bridges the gap between imitation and creation, presenting mimesis as a repetitive, transformative act.

Post-structuralist theorists such as Judith Butler, extend this idea into the realm of identity, particularly gender. Butler emphasizes that identity is constructed through repeated performative acts that become naturalized over time. As she stated, “Performativity is not a singular act, but repetition and ritual, which achieves its effects through its naturalization in the context of the body.”²² Thus, performative mimesis becomes a site of both identity construction and cultural reproduction.

The relationship between sound poetry and mimetic performance is multi-faceted, blending theories of imitation, performativity and embodied utterance. While traditional understandings of mimesis are traditionally associated with the mimicking of actions, speech or reality, performative mimesis within sound poetry functions as both imitation and invention. Vocal gestures, sonic textures and ritualized repetition transform language into action, making the performance not merely a vehicle for poetry, but the poem itself. The poet produces an image that mirrors and represents experience. As Stefan Kai Heninger suggested, mimesis is the act of “re-presenting of something that the poet has witnessed. Or it is a counterfeiting of some object of imitation which the poet emulates by producing some counter for it, some image that projects its likeness.”²³

¹⁹ Hasan Baktır, “The Concept of Imitation in Plato and Aristotle (Aristo ve Plato’da Taklit),” *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 1, no. 15 (2003): 173.

²⁰ Christoph Wulf, “The Movement of Repetition: Incorporation through Mimetic, Ritual and Imaginative Movements,” *Gestalt Theory* 42, no. 2 (2020): 89.

²¹ Barış Mete, “Mimetic Tradition and the Critical Theory,” *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 39 (2018): 217.

²² Judith Butler, “Gender Regulations,” in *Undoing Gender* (Routledge, 1997), 15.

²³ Stefan Kai Heninger, “Sidney’s Speaking Pictures and the Theatre,” *Style* 23, no. 3 (1989): 400.

Luiz Fernando Ramos defined performative mimesis as “inventing unrecognizable shapes,”²⁴ framing it as a dynamic process of reconstruction, re-enactment and transformation that resists straightforward definition. Rather than functioning as mere imitation, performative mimesis emphasizes creative construction, highlighting how performative acts generate new and unfamiliar forms that challenge established ones. By situating performative mimesis as a mode of transformation and reconstruction, Ramos underscored the fluidity and generative potential of performance, particularly in sound poetry, where repetition does not reproduce sameness, but instead gives rise to difference and innovation. In this context, poetry becomes a site of emergence, where repetition and performative action collaborate to produce unpredictable and transformative outcomes. Something new emerges through repetition and performative mimesis.

Tracing the Poetic and Sonic Qualities of *Façade*

Façade was first published in 1922 with a frontispiece by Italian artist Gino Severini by The Favil Press Kensington, London.²⁵ The rhythmic and melodic qualities of Sitwell’s verse played a significant role in her breakthrough success through her experiment with the world of sonority and rhythms. Her narrator’s floating words create vocalic effects. As Noreen Masud remarked, “Sitwell designed *Façade* as experience as much as poetic text, with elaborate, vividly colored staging, musical setting, and a system of curtains and megaphones.”²⁶ Behind the theatrical flair of her work, accompanied by music, performance and stagecraft, Sitwell’s poetry conveys the emotional despair as well as the traumatic effects of World War I, while also capturing moments of renewed celebration and delight.

Sitwell brilliantly crafts her poems using rhythms as musical patterns. Although she was an open-minded modernist avant-garde poet who challenged the traditions of her time, in *Façade* poems, as Weina Fan noted,

Sitwell employed traditional stanzas and rhymes without sticking to the metres. She did not write in free verse until the 1940s. On the one hand, her emphasis on sophisticated sound effects considerably contradicts the liberating elements of free verse. On the other hand, writing free verse seems a hard nut to crack for Sitwell.²⁷

²⁴ Luiz Fernando Ramos, *Mimesis Performativa. À Margem de uma Invenção Possível* (Anna Blume, 2015), 49; as quoted in Stefan Arnuld Baumgartel, “Performative Mimesis-Immediacy in Action or the Action of Meditation,” *Conceição | Concept* 7, no. 2 (2018): 116.

²⁵ See the original cover of *Façade* in the digital collection of Beinecke Rare Book and Manuscript Library, call number 2002119: <https://collections.library.yale.edu/catalog/2042206>

²⁶ Noreen Masud, “Shady Pleasures: Modernist Nonsense,” in *The Edinburgh Companion to Nonsense* (Edinburgh University Press, 2021), 102. <https://nonsenselit.com/2022/01/23/the-edinburgh-companion-to-nonsense-literature/>

²⁷ Weina Fan, “*Ways of Being Modern: Innovation in the Poetry of Six Women Poets, 1910s-1930s*” (PhD diss., University of Western Australia, 2015), 116.

Many of the poems bear musically inspired titles; these poems were created to be recited alongside a musical accompaniment composed by William Walton. In her early works, Sitwell experimented with the rhythmic qualities of nursery rhymes and drew inspiration from popular Edwardian and Victorian dance forms and musical patterns such as “Waltz,” “Polka,” “Tango-Pasodoble,” “Hornpipe,” “Foxtrot,” and “Country Dance.” As Anthony Bennett, in his “Music in the Halls,” remarked,

The main dances of the later nineteenth century, the waltz and the polka, provided the basis for countless songs, and even when the tempo demanded by the words make these models unsuitable, the regularity and simplicity of rhythm characteristic of dance music is still present.²⁸

Rather than representing literal subjects, the titles of the *Façade* poems emphasize sound and performance techniques. As F. Selvi Danacı noted, “the thematic concerns [in *Façade*] are not entirely discarded, but rather merged with technical aspects”²⁹ of the time. Through this fusion, Sitwell challenges the Victorian traditions and patriarchal structures. As Edwin Evans commented in *The Musical Times (New Series)*,

Façade consisted originally of eighteen numbers: sixteen poems, with overture and interlude. Having made a happy beginning Walton continued setting Miss Sitwell’s poems until by the time it was ‘revived’ in April 1926, at the New Chenil Galleries, the poems numbered no fewer than twenty-six, nor did these include the whole of the original version.³⁰

In *Façade*, Sitwell’s rhythmical poems, set to Walton’s music, create an innovative form of sound poetry and push artistic boundaries. In “Some Notes on My Poetry,” Sitwell defined *Façade* poems as “ghosts [...] in a highly mechanized universe.”³¹ The first performance took place in 1923 at London’s Aeolian Hall, with Sitwell who “stood behind a curtain and recited her poetry through a megaphone while [William] Walton conducted the accompanying chamber ensemble.”³² She recited her poems by way of a Sengerphone—type of a large-scale megaphone. “The Sengerphone was a papier mâché horn that preserved the tonal qualities of the voice.”³³ As Edwin Evans noted, “Miss Edith Sitwell [was] on her Sengerphone, with accompaniments overture and interlude by W. T. Walton [...] and] the Sengerphone is a kind of improved megaphone covering,

²⁸ Anthony Bennett, “Music in the Halls,” in *Music Hall: Performance and Style*, ed. by J. S. Bratton (Open University Press, 1986), 10.

²⁹ Selvi Fahriye Danacı, “An English Eccentric: Edith Sitwell and Her Experiments with Sound in *Façade*,” *Hacettepe University Journal of Letters* 35, no. 1 (2018): 125. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/627734>

³⁰ Edwin Evans, “Modern British Composer (New Series): I. William Walton,” *The Musical Times and Singing-Class Circular* 85, no. 1221 (November 1944): 331.

³¹ Edith Sitwell, “Some Notes on My Poetry,” in *Selected Poems* (Duckworth, 1936), xvii.

³² Patrick Milian, “*Intermedial Modernism: Music, Dance, and Sound*” (PhD diss., University of Washington, 2019), 38. <https://digital.lib.washington.edu/server/api/core/bitstreams/2add9ca6-eed9-491b838d0ebd27187de1/content>

³³ Maureen Buja, “Composers and Poets: Walton and Sitwell,” *Interlude*, 2022, para. 5. <https://interlude.hk/composers-and-poets-william-walton-and-edith-sitwell-facade-an-entertainment/>

not only the mouth, but what French teachers of singings call *le masque*.”³⁴ Figure 1 shows Edith reciting her *Façade* poems with a performer holding the device:



Figure 1. Edith Sitwell and a performer [actor Neil Porter] holding a Sengerphone [used in the performance of *Façade*, 1922]³⁵

Sitwell’s dramatic and theatrical style made her a living embodiment of sound and performance. As Fan noted, “Sitwell recited her sonically extravagant poems to Walton’s genre-agnostic accompaniment through a megaphone, turning herself into a sort of human phonograph shuffling through a stylistically varied catalogue.”³⁶ *Façade* inspired the musical tastes of high society of the time. “Written in 1922 as an experimental and entertaining exercise, [Façade] brings together the rhythm of the words, the onomatopoeias and the music, the music of the dances danced by high society (waltz, polka, hornpipe, tango [...]) with which E. Sitwell grew up.”³⁷

Sitwell praised Walton’s art of composition by saying that the *Façade* poems were “set by a youth called Walton—(whom I believe most strongly to be the best composer we’ve had. [...])

³⁴ Edwin Evans, “Modern British Composer (New Series): I. William Walton,” *The Musical Times and Singing-Class Circular* 85, no. 1221 (November 1944): 331.

³⁵ Maureen Buja, “Composers and Poets: Walton and Sitwell,” *Interlude*, 2022. <https://interlude.hk/composers-and-poets-william-walton-and-edith-sitwell-facade-an-entertainment/>

³⁶ Weina Fan, “*Ways of Being Modern: Innovation in the Poetry of Six Women Poets, 1910s-1930s*.” (PhD diss., University of Western Australia, 2015), 28.

³⁷ Régine Chopinot, “*Façade, un divertissement*,” *Numeridanse*, 1993, para. 1. <https://numeridanse.com/en/publication/facade-un-divertissement/>

though he is only just twenty)”³⁸ This exchange created a unique synergy of sound and rhythm. *Façade* merged poetry, performance and music, breaking with tradition and paving the way for new forms of twentieth century multimedia art. A photo of the Sitwells, William Walton and Neil Porter with the *Façade* megaphone can be seen in Figure 2:



Figure 2. The Sitwells, William Walton and Neil Porter. May 1, 1926. Left to right: Osbert, Edith, Sacheverell, Walton and, with the *Façade* megaphone, Neil Porter of the Old Vic.³⁹

Originally billed as a “New and Original Musical Entertainment,” the 1922 debut of *Façade* did more than merely perplex critics. It actively disrupted traditional boundaries between poetry, music and performance. Rather than conforming to established artistic norms, it situated itself as a deliberate challenge to British cultural sensibilities. Its mixed reception, which oscillated between intrigue and hostility, reflects a broader concern within early twentieth century Britain regarding the growing influence of continental avant-garde aesthetics. Laura Severin defines it as a “transmission and assimilation of the European avantgarde performance movement into English culture.”⁴⁰ “In its first performance in London in June 1923, [...] the hall was filled with illuminati of the day, including Evelyn Waugh, Virginia Woolf and Noël Cowards, who was so angered by

³⁸ Kevin McBeath, “*Façade*: A Noise Like Amber,” in *William Walton: Music and Literature* (Ashgate, 1999), 52.

³⁹ See details of the photo in Asha Levy, “Edith Sitwell: Beyond the *Façade*,” *Bluestocking Oxford*. October 25, 2024, <https://blue-stocking.org.uk/2024/10/25/edith-sitwell-beyond-the-facade/>

⁴⁰ Laura Severin, “Acting ‘Out’: The Performances of Edith Sitwell and Stevie Smith,” in *Poetry Off the Page: Twentieth-Century British Women Poets in Performance* (Ashgate, 2004), 43.

the poetry and the staging”⁴¹ As Deborah Van Durme noted, “*Façade* has provoked a variety of reactions, ranging from bewilderment to snubbing, from wild enthusiasm to disregard and, finally rediscovery.”⁴²

Dancing Between the Lines: A Close Analysis of Sitwell’s “Polka”

“Polka,” as a part of *Façade*, is an opaque modernist text. Sitwell’s recitation, accompanied by the Chamber Orchestra, is strikingly theatrical with precise rhythm and exaggerated diction, blurring the line between poetry and performance art.⁴³ Paired with Walton’s syncopated orchestration, Sitwell’s voice becomes a performative instrument, turning the poem into a playful yet unsettling verbal dance that reflect the spirit of the early twentieth century avant-garde modernism.

Debora van Durme remarked that “In ‘Polka’. . . [Walton] creates a recognizable polka-feel through an oompah bass,⁴⁴ dotted rhythms, and characteristic snippets of melody, yet his setting could by no means be mistaken for the original dance.”⁴⁵ As Durme noted, Walton’s composition departs notably from the traditional polka, making it uniquely distinct from the original dance form.

“Polka” functions primarily as a sound poem, using language not to convey logical meaning, but to invoke sensory and emotional impact. Challenging traditional lyric structures, it redefines poetry as a performative and resistant act. Through performative mimesis, the poem investigates language and identity as performance, exposing the illusion of imperial, gendered and cultural rituals. Through alliteration, assonance and vivid imagery, Sitwell transforms poetry into an experience where meaning is heard and identity is enacted rather than revealed.

At its center is the grotesque figure of Mr. Wagg, a vaudevillian trapped in an absurd, repetitive dance through whom Sitwell unfolds identity as a theatrical construct, maintained by costume, repetition and spectacle. Using refrains and repetitive performativity, the poem blurs the boundaries between poetry and performance, destabilizing meaning. Historical icons like Nelson, Byron, Wellington, the Marquis of Bristol and Crusoe are removed from their historical identities, and reduced to hollow stage props within a collapsing imperial fantasy. Therefore, “Polka”

⁴¹ Maureen Buja, “Composers and Poets: Walton and Sitwell,” *Interlude*, 2022, para. 6. <https://interlude.hk/composers-and-poets-william-walton-and-edith-sitwell-facade-an-entertainment/>

⁴² Deborah Van Durme, “Edith Sitwell’s Carnavalesque Song: The Hybrid Music of *Façade*,” *Mosaic* 41, no. 2 (2008): 94. <https://interlude.hk/composers-and-poets-william-walton-and-edith-sitwell-facade-an-entertainment/>

⁴³ Listen to Edith Sitwell’s recitation of “Polka,” accompanied by the Chamber Orchestra and released by Sony Music Entertainment in 1949, at <https://www.youtube.com/watch?v=VTf0CpWd0iw>

⁴⁴ “‘Oompah’ [or ‘oom-pah bass’] is the repetitive rhythmical sound characteristic of a deep-toned brass instrument in a band.” See: https://www.oed.com/dictionary/oompah_n?tab=meaning_and_use#33610531

⁴⁵ Deborah Van Durme, “Edith Sitwell’s Carnavalesque Song: The Hybrid Music of *Façade*,” 102. <https://interlude.hk/composers-and-poets-william-walton-and-edith-sitwell-facade-an-entertainment/>

exemplifies Sitwell's radical poetic form, where language becomes performance and satire deconstructs imperial and gendered narratives of British identity. The poem can be thematically divided into three parts.

The Burlesque Entrance of Mr. Wagg: A Mockery of Masculine Identity

As a sonic burlesque where meaning is unstable, the poem opens with the repeated "Tra la la," uttered by the vaudevillian figure Mr. Wagg, creating a musical loop:

Tra la la la la la la
 La
 La!
 See me dance the polka,
 Said Mr. Wagg like a bear,
 'With my top hat
 And my whiskers that—
 (Tra la la la) trap the Fair.

Where the waves seem chiming haycocks
 I dance the polka; there
 Stand Venus' children in their gay frocks—
 Maroon and marine—and stare

The fictional vaudevillian Mr. Wagg exhibits an exaggerated performance, functioning as a central metaphor for identity. He directly addresses the audience, mimicking the rhythm of the polka, a lively Bohemian folk dance emerged in the mid-nineteenth century.

[The origins of polka] are believed to have emerged in the mid-19th century in the region of Bohemia, which is present-day Czech Republic and Poland. The word "polka" is thought to be derived from Czech word "Pulka," meaning "half-step" or "half," referring to the quick, half-step dance movement of polka.⁴⁶

Mr. Wagg appears as a dandy or a puppet of cultural tradition. Dressed in a "top hat" and "whiskers" and likened to "a bear," he is a grotesque parody of Victorian masculinity, embodying performative mimesis through his exaggerated costume and repetitive movements. His costume masks his hollowness and fragility, signifying his constructed and illusory nature of identity, characterized by ritual and repetition. The "bear" comparison contrasts him with idealized masculinity, highlighting social mimicry over real power and emphasizes the gap between substance and appearance. Here, Sitwell's narrator ironizes societal decorum and middle-class

⁴⁶ Martin Myers, "The History of Polka: From Europe to Northeast Ohio," *PBS Western Reserve*, 2013, para. 2. <https://www.pbswesternreserve.org/blogs/luminus-stories-about-us/the-history-of-polka-from-europe-to-northeast-ohio/> See also details of its origins at the same site: <https://www.pbswesternreserve.org/blogs/luminus-stories-about-us/the-history-of-polka-from-europe-to-northeast-ohio/>

pretensions, suggesting that gender, like empire and history, is propped up by costume, repetition, and theatrical mimicry. Mr. Wagg's absurd dance, accompanied by the repetitive refrain "Tra la la," creates a sonic grotesque—a ritualistic soundscape. Alliterative plosives in phrases like "top hat" and "trap the Fair" create a percussive effect, blurring music, poetry and theatre and reinforcing language and identity as performative acts. The sounds, such as "t," "p" and "f" also create a percussive effect while the cryptic phrase "trap the Fair" evokes entrapment or seduction, which complicates the poem's gendered dynamics. Here, Sitwell treats poetry as orchestration rather than mere literature.

The second stanza blends musicality with visual imagery: "chiming haycocks" and "Maroon and marine" echo a synesthetic and surreal landscape that displaces fixed interpretation. "The waves [that] seem chiming haycocks," suggest a dreamlike distortion of reality. As the term "Venus" is typically associated with the Roman goddess of love and beauty, Mr. Wagg's ironic reference to "Venus' children" in "gay frocks" destroys classical ideals, reducing mythological or divine figures into theatrical spectators. By integrating visual, auditory and kinesthetic elements, Sitwell prioritizes performative sound over narrative clarity, crafting a sonic-theatrical landscape. This reflects modernist concerns about the limits of language, illustrating how sound conveys mood beyond meaning. In this part, Mr. Wagg's burlesque entrance and introductory dance ironize high society norms rather than celebrate them.

Historical Farce and Imperial Pageantry

In "Polka," Sitwell employs historical and imperial imagery not to glorify historical myths, but to ironize their flamboyant pageantry:

To see me fire my pistol
Through the distance blue as my coat;
Like Wellington, Byron, the Marquis of Bristol,
Buzbied great trees float.

In this stanza, Sitwell's narrator symbolically "fire[s]" a pistol "through the distance," linking the imagery to self-fashioning, with "distance" personified as "blue." Historically-celebrated figures, "Wellington, Byron, and Marquis of Bristol," are transformed into mock-heroic motifs, turning grand narratives into farce. The Duke of Wellington, famed for defeating Napoleon at Waterloo in 1815, Lord Byron, the Romantic poet of the early 1800s, who battles in the Greek War of Independence in 1820s, and the Marquis of Bristol, known for aristocratic eccentricity, are all prominent British figures. The term "buzbied," coined by Sitwell, evokes the word "buzzed," likening the noise of bees to the voices of aristocratic absurdity, while the surreal "float[ing] great trees" detach the scene from heroic pageantry, blending aristocratic eccentricity with nostalgia. However, through Sitwell's imperial satire, history turns into burlesque, exposing the British empire's legacy as farcical rather than noble. This stanza employs performative mimesis and grotesque sound to ironize historical and imperial figures, revealing identity and history as theatrical constructs.

Maritime Imagery and Cultural Memory

The poem blends everyday details with maritime imagery and cultural memory to explore performance, identity and the interplay of history, culture and memory.

While the wheezing hurdy-gurdy
Of the marine wind blows me
To the tune of Annie Rooney, sturdy,
Over the sheafs of sea;

And bright as a seedsman's packet
With zinnias, candytufts chill,
Is Mrs. Marigold's jacket
As she gapes at the inn door still,

Where at dawn in the box of the sailor,
Blue as the decks of the sea,
Nelson awoke, crowed like the cocks,
Then back to dust sank he.

In the first stanza, the “wheezing hurdy-gurdy” mimics the grinding of a street instrument, merging with the “marine wind” to produce a surreal sonic landscape where artificial and natural sounds blurs. The phrase “the tune of Annie Rooney” recalls a children’s melody, grounding the scene in innocence while the blend of natural “wheezing hurdy-gurdy” and the imagery of a “marine wind” evokes an atmosphere of absurdity. The narrator’s drifting, described as being “blow[n]” by “the marine wind,” suggests passivity, while the “sheafs of sea” signifies a metaphor echoing a rustic image of the sea.

The second stanza shifts the scene from airy and wind-filled nostalgia into a space shaped by decay, memory and sensuality. The vivid imagery of a “seedsman's packet,” bursting with “zinnias,” and “candytufts” —delicate flowers—evokes fertility and abundance. However, this sense of vitality is tempered by the presence of “chill,” which introduces a sense of emotional detachment and melancholy. This contrast points to a moment balanced between vibrant life and inevitable decline. Mrs. Marigold, standing at the “inn door,” and “gap[ing],” might serve as a symbolic female figure whose empty look reflects not just absence, but the haunting stillness of memory suspended in time. The scene becomes a pause, an almost frozen moment, where transience, recollection and the slow advance of decay converge.

The final stanza shifts the poem to a more symbolic historically grounded territory with its reference to Admiral Horatio Nelson, the celebrated British naval hero known for his death at sea. “The box of the sailor” evokes both the ship and the coffin, symbolising confinement and death. Meanwhile, the simile “blue as the decks of the sea” adds layer of visual symbolism, linking Nelson’s awakening to the melancholic depths of the ocean. His “crow[ing] like cocks” represents a grotesque image for a revered admiral, merging the heroic with the absurd. This satirical fusion

contrasts with the image of his death: “back to dust sank he.” The final line reveals the inevitability of death, breaking down imperial grandeur and reducing Nelson’s heritage to mortal decay. In doing so, it highlights the vulnerability of historical myths and the transience of cultural memory. In conclusion, Sitwell deconstructs the illusion of imperial heroism by revealing its theatrical grounds, converting once-exalted national icons into fragile spectacles exposed to time, decay and absurdity.

Crusoe in the Music Hall: A Masquerade of Decline

And Robinson Crusoe
Rues so

The bright and foxy beer—
But he finds fresh isles in a Negress’ smiles—
The poxy doxy dear,
As they watch me dance the polka,
Said Mr. Wagg like a bear,
‘In my top hat and my whiskers that—
Tra la la la, trap the Fair.

Tra la la la la—
Tra la la la la—
Tra la la la la la la
La
La

The final section begins with a reference to Robinson Crusoe, the famed literary castaway and a symbol of isolation, self-sufficiency and survival. His appearance introduces the themes of loneliness and regret to the scene. The phrase “Robinson Crusoe Rues so” shifts the mood to one of regretful melancholy, creating a contrast with the poem’s ironic tone and complex wordplay. The phrases “Negress’ smiles” and “poxy doxy dear” are loaded with colonial-era exoticism and racialized fantasies. “Poxy” means inferior or diseased while “doxy” is an old term used for lover or mistress. These old-fashioned expressions represent the underlying sexual and racial fantasies embedded in the world of Crusoe.

Sitwell’s use of syncopated and half-rhyme such as “Rues so,” “foxy beer,” and “poxy doxy” creates a jazz-like dissonance, enhancing the poem’s grotesque soundscape and mimetic performativity. As Crusoe vanishes, Mr. Wagg returns to the stage in his “top hat” and “whiskers,” unchanged, still “danc[ing] the polka,” and chanting his mimetic refrains— “tra la la” and “trap[ping] the Fair.” He reappears as a vaudeville entertainer at the final bow of the show. This cyclical refrain, ending in final “La / La,” is absurd and nonsensical, satirizing cultural spectacle and undermining the emptiness of heroic and imperial fantasies.

By juxtaposing Crusoe's introspective regret with Mr. Wagg's absurd performance, Sitwell constructs a grotesque masquerade of decline, where history collapses into pantomime. The tension between Crusoe's solitude and Mr. Wagg's farcical show marks the disturbing coexistence of isolation and social display. Through this dissonant and satirical staging where the performance serves as a music-hall parody of empire's final act, Sitwell unfolds identity as an unstable and mimetic performance shaped by sound, costume and parody. In doing so, she invites readers to critically reconsider the racialized, sexual and colonial ideologies embedded in literature and performance.

Conclusion

Sitwell deserves recognition not only as an eccentric satirist behind *Façade*, but also as a sharp chronicler of the inanity and absurdities of the modernist era. While her reputation waned following her death in 1964 due to changing literary and critical trends, recent critical interest has prompted a revival of her sound-driven poetry. Her distinctive poetic voice is now being reconsidered alongside her contemporaries like T.S. Eliot and Virginia Woolf. Sitwell's resistance to conventional lyricism and her embrace of sonic experimentation affirms her place as a pioneering voice in twentieth century modernist poetry.

"Polka" exemplifies her avant-garde aesthetics by transforming poetry into a sonic experience that deconstructs meaning, identity and historical continuity. Rather than narrating a coherent story, the poem constructs a grotesque soundscape where language becomes a performative texture and characters emerge as rhythmic caricatures. Mr. Wagg, the central grotesque figure, whose fragmented speech, exaggerated gestures, absurd costume, and repetitive refrains embody Sitwell's critique of performative mimesis, illustrates how identity is shaped by external ritual and societal expectations rather than by inner authenticity. The poem offers a satirical and playful critique of cultural authority, where the boundaries of language, identity, history and empire collapse into a grotesque and sonic performance. Through references to historical icons such as Nelson, Wellington, Byron, Crusoe, and the Marquis of Bristol, Sitwell reduces grand historical narratives to theatrical props within a decaying imperial fantasy; these figures become hollow emblems of performative mimesis.

The poem's rhythmic architecture, vocal textures, sonic fragmentations, and dreamlike absurd imagery underscore a distinctly modernist concern. This positions Sitwell's sound poetry in direct conversation with the nonsense verse of traditions of Lewis Carroll and Edward Lear from the late Victorian period, who paved the way for the linguistic experimentation characteristic of early twentieth century avant-garde poetry. Like Carroll and Lear, Sitwell employs coined words and inventive linguistic play that blur the boundaries between sense and sound. Her work similarly embraces the fragmentation and disintegration of traditional meaning, using sound as a tool to subvert logic and narrative coherence. These shared features highlight a continuity between Victorian nonsense poetry and modernist experiments in language, where the playful yet unsettling collapse of meaning becomes a central expressive strategy.

Beneath its surface of humor and parody, “Polka” stages a world where identity and history dissolve into spectacle, no longer stable truths, but performances repeated into absurdity through illusion and display. In this way, this study argues that Sitwell reimagines poetry as an embodied musical form that deploys performative mimicry to dismantle cultural myths. Through sonic interplay and absurd imagery, she presents identity as theatrical fabrication and history as ironic repetition: an endlessly-cycled masquerade constructed by myth and characterized by an inevitable decline.

Financial Support Statement

This study was conducted without any financial support.

Conflict of Interest Statement

The author declares no conflict of interest related to this study.

Statement on the Use of AI and AI-Assisted Tools

In this study, artificial intelligence-supported tools were used to a limited extend within the acceptable boundaries defined in *Nesir: Journal of Literary Studies*’ Artificial Intelligence Use Policy; all content has been reviewed and approved in its final form by the author.

Bibliography

- Baktır, Hasan. “The Concept of Imitation in Plato and Aristotle (Aristo ve Plato’da Taklit).” *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 1, no. 15 (2003): 167-179.
- Baumgartel, Stephan Arnulf. “Performative Mimesis-Immediacy in Action or the Action of Meditation.” *Conceição | Concept* 7, no. 2 (2018): 110-142.
- Bennett, Anthony. “Music in the Halls.” In *Music Hall: Performance and Style*, edited by J. S. Bratton, 1-22. Open University Press, 1986.
- Buja, Maureen. “Composers and Poets: Walton and Sitwell.” *Interlude*, 2022. Accessed June 28, 2025. <https://interlude.hk/composers-and-poets-william-walton-and-edith-sitwell-facade-an-entertainment/>
- Butler, Judith. “Gender Regulations.” In *Undoing Gender*, 1-19. Routledge, 1997.
- Chopinot, Régine “Façade, un divertissement.” *Numeridanse*, 1993. Accessed July 5, 2025. <https://numeridanse.com/en/publication/facade-un-divertissement/>
- Cole, Zelda. “Edith Sitwell: A Critical Survey of Selected Poems 1913-1954, in the Light of Her Spiritual Conversation.” MA thesis, University of Ottawa, 1967.
- Danacı, Selvi Fahriye. “An English Eccentric: Edith Sitwell and Her Experiments with Sound in Façade.” *Hacettepe University Journal of Letters* 35, no. 1 (2018): 122-129. Accessed March 22, 2025. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/627734>

- Deutsch, Babette. *Poetry In Our Time*. Columbia University Press, 1956. Accessed July 7, 2025. <https://dokumen.pub/poetry-in-our-time-9780231888240.html>
- “Edith Sitwell: Biography 2022.” Accessed July 8, 2025. <https://www.ebsco.com/research-starters/history/edith-sitwell>
- Elborn, Geoffrey. *Edith Sitwell: A Biography*. Doubleday, 1981.
- Evans, Edwin. “Modern British Composer (New Series): I. William Walton.” *The Musical Times and Singing-Class Circular* 85, no. 1221 (November 1944): 329-332.
- Fan, Weina. “*Ways of Being Modern: Innovation in the Poetry of Six Women Poets, 1910s-1930s*.” PhD diss., University of Western Australia, 2015.
- Greene, Richard. “Edith Sitwell: Avant-garde Poet, English Genius.” *Reviews in History*, Virago, 2011. Accessed July 3, 2025. <https://reviews.history.ac.uk/review/1390/print/>
- Heninger, Stefan Kai. “Sidney’s Speaking Pictures and the Theatre,” *Style* 23, no. 3 (1989): 395-404.
- Levy, Asha. (2024, October 24). “Edith Sitwell: Beyond the Façade.” *Bluestocking Oxford*. Accessed August 23, 2025. <https://blue-stocking.org.uk/2024/10/25/edith-sitwell-beyond-the-facade/>
- Masud, Noreen. “Shady Pleasures: Modernist Nonsense.” In *The Edinburgh Companion to Nonsense*, edited by Andrew Barton and James Williams, 123-135. Edinburgh University Press, 2021. Accessed April 22, 2025. <https://nonsenselit.com/2022/01/23/the-edinburgh-companion-to-nonsense-literature/>
- McBeath, Kevin. “Façade: A Noise Like Amber.” In *William Walton: Music and Literature*, edited by S. R. Craggs, 34-58. Ashgate, 1999.
- Merrifield, Andy. “Dada New Year: Tristan Tzara’s Boom, Boom, Boom.” 2013. Accessed July 7, 2025. <https://andymerrifield.org/2023/01/07/dada-new-year-tristan-tzaras-boom-boom-boom/>
- Mete, Barış. “Mimetic Tradition and the Critical Theory.” *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 39 (2018): 216-224.
- Milian, Patrick. “*Intermedial Modernism: Music, Dance, and Sound*.” PhD diss., University of Washington, 2019. Accessed July 7, 2025. <https://digital.lib.washington.edu/server/api/core/bitstreams/2add9ca6-eed9-491b-838d-0ebd27187de1/content>
- Myers, Martin. “The History of Polka: From Europe to Northeast Ohio.” *PBS Western Reserve*, 2013. Accessed July 6, 2025. <https://www.pbswesternreserve.org/blogs/luminus-stories-about-us/the-history-of-polka-from-europe-to-northeast-ohio/>

- “Oompah.” *Oxford English Dictionary*. Accessed August 24, 2025. https://www.oed.com/dictionary/oompah_n?tab=meaning_and_use#33610531
- Perloff, Marjorie and Craig Dworkin. Eds. *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*. University of Chicago Press, 2009.
- Russolo, Luigi. *The Art of Noise*. Translated by R. Filliou. Something Else Press, 1967. Originally published 1913. Accessed July 3, 2025. http://www.artype.de/Sammlung/pdf/russolo_noise.pdf
- Severin, Laura. “Acting ‘Out’: The Performances of Edith Sitwell and Stevie Smith.” In *Poetry Off the Page: Twentieth-Century British Women Poets in Performance*. Ashgate, 2004.
- Sitwell, Edith. *Façade*. The Favil Press, 1922.
- . “Some Notes on My Poetry.” In *Selected Poems*, edited by Edith Sitwell, 9-55. Duckworth, 1936.
- . *The Canticle of the Rose Poems: 1917-1949*. Vanguard Press, 1949.
- . *Façade and Other Poems, 1920-1935*. Duckworth, 1950.
- . *Taken Care of: An Autobiography*. Atheneum, 1965.
- . *The Collected Poems of Edith Sitwell*. Vanguard Press, 1968.
- “The British Music Collection.” *Façade for Reciter and Orchestra (Poems by Edith Sitwell): “Polka.”* YouTube video, October 11, 2013. Accessed July 5, 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=VTf0CpWd0iw>
- “The William Walton Trust: Biography.” Accessed July 3, 2025. <https://waltontrust.org/en/biography>
- Van Durme, Deborah. “Edith Sitwell’s Carnavalesque Song: The Hybrid Music of *Façade*.” *Mosaic* 41, no. 2 (2008): 93-111, <https://interlude.hk/composers-and-poets-william-walton-and-edith-sitwell-facade-an-entertainment/>
- Wulf, Christoph. “The Movement of Repetition: Incorporation through Mimetic, Ritual and Imaginative Movements.” *Gestalt Theory* 42, no. 2 (2020): 87-100.

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 görünümelerini 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 yansıtmak 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 yordamın –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 gıdıklıyor, 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 benzetmeci) 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 “anlamların 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 asimetrinin “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 asimetritleri 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, ışıktandıran 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 bağın 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’ dan 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 aldırıyordu 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 çizerek yapılır.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 şahıcasını 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 savaşımla 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 uyumsuzluk 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 Jakoben 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.

Translated Article

 Open Access

The Concept of Mimesis: History, Meaning, and Epistemic Context

Mimesis Kavramı: Tarih, Anlam ve Epistemik Bağlam

Josef Früchtel 

University of Amsterdam, Amsterdam, Netherlands

Translated from the German by Sarah L. Kirkby and the author; based on the original article “Mimesis,” in *Handbuch Kunstphilosophie*, ed. Judith Siegmund (transcript Verlag, 2022).

Abstract

From Ancient Greece the concept of mimesis largely defines our understanding of art right up until the end of the eighteenth century, when it is drastically suppressed, until it re-emerges in the mid-twentieth century with a new focus, characterized not through philosophical aesthetics this time, but through the social and cultural sciences. Viewed historically and systematically, mimesis or imitation can be reconstructed as a concept which revolves around two poles, namely a world-reproducing and a world-creating pole, that fundamental aspect of art as a realistic mirror of nature, and art as its own, autonomous world. As imitation of action mimesis finally proves to be a primarily practical and social capacity.

Öz

Antik Yunan'dan başlayarak on sekizinci yüzyılın sonuna dek sanat anlayışımızı büyük ölçüde belirleyen mimesis kavramı, bu dönemde radikal biçimde baskılanmış, ancak yirminci yüzyılın ortalarında bu kez felsefi estetiğin çerçevesinde değil, sosyal ve kültürel bilimler bağlamında farklı bir odakla yeniden ortaya çıkmıştır. Tarihsel ve sistematik açıdan bakıldığında, mimesis ya da taklit, sanatın hem doğanın gerçekçi bir aynası olma hem de kendi özerk dünyasını kurma yönündeki temel boyutlarını ifade eden, dünyayı yeniden üreten ve dünyayı yaratan iki kutup etrafında yeniden inşa edilebilecek bir kavram olarak belirlir. Eylemin taklidi olarak mimesis, nihayetinde esasen pratik ve toplumsal bir yeti olduğunu kanıtlamaktadır.

Keywords

Imitation of nature,
creation,
realism,
action,
philosophical
aesthetics,
social and cultural
sciences

Anahtar Kelimeler

Doğanın taklidi,
yaratım,
realizm,
eylem,
felsefi estetik,
sosyal ve kültürel
bilimler

Article History

Received
05.09.2025

Accepted
30.09.2025



Introduction

Mimesis may rightly be deemed the oldest and at the same time most sustainable philosophical-aesthetic concept. From Ancient Greece it largely defined our understanding of art right up until the end of the eighteenth century, when it was drastically yet not altogether suppressed. In Ancient Greek, the word “mimesis” stems from “mimos,” a Thespian, an actor, or more loosely a presenter, and translates to the Latin “imitatio,” the English “imitation” and the German “Nachahmung” (imitation) or “Nachbildung” (copy or replica or reproduction). A crucial element of the concept has always been that imitation presupposes that there is something to be imitated, and something worth imitating; and equally crucial is that imitation cannot create anything new. Viewed historically and systematically, however, the meaning of mimesis can be analytically reconstructed using precisely the concept of the creation. What appears to be the external opposite of mimesis increasingly emerges as its internal anti-pole. Via various important conceptual-historical stages along the way, imitation and formation, emulation and creation, orientation to a pre-given and invention of something new ultimately become one. In the words of Stephen Halliwell, mimesis is “an intrinsically double-faced and ambiguous concept”; a concept which revolves around two poles, namely a “world-reflecting” and a “world-creating” pole, that fundamental aspect of art as a “mirror” of nature, and art as its own, autonomous, fictive world.¹

Ancient Ontology

It was Plato who first theorized about the concept of mimesis, and his theory was sufficiently critical to render mimesis a topic for the philosophy of aesthetics and for art. Plato’s criticism was essentially twofold: firstly, concerning the ontological status of mimetic actions and productions, and secondly concerning their pedagogical-moral impact. He formulated – as to point one - his famous ontological criticism in the tenth book of *Republic*. Using the example of painting, he presents the reasons fundamentally dictating that art must be banned from the ideal state. A work of art is the “mirroring” of a random individual object, which according to Plato’s theory of forms is in turn the replica of a “form” or an idea – a bed can only be crafted if a mental picture and therefore a concept of a bed already exists.² Insofar a work of art is the “imitation of a phenomenon” the imitation of an object produced from a conceptual template as its orientation; and, as such, a work of art is furthest away from how something truly is.³ As an “imitator” or “recreator”, the artist ranks third in the hierarchy of divine creator of beings or essences beyond the world of phenomena (‘transcendental Ego,’ as Kant would call such a creator) and a materially

¹ Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems* (Princeton University Press, 2002), 22–23.

² Plato, *Politeia*, trans. Friedrich Schleiermacher, ed. Walter F. Otto and Ernesto Grassi (Rowohlt, 1958), 596e.

³ Platon, *Politeia*, 598b.

productive creator of works.⁴ Insofar as Plato measures mimesis ontologically against truth or reality as that which truly exists, it is primarily associated with deception.

This understanding of mimesis has become canonical for the conception of art. Somewhat dramatically, one could say that it has “hunted” and persecuted aesthetics like a curse.⁵ Plato himself ultimately linked his criticism with a call to ban art from the ideal state altogether. Actually, the traditional interpretation of Plato’s writing that mimetic works are (aesthetic) imitations of (crafted, material) imitations of (conceptual) forms overlooks the fact that it is not nearly as unambiguous as it initially appears. One could even call this interpretation “seriously misleading.”⁶ It certainly bears no relation to an understanding of mimesis discussed by Plato himself in the 3rd book of *Republic*. Here he relates mimesis not to poetry or painting, but to music. The “original connection” within Ancient Greek culture namely consists in dance, that is group dance, which “rules out all realism from the start.”⁷ “Mimos” to this extent means “the actor of bacchantic consecrations,” the “presenter of, participant in the orgiastic game.”⁸ Accordingly, the concept of mimesis primarily means not deception, but presentation.

This leads into the second main level of criticism for Plato, which is not ontological, but pedagogical-moral. It is not the possibility of deceptive imitation, which is a problem here, not a wrong presentation of what really is, but the possibility of exposing one’s own identity by identifying with what is wrong, namely the multitude of passions. Problematic, therefore, is not the work of art as a result of mimesis, but the execution of mimesis itself, as well as its consequence for the executing subject: the mimetic dissolution of ego identity.⁹

With Aristotle, things take an affirmative turn, and a significant re-accentuation takes place. The dualistic core interpretation of mimesis as reference to the world and yet creation of the world, as art epistemically dependent of reality and yet pursuing its own rationality, unequivocally shifts its focus to the latter. The narrow and predominantly disparaging interpretation of mimesis as mere imitating, reproducing, copying, recedes into the background. “Notwithstanding Plato”, Aristotle provides with this philosophically clear and newly substantiated orientation to “presentation” the “most influential and most adaptable” of all conceptions of mimetic art.¹⁰

It is true that one cannot call upon *Poetics*, that work by Aristotle so key to the theory of art, to substantiate mimesis as art imitating nature. In it and many other texts about poetry, the

⁴ Platon, *Politeia*, 597d/e.

⁵ Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, 5th ed. (Phaidon, 1977), 83.

⁶ Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, 138.

⁷ Heinz Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck* (Francke, 1954), 45; cf. 104.

⁸ Heinz Koller, *Die Mimesis in der Antike*, 39, 47.

⁹ Cf. Plato, *Politeia*, 395c; Koller, *Die Mimesis in der Antike*, 57; Hans-Georg Gadamer, *Platons dialektische Ethik und andere Studien zur Platonischen Philosophie* (Meiner, 1968), 198f.

¹⁰ Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, 151; cf. 152.

expression is namely nowhere to be found.¹¹ *Poetics* is far more concerned with “mímesis práxeon kai bíon.” “Tragedy is an imitation, not of men, but of an action and of life.”¹² Life consists in actions “that do have their end in themselves and therefore make sense in itself.”¹³ Practice excludes actions which, for example in the case of crafting, are only the means to something, namely the means to an end. By presenting human actions guided by the senses, on the other hand, poetic mimesis elicits certain reactions in its audience, namely insight and “purification” (*catharsis*), and does so through *phobos* and *eleos*, traditionally translated as fear and pity, but more recently also as shudder and misery.¹⁴

Aristotle discusses mimesis not only in the poetological-aesthetic, but also in the anthropological and natural philosophical context, however. Accordingly, poetry can essentially be traced back, firstly, to the specific capability of human beings to imitate, and to learn through imitation, as displayed from earliest childhood.¹⁵ This is an anthropological and psychological-pedagogical finding which has held strong right up until the scientific debates of today. Aristotle’s dynamic concept of nature as presented in *Physics* and *Metaphysics* is, secondly, of crucial significance for an understanding of art in its relationship to nature. Accordingly, nature does not so much mean the totality of the given, but far more the underlying productive principle, an academic distinction for which the terms *natura naturata* and *natura naturans* were coined. It is, of course, a matter of controversy whether or not Aristotle actually does go beyond Plato’s ontology, whether or not his conception of nature admits creativity or just “the eternal self-repetition of being,” defining nature as the “epitome of what is actually possible.” In his pioneering essay on the imitation of nature, Hans Blumenberg advocates the creativity-critical interpretation. Accordingly, “possible” is “only ever what, according to its *morphé*, is already real.” Human beings crafting and acting “produce what nature *would* produce, its – and not their – immanent ought” (*immanentes Sollen*).¹⁶

Early Modernity and Creativity

Aristotle’s conception of mimetic art was to set the tone for more than 1500 years, with the first tentative step away from it not noticeable until 1450. It was then that Nicholas of Cusa introduced the figure of the “layman” (*idiota*) who, in contrast to the Aristotelian scholars, did not acquire his knowledge from books. Skilled in the humble craft of spoon carving, the layman can claim that his skill leads to the production of something not found in nature. The spoon is new and original. It

¹¹ Cf. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, 151.

¹² Aristotle, *Poetik*, ed. and trans. Manfred Fuhrmann (Reclam, 1982), 21.

¹³ Ernesto Grassi, *Die Theorie des Schönen in der Antike* (Dumont, 1980), 167.

¹⁴ Aristotle, *Poetik*, 19.

¹⁵ Cf. Aristotle, *Poetik*, 11.

¹⁶ Hans Blumenberg, “‘Nachahmung der Natur.’ Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen” (1957), in *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede* (Reclam, 1981), 71, 73.

should be noted that with this *technical* craft or art form, which is expressly different from the art of painting or sculpture, Nicholas of Cusa, as a humanist theologian and philosopher, draws level anthropologically with the specifically Christian idea of *creatio ex nihilo*. The act of creating something new, originally reserved for God, is bestowed on his human likeness, modestly at first and yet with a considerable long-term impact. Here we see for the first time in Western European culture “the union of achievement and self-confidence” which will then be elaborated in the late eighteenth century with the utmost resolution in German Idealism; man is “what he does and what he can do.”¹⁷ The “sense of *illegitimacy*” concerning what man has claimed for himself, the effort required in order to distance oneself from the ontological paradigm of the Ancients, is still clearly very noticeable at this time – the Renaissance.¹⁸ Raffael, for example, speaks of forming a painting according to an idea (*idea*); Leonardo da Vinci speaks of using shapes which do not exist in nature (*forme che non sono in natura*); and Giorgio Vasari speaks of nature being conquered by art (*natura vinta dall'arte*). Wladyslaw Tatarkiewicz, citing these quotations, notes with an element of national pride that it was a Polish Jesuit writing in Neo-Latin, namely Kazimierz M. Sarbiewski, who as a contemporary of Descartes in the first half of the seventeenth century first dared to use the expression “creator” for the poet and artist.¹⁹

The Renaissance thus heralded the shift from the paradigm of ontology to the paradigm of subjectivity, a shift particularly linked in the history of philosophy with Descartes. Only with this fundamental-epistemic shift can creativity and innovation become legitimate philosophical concepts. Of course, legitimation evolves differently for art than for science. Whereas “the rationalistic philosophy of a Descartes or the mathematical physics of a Galileo or a Newton” attempt to pinpoint “fields of certainty” from which all else can be rejected as “fantasy”, “imagination” or simply “taste”, art crystallizes its own internal logic to furnish fields of uncertainty with a positive twist.²⁰ During this period of change, concepts such as “imagination”, “illusion”, “semblance” and “deception” are reinterpreted.²¹ The cognitive capacity of imagination proves itself particularly significant with regard to the new status of creativity. It is initially, under the influence of Descartes, opposed to reason (*raison*) and common sense (*bon sens*), but then, with Joseph Addison’s essay “On the Pleasures of the Imagination” (1712), it becomes an independent, third cognitive faculty located between reason and sensuousness, a re-evaluation which is to reach its pinnacle at the end of the eighteenth century with Kant and Fichte.²²

¹⁷ Blumenberg, “‘Nachahmung der Natur,’” 58.

¹⁸ Blumenberg, “‘Nachahmung der Natur,’” 61.

¹⁹ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Geschichte der sechs Begriffe: Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, Ästhetisches Erlebnis* (Suhrkamp, 2003), 361.

²⁰ Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* (Suhrkamp, 1995), 236.

²¹ Cf. Werner Strube, “Illusion,” in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, ed. Joachim Ritter and Karfried Gründer (Schwabe & Co, 1976), bd. 4: I-K: 204–215.

²² Cf. Rainer Warning, “Imagination,” in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, ed. Joachim Ritter & Karlfried Gründer (Schwabe & Co, 1976), bd. 4: I-K: 219 –220; Jochen Schulte-Sasse,

But until that time, the philosophical theory of art and aesthetics, emerging as a discipline with Alexander Gottlieb Baumgarten and definitely not by coincidence, will endeavor to redescribe mimesis in an appropriately new fashion as an artistic process which is more than merely imitative. Incidentally, this discussion receives an historical accent at the turn of the eighteenth century through the famous *Querelle des Anciens et des Modernes*, in which the “Moderns”, led by Nicolas Boileau, oppose the French classicists who praise imitation of ancient role models as a timeless ideal of beauty. The problem surrounding any substantiation of Modernity, which ultimately “has to create its normativity out of itself” first “comes to consciousness in the realm of aesthetic criticism.”²³ This is also the context where we find Lessing’s work *Laocoön* (1766). He makes an explanatory link between the concept of imitation and the concept of “expression” (*Ausdruck*) and insists that imagination must be permitted “free play” (*freies Spiel*), for only then can art, seemingly paradoxically, proceed in a seemingly realistic manner.²⁴ Realistic imitation and creative imagination must complement one another.²⁵

Romantic Culmination

Towards the end of the eighteenth century, a crucial progression is made from creative-imaginative *complementation* of imitation, to its *guidance*, and then ultimately to its *replacement*. It is a step which leads from “Sturm und Drang” (Storm and Stress) to German Idealism and then to Romanticism, and the concept that connects them everywhere – initiated in France once again by the *Querelle*, and in England at the same time by Shaftesbury – is that of genius as an original creating subject, producing in harmony with nature. With back reference to Aristotle, *natura naturans*, initially attributed by Nicholas of Cusa to the technical art of the “layman”, and in the course of the High Renaissance tentatively and then demandingly to the artist, now definitively becomes, in conjunction with the definitely established philosophy of subjectivity, the “dark” source of art only accessible to the ingenious subject.

Karl Philipp Moritz introduced this final train of thought with his essay “Über die bildende Nachahmung des Schönen” (On the Formative Imitation of Beauty) (1788). According to Moritz, beauty is presented by the imagination and seemingly a “whole existing in its own right” analogous to the “overall whole which is nature”. The artist as a “forming genius” or, more precisely, as a force “forming from within itself” thus, through his own “driving force” (*Tatkraft*), expresses the

“Einbildungskraft/Imagination,” in *Ästhetische Grundbegriffe*, ed. Karlheinz Barck et al. (Metzler, 2001), bd. 2: Dekadent-Grotesk: 110.

²³ Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity. Twelve Lectures*, trans. Frederick G. Lawrence (The MIT Press, 1987), 7–8.

²⁴ Gotthold Ephraim Lessing, “Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie,” in *Lessings Werke. Dritter Band*, ed. Kurt Wölfel (Insel, 1967), 21.

²⁵ Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, 119.

“creative force” of nature.²⁶ Moritz’ aesthetic reflections are thus akin to an “aesthetic force” as formulated by Johann Gottfried Herder, Johann Georg Sulzer and Moses Mendelssohn.²⁷ This force takes Baumgarten’s original founding definition of the aesthetic as sense cognition (“cognitio sensitiva”) and places the stress not on cognition, but on the senses. It grasps the aesthetic subject as a subject which views itself in infinite contradiction; self-realization includes the dark side of the self. For Moritz, then, “formation” (*Bildung*) or creation becomes not only an adjective to describe imitation, but also a superordinate, guiding principle.

This primacy is even more rigorous in Kant’s *Critique of Judgement* (1790). Based on a reciprocal mirroring of the definitions of art and nature – nature is beautiful when it looks like art, like something made; art is beautiful when it looks like nature, like something not made (§ 45) – Kant defines genius as a “talent for producing something for which no determinate rule can be given”²⁸ and states “that genius must be considered the very opposite of a spirit of imitation.”²⁹ Art is not about imitation, and certainly not about something “to be copied” (*Nachmachung*)³⁰ but about a product of a genius “to be followed” by another genius (*Nachfolge*).³¹ An artist finds role models in other artists and their manner of making art and then attempts to emulate them. His productive capacity is therefore driven on by that of his colleagues. Nature – which is to be imitated – has essentially become inner nature – which is to be expressed – but with the corrective addition that the orientation for this expression of inner nature is to be found in that of artistic colleagues.

With this formulation, Kant comprehensively describes Romanticism in a renewed culmination. Aesthetic “expression” has so much become the matter of central concern that it is tending to replace imitation. With Romanticism, “expressivism” becomes “one of the cornerstones of modern culture.”³² With the stage set first by Herder and in the background by Rousseau, the groundbreaking conviction emerges that the internal must divest itself, that feelings, thoughts and visions must announce and reveal themselves. For the artist this means imitating no longer external nature, but the creative power of nature; and therefore imitating, from a religious, especially Christian standpoint, the “author of nature.”³³ Of course, even now the concept of creation does not replace that of imitation completely. Far more, there remains, for example in A.W. Schlegel, Schelling and Schopenhauer, a characteristic “romantic ambivalence” which rejects the principle

²⁶ Karl Philipp Moritz, “Über die bildende Nachahmung des Schönen,” in *Die Signatur des Schönen und andere Schriften zur Begründung der Autonomieästhetik*, ed. Stefan Ripplinger (Philo Fine Arts, 2009), 39–45.

²⁷ Christoph Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie* (Suhrkamp, 2008), 9.

²⁸ Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, trans. Werner S. Pluhar (Hackett Publishing Company, 1987), 175.

²⁹ Kant, *Critique of Judgment*, 176.

³⁰ Kant, *Critique of Judgment*, 177.

³¹ Kant, *Critique of Judgment*, 187, 146.

³² Charles Taylor, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity* (Harvard University Press, 1989), 376.

³³ Taylor, *Sources of the Self*, 377.

of imitation with reference to the empirical-phenomenal world, but not with reference to the principle of creation, which is represented by nature as it truly is, namely as a consciousness which is not conscious of itself, as a “dark” spirit.³⁴ The more prepared philosophers are to accept this distinction, for example Schelling and Schopenhauer, the more clearly it emerges why not even Romanticism can completely replace the principle of imitation. On the epistemic basis of subject philosophy, the principle of imitation namely guarantees a metaphysics of the absolute, whether it be, as in Schelling’s *System* from 1800, of the absolute Self, in which the conscious and unconscious poles interlace with the help of art; or whether, as in Schopenhauer’s *World as Will and Representation* from 1818, of the “will” as a blind, dynamic force encompassing the totality of being. For Schopenhauer, all forms of art “must be related to the world as the depiction to the thing depicted, as the copy to the original.”³⁵ Unlike architecture, sculpture, painting, theatre and literature, however, music is not “a copy of the Ideas,” in other words – combining Plato and Kant – a copy of the objectification of the will as a transcendental principle, but “a copy of the will itself,” a direct expression of what holds being together at its very core, and “for this reason the effect of music is so very much more powerful and penetrating than is that of the other arts.”³⁶

Influence of the Social and Cultural Sciences

The philosophy of German Idealism and Romanticism therefore permits a synthesis of mimesis and subjectivity. More precisely, on the epistemic basis of the subjectivity principle it permits a version of the mimesis concept which consistently merges its two poles: imitation and creation, both of which had been existent and diverging from the outset. Here, then, a lengthy occidental story comes to an end, and for more than a century the mimesis concept will unsurprisingly cease to play a role in the relevant discussion, at least not a conspicuous or stimulating one. And this will not change until the mid-twentieth century, when it re-emerges with a new focus, characterized internally not through philosophical aesthetics this time, but through the social and cultural sciences.

Philosophically speaking, Theodor W. Adorno takes the credit for bringing this newly accentuated mimesis concept to fruition. In co-authorship with Max Horkheimer, he introduces it in *Dialectic of Enlightenment* (1944) with reference to Roger Caillois’ considerations about “le mimétisme” and Sigmund Freud’s speculation about a “death drive.” Biology, cultural anthropology, sociology and psychoanalysis here come together to lend support to the philosophical-aesthetic concept of mimesis. Accordingly, mimesis is taken to be an ontogenetically and phylogenetically basic capacity fulfilling a double function: on the one hand, that of safeguarding self-preservation of the human species through adaptation in defiance of superior natural and social forces; on the other hand, that of providing a source of what cannot simply be

³⁴ Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, 361.

³⁵ Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, trans. E.F.J. Payne (Dover Publications, 1969), I: 256.

³⁶ Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, 257.

subsumed by adaptation, in other words a potential for Utopian humanity. Analysis of “imitation” accordingly stretches from prehistoric beginnings to the bourgeois and ultimately totalitarian society of the twentieth century. Art is the result of an “aesthetic behavior” which accepts being descended from a mimetic behavior with biological-archaic roots and a cultic-magical development.³⁷

Besides Adorno, of the twentieth century philosophers it is especially Hans-Georg Gadamer and Paul Ricoeur who endeavor to take up the concept of mimesis affirmatively, albeit not always productively. In its establishing of a philosophical hermeneutics, Gadamer’s short discussion of the concept remains completely within the Ancient Greek, namely Platonic framework. With reference to imitation and presentation, Gadamer addresses the doctrine of *anámnesis*, according to which cognition is the recognition of pre-sensual knowledge, and emphasizes that “the joy of recognition is rather the joy of knowing *more* than is already familiar.”³⁸ Ricoeur also discusses mimesis from the standpoint of hermeneutics, in other words its significance for the act of understanding, but chooses to unravel it in detail, in the three volumes of *Time and Narrative* (1983–1985). According to him, only storytelling – narration in the broadest sense – is capable of giving a sensual experience of time. Following on from Aristotle, mimesis is the creative capacity to lend a narrative form to temporal experience. This capacity specifically comprises the three components “prefiguration”, “configuration” and “refiguration”, that means the pre-given understanding (Gadamer’s “structure of prejudice”) the piecing together of the concrete narrative, and the completion of the narrative, of the text object, through the experience of the subject.³⁹ The text of a narrative thus consolidates to a world of experience, just as *vice versa* the world referred to in a narrative assumes a textual form; for there is no access to the world which is free from interpretation, and here that means free from creative emulation.

Language-analytical philosophy also contains an interesting proposal for a new understanding of mimesis. Kendall Walton presents it in his book *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts* (1990). Arts, like children’s games, are familiar with the use of props. Adults behave towards works of art like children who speak to their teddy bears or dress up as princes and princesses. Works of art are therefore – one could even say: nothing other than – props to aid the imagination. For this understanding of art, imagination is the definitive competence.

In contrast, authors such as Arthur C. Danto, Roland Barthes and Jacques Derrida are primarily critical regarding the concept of mimesis. As an advocate of aesthetic modernism, Danto rather simplistically stresses how it contrasts with the traditional idea of mimesis and

³⁷ Cf. Josef Früchtl, “Adorno and Mimesis,” in *Encyclopedia of Aesthetics*, ed. Michael Kelly (Oxford University Press, 1998), 1: 23–25; the article refers to the book Josef Früchtl, *Mimesis – Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno* (Meiner, 2024).

³⁸ Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, 2nd rev. ed., trans. Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall (Continuum, 1989), 113.

³⁹ Cf. Gadamer, *Truth and Method*, 277.

“representation” in art.⁴⁰ The more he abandons his earlier structuralistic thinking, the more Barthes tends towards an antimimetic and antirealistic position, although he seems not completely willing to dissolve the concept of mimesis in a game of interpretations.⁴¹ Derrida is more consistent. Since mimesis is fundamentally based on the distinction between presentation and the presented, then accordingly it takes its place within the opposition which has been canonic since Plato, that between reality and appearance, original and copy, truth and deception. If one follows this very broad assumption of the Platonism of Western metaphysics, the concept of mimesis only retains validity, if at all, by detaching it from this context; this can in turn, however, never completely succeed because, following the “deconstruction” process, there can be no absolute escape from metaphysics. But deconstruction can show the extent to which theorists of mimesis, such as Kant in his *Critique of Judgement*, dissolve academic oppositions such as nature versus imitation, art versus production (craft), or mimesis versus economy within the concepts of genius, technology and “free” art.⁴²

As has already been inferred, the new twentieth century interpretation of mimesis is, however, not exclusively attributable to philosophy. Erich Auerbach produced a literary classic on this theme entitled *Mimesis* (1946). As its subtitle tells us, it is concerned with *The Representation of Reality in Western Literature*, from Homer to Virginia Woolf. He links the understanding of mimesis with the conception of realism and representation, showing himself to be unimpressed by the tension between imitation and creation, between nature natured and nature naturing.

René Girard, on the other hand, is at home in the grey area between literature, cultural anthropology and philosophy of religion. His stimulating hypothesis, albeit very broad and therefore difficult to test, is that imitative behavior between human beings leads to rivalry and violence due to an ever-growing number of people being enticed during the course of the mimetic process into coveting the same object. The social cohesion thus endangered can only be preserved by turning the collective object of desire on its head and into a “scapegoat”.⁴³ The sociological research which highlights the significance of mimetic action in the social world is, in contrast, far less speculative. Accordingly, social competence is mainly acquired mimetically, in other words through practical and sensual implementations often learnt in rituals, without any conscious registering of their impact.⁴⁴ Michael Taussig, picking up on Horkheimer/Adorno and French poststructuralism, brings a critical anthropological accent to the discussion in his description of inherent colonialistic and racist implications in the relationship of imitation and otherness.⁴⁵ In this

⁴⁰ Cf. Arthur C. Danto, “The End of Art,” in *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (Columbia University Press, 1986), 85.

⁴¹ Cf. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, 377.

⁴² Jacques Derrida, “Economimesis,” *Diacritics* 11, no. 2 (1981).

⁴³ Cf. René Girard, *Violence and the Sacred*, trans. Patrick Gregory (Johns Hopkins University Press, 1977).

⁴⁴ Cf. Gunter Gebauer and Christoph Wulf, eds., *Spiel-Ritual-Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt* (Rowohlt, 1998).

⁴⁵ Cf. Michael Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses* (Routledge, 1993).

context it should be remembered that Gabriel Tarde published a book about the “Laws of Imitation” (*Les lois de l'imitation*, 1890) from a sociological standpoint more than a century earlier.

Résumé

As becomes clear in retrospect, the concept of mimesis has over the course of history detached itself with increasing force from its semantic ties to imitation, in the sense of realistic, true-to-life imitation, and released its equally immanent meaning of creativity, until the two either form a consistent synthesis with Romanticism, or the creative meaning acquires a life of its own in the name of expression, imagination and play. Taking up the sociological discussion, and in harmony with the linguistic and also more broadly speaking pragmatic turn of twentieth century philosophy, aesthetic mimesis detaches itself from imitation of nature in favor of the reinstated Aristotelian imitation of action. Between the relation of thinking and being, later of subject and object, the co-subject comes into play as a third and mediating authority. Intersubjectivity then stands in for objectivity, and mimesis proves to be a primarily practical and social capacity. In this way, imitation of role models in art receives support in the social world, with mimetic presentation of this world ultimately aiming to re-figure the political community.

Copyright and Permission Statement

This article is the English translation of Josef Früchtl's original work “*Mimesis*,” first published in *Handbuch Kunstphilosophie*, edited by Judith Siegmund (Bielefeld: transcript Verlag, 2022). The copyright of the original German version belongs to the author. The English translation was prepared jointly by Josef Früchtl and Sarah L. Kirkby. Permission to publish this translation in *Nesir: Journal of Literary Studies* was granted by the author.

Financial Support Statement

The author declares that no specific funding was received for this research.

Conflict of Interest Statement

The author declares no conflict of interest related to this study.

Statement on the Use of AI and AI-Assisted Tools

The author confirms that no generative artificial intelligence (AI) tools were used in preparing this work.

Bibliography

- Aristoteles. *Poetik*. Edited and translated by Manfred Fuhrmann. Reclam, 1982.
- Blumenberg, Hans. “‘Nachahmung der Natur.’ Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen” (1957). In *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, 55–103. Reclam, 1981.
- Danto, Arthur C. “The End of Art.” In *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, 81–115. Columbia University Press, 1986.

- Derrida, Jacques. "Economimesis." *Diacritics* 11, no. 2 (1981): 2–25.
- . "Adorno and Mimesis." In *Encyclopedia of Aesthetics*, edited by Michael Kelly, vol. 1, 23–25. Oxford University Press, 1998.
- Früchtel, Josef. *Mimesis – Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*. Meiner, 2024.
- Gadamer, Hans-Georg. *Platons dialektische Ethik und andere Studien zur Platonischen Philosophie*. Meiner, 1968.
- . *Truth and Method*. 2nd, rev. ed. Translated by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. Continuum, 1989.
- Gebauer, Gunter and Wulf, Christoph, eds. *Spiel-Ritual-Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*. Rowohlt, 1998.
- Girard, René. *Violence and the Sacred*. Translated by Patrick Gregory. Johns Hopkins University Press, 1977.
- Gombrich, Ernst. *Art and Illusion*. 5th ed. Phaidon, 1977.
- Grassi, Ernesto. *Die Theorie des Schönen in der Antike*. Dumont, 1980.
- Habermas, Jürgen. *The Philosophical Discourse of Modernity. Twelve Lectures*. Translated by Frederick G. Lawrence. MIT Press, 1987.
- Halliwell, Stephen. *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton University Press, 2002.
- Kant, Immanuel. *Critique of Judgment*. Translated by Werner S. Pluhar. Hackett Publishing Company, 1987.
- Koller, Heinz. *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*. Francke, 1954.
- Lessing, Gotthold Ephraim. "Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie." In *Lessings Werke. Dritter Band*, edited by Kurt Wölfel, 7–171. Insel, 1967.
- Luhmann, Niklas. *Die Kunst der Gesellschaft*. Suhrkamp, 1995.
- Menke, Christoph. *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Suhrkamp, 2008.
- Moritz, Karl Philipp. "Über die bildende Nachahmung des Schönen." In *Die Signatur des Schönen und andere Schriften zur Begründung der Autonomieästhetik*, edited by Stefan Ripplinger. Philo Fine Arts, 2009.
- Platon. *Phaidon, Politeia*. Edited by Walter F. Otto and Ernesto Grassi, translated by Friedrich Schleiermacher. Rowohlt, 1958.
- Schopenhauer, Arthur. *The World as Will and Representation*. Translated by E.F.J. Payne, vol. I. Dover Publications, 1969.

- Schulte-Sasse, Jochen. "Einbildungskraft/Imagination." In *Ästhetische Grundbegriffe*, edited by Karlheinz Barck et al., bd. 2: Dekadent-Grotesk, 88–120. Metzler, 2001.
- Strube, Werner. "Illusion." In *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, edited by Joachim Ritter and Karlfried Gründer, bd. 4: I-K, 204–215. Schwabe & Co, 1976.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Geschichte der sechs Begriffe: Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, Ästhetisches Erlebnis*. Suhrkamp, 2003.
- Taussig, Michael. *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. Routledge, 1993.
- Taylor, Charles. *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Harvard University Press, 1989.
- Warning, Rainer. "Imagination." In *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, edited by Joachim Ritter and Karlfried Gründer, bd. 4: I-K, 219–220. Schwabe & Co, 1976.

Translated Article

 Open Access

Sanem: Farsî Verneküler Kuramlarında Mimesis

Sanam: The Idol in Persian Vernacular Theories of Mimesis

Samuel Hodgkin 

Yale University, New Haven, CT, United States

Translated by Cevat Sucu 

Samsun University, Samsun, Türkiye

Abstract

This essay introduces the process by which the Abrahamic polemical concept of the idol became a key term for Persian metapoetics and surveys the questions in poetics and narratology that writers and critics explored through the literary motif of the idol. The piece first establishes the Abrahamic and Islamic theological-hagiographic background for the rejection and destruction of idols; the Eastern Islamic milieu of religious diversity in the period from the eighth to the eleventh century CE that set the conditions for Persian poetic uses of the idol; and the contemporaneous Islamic philosophical reflections on Central and South Asian use of devotional images by Ibn Sina and al-Biruni. It then considers a few case studies from the works of canonical poets from the tenth to the fifteenth century CE: Firdawsi, Unsuri, Nizami, Sa'di, and Jami. Lastly, the piece briefly considers some partial parallels with the Petrarchan literary use of the figure of the idol.

Öz

Bu makale İbrahimî polemiği bir kavram olan putun Farsça metapoetiğin anahtar kavramı hâline geliş sürecini ortaya koyar ve yazarların ve eleştirmenlerin put edebî motifi aracılığıyla ele aldıkları poetik ve anlatı bilimsel soruları tetkik eder. Çalışma önce putların reddi ve kırılmasının İslamî teolojik ve hagiografik arka planını, ardından Farsî şiirin put kullanımları için koşulları hazırlayan sekizinci ve on birinci yüzyıllar arasındaki Doğu'daki İslamî dinî çeşitlilik ortamını ve sonunda Orta ve Doğu Asya'da ibadet tasvirlerinin kullanımına dair İbn Sînâ ve Bîrûnî'nin çağdaş felsefî düşüncelerini tespit eder. Sonrasında, onuncu ile on beşinci yüzyıllar arasında yaşamış Firdavsi, Unsuri, Nizâmî, Sa'dî ve Câmî gibi kanonik şairlerin bazı eserleri incelenir. Son olarak, makale put figürünün Petrarkçı edebiyattaki kullanımına ilişkin bazı kısmi paralelliklere kısaca değinir.

Keywords

Idolatry,
mimesis,
Persian poetry,
Islam,
analogy

Anahtar Kelimeler

Putperestlik,
mimesis,
Farsça şiir,
İslam,
teşbih

Article History

Received
01.10.2025

Accepted
14.10.2025



Doğu’da Müslümanların yönettiği diyarlardaki tebaanın büyük çoğunluğunun henüz İslam’a ihtida etmediği yüzyıllardan önce put, Farsça konuşan Müslüman şairler arasında yaygın bir edebî motifti. Şairler için onun öncelikli önemi arzunun kural tanımaz gücünü ifade etme kapasitesiydi, ancak hızla şiirin metapoetik kuramsallaşması için bir alan olarak ikinci bir işlev kazandı. Şairler diğer temsil sanatçıları gibi ilahî yaratımın yeniden canlandırılmasına girişmişlerdi. Böylece put poetikası, mimesisin estetik ve etik sorunlarını değerlendirmeye imkân sağladı. Dahası, Müslüman şairler sekizinci yüzyıldan on birinci yüzyıla kadar, Petrarka sonrası Hristiyan şairlerde olduğu gibi, şair-âşığa yöneltile putperestlik ithamları, sanatçının kendi elleriyle yarattığı eserine tapabileceği bir senaryoyu, yani sanatsal özerkliğin hem cezbedici hem de riskli ihtimalini gündeme getiriyordu. Bu makale, put söyleminin İbrahimî ve İslamî teolojik arka planını kurduktan sonra, Timurlular dönemine kadar Fars şiirinde put imgesinin metapoetik işlevlerine dair genel bir panorama sunar. Anahtar terimimiz olan *sanem* bazen birbirinden farklılaşan bazen birbirinin yerine kullanılabilen Pers-Medar¹ (*Persianate*) putperestliği söz varlığının merkezinde oturur. Bu söz varlığı Arapçadan (*sanem*, *timsal* veya ‘benzerlik,’ *vesen* veya ‘dikilitaş,’ Akadcaya kadar giden *heykel*), Farsçadan (*nigâr*) ve diğer Orta ve Güney Asya ibadet geleneklerinden (örneğin, Sanskritçe Buddha’dan; muhtemelen Tunguzca kökenli *şaman* sözcüğü, putperest anlamında kullanılmıştır) türetilmiştir. Bu çalışma farklı kültürlerden benimsenen bu kavramsal kategorilerin Müslüman şairlerin İbrahimî temsil sorununu nasıl derin ve şaşırtıcı ölçüde açık uçlu biçimde yeniden kavramsallaştırdıklarını tespit etmeyi amaçlamaktadır.

Put, diğer kültürleri tasvir etmek için kullanılan, kökeninde ve kullanımında polemiğe bir kavramdır. Bu yönüyle ibadet tasvirlerinin (*devotional images*) kullanımından imtina edilmesi (anikonizm), onların kırılması (ikonoklazm), incelenmesi (ikonoloji), başka dinî geleneklerden gelsin ya da belirli bir İbrahimî gelenek içinden çıksın, bu imgelere karşı duyulan korku ya da cezbe (ikonofobia ve ikonofilia) gibi sınıflayabileceğimiz söylemler yoluyla zamansal, coğrafi ve mezhepsel farklılık kategorilerinin oluşumunda İbrahimî entelektüel tarihi boyunca belirleyici bir rol oynamıştır.² Tarih boyunca birçok Müslüman toplumunda ibadet tasvirleri oluşturmayı da kapsayan yaygın tasvir yaratma pratikleri, bazıları takdire ve meraka ve kalanı düşmanca tutuma dayanan geniş yelpazedeki dinî üretim ve tasvir kullanımına dair söylemlere tekabül edegelmiştir. Olumlu ya da olumsuz bakış açılarıyla aktarılmış olsun, putperestlik, uygarlık gelişiminin aşamalı modelleri içinde kültürel, entelektüel ve dinsel gelişmenin önceki bir evresi olarak tasnif edilmiş; bu tasnif, putperestlerin bizzat kendilerini tarihsel birer kalıntı konumuna yerleştirmiştir.

Batı, Orta, Güney ve Güneydoğu Asya’nın Pers-Medar edebî dillerinde put, edebî kuram alanında yeni ve hayati bir işlev üstlendi. İbrahimî ikonoloji, ikonofobia ve ikonofiliyanın bu özgün varyantı, ibadet tasviri yaratımının yaşayan geleneklerinin süregiden etkileşimi sonucunda doğmuştur. Bu tasvir yaratımı, çok mezhepli ve Müslümanların yönetiminde olan Orta Asya’da

¹ Çn. Yazarın tercihiyle *Persianate* kavramının karşılığı olarak İlker Evrim Binbaş’ın önerdiği “Pers-Medar” kavramı kullanılmıştır.

² Bkz. Diane Apostolos-Cappadona et al., “Aniconism,” in *Encyclopedia of the Bible and Its Reception* (De Gruyter, 2009), 1:cols. 1219-1224, <https://doi.org/10.1515/EBR.aniconism>

Pers-Medar şiir geleneğinin ortaya çıkışında kurucu bir rol üstlenmiş ve modern döneme kadar Müslümanlar ve onların Güney Asya, Doğu Hint Okyanusu, Çin ve Tibet sınırlarındaki komşuları arasında yaşayagelmıştır. Bu etkileşimler, Müslüman fetih ordularının ikonoklastik şiddetiyle şekillenmiş olsa da Müslümanların hükmettiği ancak gayrimüslimlerin çoğunlukta olduğu ya da kayda değer bir gayrimüslim nüfusa sahip toplumların yaşadığı bölgelerde, başka etkileşim biçimleri ağır basmıştır.³ Zaman zaman, özellikle fetihlerin erken dönemlerinde, putperestlik suçlaması belirli cemaatlerin Müslümanların yönetimindeki gayrimüslimlere hukuki koruma sağlayan zimmî statüsünden çıkarılması için dayanak işlevi görmüştür. Böylece Yahudiler, Hristiyanlar ve neredeyse her zaman Zerdüştler zimmî statüsünde himaye edilirken Maniheistler, Budistler ve Güney ve Orta Asya’da yerel ve bölgesel tanrılara inananlar için durum çoğunlukla daha hassastı. Genellikle “putperest” cemaatlere hükmeden bu Müslüman devletler zamanla yağma ve fetih sınır bölgeleri dışında olanları bu himaye ve vergi ahdine dâhil etmiştir.⁴ Hukuk ve siyaset alanları dışında putperestlik sorununa yalnızca hoşgörüyü açıklamayacak, onun ötesine geçen biçimlerde yaklaşan modern öncesi Müslüman tavırları görüyoruz. Çok sayıda Müslüman ulema ve şura putperestlerin putların tefekkürüyle ulaştıkları ruhsal ve entelektüel kavrayışları ciddiyetle ele aldılar ve aynı şekilde ilahi içkinlikle temaslarını kurmak adına yapılan onların ibadet pratiklerini ve kendi teşbih yöntemlerini dikkate aldılar. Aynı zamanda bu takdîrîkâr değerlendirmeler sıklıkla yukarıda bahsedilen kültür tarihinin aşamalı (*stadial*) model varsayımı üzerine kuruldu fakat artık bireysel psikoloji (tanrıya giden yoldaki geçiş nesnesi olarak put) veya yaratım süreci (güzel nesnenin arkasında yatan anlamın kavranması yolunda onun mimetik temsili) buna uyarlanıyordu.

Hakiki bir kültürler arası karşılaşmanın ürünü olarak, putlarla düşünme, Pers-Medar verneküler metapoetikada merkezî bir rol oynamıştır. Buradaki metapoetika, şiirin kendi işleyişini yani el kitapları ve kuramsal metinlerdeki normatif poetika ve belagat tanımlarının dışında ve ötesinde değerlendirme yöntemlerini ifade eder, özellikle de mimesis metapoetiğini.⁵ Bu yüzden put metapoetiğinin menşei ve ayırt edici özelliklerinin ana hatlarını çizeceğim, bunun yanı sıra put figürüyle yapılandırılmış veya Maniheist resim kitabı gibi geleneksel göndermelerle yakından ilişkili Pers-Medar verneküler edebî kuramlarından kritik önemdeki birkaç örneğe değineceğim.

³ Alıntılayan; Blain Auer and Ingo Strauch, eds., *Encountering Buddhism and Islam in Premodern Central and South Asia* (De Gruyter, 2019); Johan Elverskog, *Buddhism and Islam on the Silk Road* (University of Pennsylvania Press, 2010); Jamsheed K. Choksy, *Conflict and Cooperation: Zoroastrian Subalterns and Muslim Elites in Medieval Iranian Society* (Columbia University Press, 1997).

⁴ Yohannan Friedmann, *Tolerance and Coercion in Islam: Interfaith Relations in the Muslim Tradition* (Cambridge University Press, 2003). Ayrıca bkz. Anver M. Emon, *Religious Pluralism in Islamic Law: Dhimmis and Others in the Empire of Law* (Oxford University Press, 2012).

⁵ Burada kullandığım şekliyle verneküler kuram kategorisi şu çalışmadan alınmıştır: Ruth Evans et al., “The Notion of Vernacular Theory,” in *The Idea of the Vernacular: An Anthology of Middle English Literary Theory, 1280–1520*, ed. Jocelyn Wogan-Browne et al. (Pennsylvania State University Press, 1999). Bu, kısmen Alexander Key’nin “halk kuramı” isimli felsefî kategori atfıyla örtüşür, bkz. Alexander Key, *Language Between God and the Poets: Ma’nā in the Eleventh Century* (University of California Press, 2018), 85.

Yazı, bu gelenekteki metapoetika ve onun mukabili Ovid-Petrarch geleneği arasındaki bazı paralelliklere dair değerlendirmeye sona erer, iki geleneğin edebî putperestlik hakkındaki etik ve keşifsel yaklaşımları arasındaki farkları gösterir ve her ikisinde de otopoesise doğru bir yönelim bulunduğunu ortaya koymaktadır.

Her ne kadar bu makale Farsça kaynaklara odaklansa da İngilizce yazılmış makalenin Türkçeye çevirisinde şu belirtilmelidir: Burada tartışılan put poetikasının her bir gelişim aşamasının Türki dillerinde de ilgi çekici karşılıkları bulunur. *Dîvânü Lugâti't-Türk*, Güney ve Orta Asya'daki fetihler sırasında putların kırılmasıyla ve onlara hürmetsizce davranılmasıyla övünen bölümler içerir, *Kutadgu Bilig*, Budizm sonrası mevcut en dikkat çekici İslami metinlerden biridir ve Nevâî'nin *Heft Peyker*'e Çağatayca ve Farsça yazılmış metinler arası cevapları Abdurrahman Câmî'ninkiler kadar ilgi çekicidir. Bu metinler Farsçadaki entelektüel gelişmelerin yalnızca bir uzantısı olarak değerlendirilmemelidir. Orta Türkçedeki geniş Budist ve Maniheizt literatür ve Timur dönemine kadar süregiden Müslümanlar ve "putperest" Türk aristokrasileri arasındaki siyasi ve ailevi bağlar düşünüldüğünde, bu metinler, "putperestliğe" dair kendi kültürel hafızasına sahip, ayrı fakat bağlantılı bir alanın parçaları olarak görülmelidir. Gerçekte bu, Fars şiirinde güzel putun bir Türk figürüyle özdeşleştirilmesini yorumlamanın bir başka biçimidir. Bu kısa değerlendirmeler, bu sorunun hak ettiği ciddi araştırmanın yerini tutmaktan uzak fakat okuyucuların Türki edebiyattaki put tasvirlerini ikincil ya da tali gördüğüm izlenimine kapılmaması için bunlara yer veriyorum.

On Emir'in bazı esaslarını yansıtan pasajlara Kur'an'da yer verilmekle birlikte, bu pasajlarda put yasağına doğrudan bir atıf bulunmaz. Put yasağı dışında, put meselesine ilişkin iki kadim İbrahimî ilk [ur]-anlatıdan söz edilebilir: Altın Buzağı (Çıkış Kitabı [Exodus] 32) ve İbrahim'in çocukluğunda putlarla alay etmesi ve babasının putlarını kırması (kaynağı Midraş olan, Yaratılış Rabbah 38:13). Bu iki hikâye de Kur'an'da yer alır (Bakara 51–54, 92–93; Enbiyâ 51–70) ama özellikle ikincisi ikonoklazm uygulamalarında (Taliban'ın Bamiyan Buda heykellerini yok etmesine kadar gelir)⁶ ve ayrıca ototelik poetikanın cazibesi ve tehlikeleri konusunda edebî araştırmaların odak noktası olmuştur. İbrahim'in put-yapıcı babası İslami edebî gelenekte Âzer ismiyle bilindik bir karakter hâline gelmiştir. Kur'an'dan çok hadis ve menâkıbnâme anlatılarında bulunan put karşıtı polemiğin bir diğer boyutu, Peygamber'in Allah dışında geriye kalan Arap tanrılarına dair kültleri ortadan kaldırma çabasıdır. İslami put incelemelerinin (*idolology*) ilk evresi, sekizinci ve dokuzuncu yüzyıllar arasında, Kur'an ve hadislerin anlaşılabilceği bir kültürel arka plan oluşturmak isteyen Müslüman ulema tarafından yürütülen, İslam öncesi ve göçebe Arap Yarımadası'nın dili ve geleneklerine dair daha geniş kapsamlı etnografik araştırmanın bir parçasıydı. Buradaki örnek çalışma ise Kufeli tarihçi İbnü'l-Kelbî (sekizinci ve dokuzuncu yüzyıllar) tarafından kaleme alınan *Kitâbü'l-Esnâm (Putlar Kitabı)*'dir. Bu kitap itinayla tanrıları, yerel ve bölgesel kült alanlarını ve ibadet biçimlerini tasnif eder, sadece bazılarının oyma ya da

⁶ Bkz. Jamal Elias, "(Un)Making Idolatry: From Mecca to Bamiyan," *Future Anterior* 4, no. 2 (2007): 12–29.

boyalı put tasvirleri vardır.⁷ Bazı İslam sanat tarihçileri hadis derlemelerinde ve fıkıh yazılarında temsili sanata dair genel kaygıların dokuzuncu yüzyılda yerleşmeye başladığını öne sürdüler ve put incelemelerinin yaygınlaşması belki de en iyi bu bağlamda anlaşılabilir.⁸

O zamanlarda merkezi İslam topraklarında put, entelektüel ve edebî üretimin tarihselliğinde mihenk taşı hâline geldi. Fakat Doğu bölgelerinde putperestlik geçmişten öte büyük oranda yaşayan toplumların bir özelliği idi. Müslümanlar kendilerinden daha kalabalık olan ve şehir ve kırsal coğrafyalarda ibadet tasvirleriyle öne çıkan Budistlere, Maniheistlere, Doğu Süryani Hristiyanlarına ve diğerlerine karşı savaşmaya ve onlara hükmetmeye devam ettiler. Onların tasvirleri aynı zamanda Müslümanların merak konusu oldu hatta Müslümanlar tarafından benimsendi. Hint Yarımadası'nı ele geçiren Gazneli Mahmud (onuncu-on birinci yüzyıllar) bu karmaşık dinamizmi örnekler: O, Hindistan'da "Müslüman ikonoklazmının paradigmatik rolünü en mükemmel şekilde üstlendi" ancak Hint dinine dair daha olumlu yaklaşan kitapları himaye etti, Maniheist resimli bir kitabı saray kütüphanesinde tuttu ve Peygamber Muhammed'i Allah'ın tecessümü olarak sunan bir Sanskrit metnini içeren sikkeler bastırdı, dahası döneminde Belh'teki sarayı sıklıkla heykelleri ve duvar resimleri itibarıyla put tapınağına benzetildi.⁹ Gazneli Mahmud'un saray şairi Unsurî, iki Bamiyan Budası'nın arasındaki efsanevi trajik aşka dayanan (şimdi büyük kısmı kaybolmuş olan) "Hingbut u Surhbut" başlıklı bir aşk mesnevisi kaleme almıştır.¹⁰ Bu efsane her ne kadar Hint menşeli olsa da Unsurî'nin zamanında çoktan Bamiyan'ın yerel rivayetlerinde işlenmiş görünmektedir ve on dokuzuncu yüzyıldan günümüze kadar halk bilimciler, bu hikâyenin yerel Hazarlı anlatı geleneğinde gelişimini belgelemişlerdir.¹¹ Bu

⁷ Kuran emsalini takip eden İbn al-Kalbi, *biçimlendirilmiş* resimler için *şanem* veya *timsâl* kavramlarını kullanırken işaret taşı, *stelae* veya sunak olarak kullanıldığı için ibadet nesneleri haline gelen şekil verilmemiş, yontulmamış taşlar içinse *vesen* ya da *nusub* kelimelerini kullanır. Hisham İbn al-Kalbi, *The Book of Idols: Being a Translation from the Arabic of the Kitab al-Asnam*, trans. Nabih Amin Faris (Princeton University Press, 1952); Suleyman Dost, "Pilgrimage in Pre-Islamic Arabia: Continuity and Rupture from Epigraphic Texts to the Qur'an," *Millenium* 20, no. 1 (2023): 28–29. Bu farklılık, bu kavramları birbirinin yerine geçecek şekilde kullanan Gazneli şairler tarafından yok edilmiştir.

⁸ Nomi Heger, "The Status and the Image of the Persianate Artist" (PhD Dissertation, Princeton University, 1997); Mika Natif, "The Painter's Breath and Concepts of Idol Anxiety in Islamic Art," in *Idol Anxiety*, ed. Josh Ellenbogen and Aaron Tugendhaft (Stanford University Press, 2011).

⁹ Barry Finbarr Flood, "Between Cult and Culture: Bamiyan, Islamic Iconoclasm, and the Museum," *Art Bulletin* 84, no. 4 (2002): 650. Belh sarayı ve onun edebî izleri konusunda bkz. Domenico Ingenito, "Sultan Maḥmūd's New Garden in Balkh: An Exercise in Literary Archaeology for the Study of Ghaznawid Ephemeral Architecture (Forthcoming)," in *Early Islamic Balkh: History, Landscape and Material Culture*, ed. Arezou Azad et al. (Oxford University Press, n.d.).

¹⁰ Assadullah Souren Melikian-Chirvani, "L'Évocation Littéraire Du Bouddhisme Dans l'Iran Musulman," in *Le Monde Iranien et l'Islam: Sociétés et Cultures* (Librairie Droz, 1974), 2:59–60; Minoru Inaba, "The Narratives on the Bāmiyān Buddhist Remains in the Islamic Period," in *Encountering Buddhism and Islam in Premodern Central and South Asia*, ed. Blain Auer and Ingo Strauch (De Gruyter, 2019).

¹¹ Said Reza Hussein, "Destruction of Bamiyan Buddhas: Taliban Iconoclasm and Hazara Response," *Himalayan and Central Asian Studies* 16, no. 2 (n.d.): 15–50.

bağlamda Stefano Pellò, İslami türsel mecazların atıfta bulunduğu gayrimüslim gerçek nesneleri, bu göndermelerin heterodoksi anlamına geldiğini varsaymadan tespit etmenin önemini isabetli olarak vurgulamış; bunu da “verili olan ile tasavvur edilen, mecazî olan ile anlamsal olan arasındaki temel, geniş ölçekli üretken etkileşimi lirik düzeyde izleyerek” yapmıştır.¹² Neticede Pellò’nun öne sürdüğü gibi “her şeyden önce geniş Orta Asya ufkundaki (Zerdüştler, Buddistler, Maniheiztler ve Brahmanlar, Bizanslı ve Nestori [örn. Doğu Süryani] Hristiyanlar ve Yahudiler) çeşitli kültürel motif ve unsurların işleyişinin alımlanması sonraki Farsî edebî kültüründeki kodifiye edilmiş geçişken imansızlık söz varlığının çekirdeğini oluşturur”.¹³ Bu kodifikasyon ya da estetikleştirme, belirli bir dinî oluşumun yarattığı siyasal tehdit ortadan kalktıkça özellikle belirginleşti.¹⁴

Destekleyici ve senkretik eğilimlere rağmen erken Farsça edebiyatta putların mecaz olarak kullanılması polemik amaçlıydı. Buda heykelleri ve *Arzhang* başlıklı Maniheizt resimli kutsal kitabımüesses İbrahîmî anlatının hedefi olmuştur,¹⁵ bu anlatı çoğunlukla aldanmış putperestlerin putların hareket edememesinden ve kendilerini koruyamamasından dolayı hakikati kavrayışlarını tasvir eder. Şair Firdevsî (onuncu-on birinci yüzyıl) tarafından yazılan Farsça edebiyatın kurucu destanı *Şâhnâme*’de Maniheizt Peygamber Mani, Sâsânî başrahibi (gayrimüslimdir ancak anikonist perspektifi temsil eder) tarafından *Arzhang*’daki mucizevi derecede gerçekçi resimleri nedeniyle saldırıya uğrar: “Ey resimlere tapan, öyleyse neden ellerini Tanrı’ya karşı sapkınca kaldırırsın / yüce gökleri yaratana”.¹⁶ Şiirde, ilahi yaratma eylemine kendi eserleriyle rakip olmaya kalkıştığı için Mani’nin derisi yüzülür ve içi samanla doldurulur; bu, onun yaşayan bir insan ile yalnızca insan görünümüne sahip boş kabuk arasındaki farkı ayırt edemeyişine yönelik şiirsel bir suçlamadır. (Moğol dönemi sırasında ve sonrasında nakkaşın işkenceye uğramasını *Şâhnâme* el yazmaları nakkaşları yaygın olarak resmetmişlerdir,¹⁷ nakkaşların bu sahne hakkında ne düşündüklerine dair herhangi bir bilgi olmamasına yalnızca hayıflanabiliriz.)

¹² Stefano Pellò, “The Other Side of the Coin: Shahîd-i Balkhî’s ‘Dînâr’ and the Recovery of Central Asian Manichaeen Allusions in Early Persian Poetry,” *Rivista Degli Studi Orientali* 88, no. 1/4 (2015): 40.

¹³ Pellò, “The Other Side of the Coin: Shahîd-i Balkhî’s ‘Dînâr’ and the Recovery of Central Asian Manichaeen Allusions in Early Persian Poetry,” 40.

¹⁴ Kristof (Forthcoming) Szitar, “Portrayals of Infidelity and Heresy in Early Ghaznavid Poetry,” in *Illusions of Orthodoxy. Islamic Politico-Religious and Legal Discourses (10th–11th Century)*, ed. Blain Auer and Wissam Halawi (De Gruyter, n.d.).

¹⁵ Bkz. Zsuzsanna Gulácsi, *Mani’s Pictures: The Didactic Images of the Manichaeans from Sasanian Mesopotamia to Uygur Central Asia and Tang-Ming China* (Brill, 2015).

¹⁶ (بدو گفت کای مرد صورت پرست / به یزدان چرا یافتی بیهده دست / کسی کو بلند آسمان آفرید) Aksi belirtilmedikçe Farsça ve Arapça çeviriler bana aittir. [çn. Türkçe tercümeler yazarın İngilizce tercümesine dayanmaktadır fakat bazı terimlerde Farsça orijinaline başvurulmuştur.] Ferdowsi, *The Shahnameh*, ed. Djalal Khaleghi-Motlagh and Mahmoud Omidasalar (Persian Heritage Foundation, 2005), 335 (mısra 580).

¹⁷ Resimler ve tartışmalar için bkz. Priscilla Soucek, “Nizami on Painters and Painting,” in *Islamic Art at the Metropolitan Museum of Art*, ed. Richard Ettinghausen (Metropolitan Museum of Art, 1972).

Çağdaş “putperestlerle” karşı karşıya geldikleri mahfillerde put, Müslüman polemikçilerine vahiy öncesi ve sonrası kutsal zamandizimini jeopolitik düzleme yerleştirme imkânı sağladı. Eş zamanlı olmayan kültürel gelişimin kavramsal haritasının üzerinde bazı halklar putperestlik evresini geçmişken bazıları o evrede kalmıştı. Gazneli tarihçi Gerdîzî tarafından rivayet edilen ve yaygın şekilde nakledilen bir hikâyeye göre Hindistan’daki Somnath *Jyotirlingam*’ı, Peygamber devrinde Mekke’den kaçan putperestler tarafından götürülen Arap tanrıçası Menât’ın putu olarak görülmüş ve bu put Mahmud tarafından yıkılmıştır.¹⁸ Somnath’taki put, ikonoklazm hususunda Pers-Medar edebî fantezilerinde baskın bir *topos* olarak yer alacaktı. En baskını ise edip Sa’dî’nin birinci şahıs pikaresk manzum hikâyeler derlemesi Bostân’da (on üçüncü yüzyıl) anlatılan Somnath ziyaretidir. Burada Sa’dî kendini putperest gibi gösterir ve Brahmin’in putun kolunu kaldırdığını yani hilesini ortaya çıkarır ve şarlatan Brahmin’i öldürür. Sa’dî bu masal türünü (kökeni Danyal Kitabı’na eklenmiş olan apokrif “Bel ve Ejderha”ya kadar gider) kendisinin sadece “Çinli kukla” olduğu, eylemlerinin kendisine ait olmadığı bir dinî tefekkür vesilesine dönüştürür: “Gönül ehli kendi ellerini kaldırdıklarında kendi ellerini kaldırmazlar / ipin başı gaybdan [Allah] çekilmektedir.”¹⁹ Elbette, açıkça kurgusal olan bu hikâyede Brahman’a karşı elini kaldıran, aslında Sa’dî’nin kaleminin can verdiği kişi yani anlatıdaki bendir ancak anlatının inşası ve kuklacılık arasındaki teşbih burada örtük kalır. Bu son açıklamanın daha belirgin sonucu, onu önceleyen muzaffer ikonoklazmın yapısökümüdür. Putun canlılığı sinik bir vehim olsa dahi onun gizeminin çözülmesinde put, öznelğin de bir tür putperestlik biçimi olduğunu anlamasında bir geçiş nesnesi olarak işlev görür. Manidardır ki anekdotun ayırım gözetmeyen şovenizminin ardından (kimi zaman mabet bakıcılarını “mughân” yani Zerdüş rahip olarak sunduğu), karanlığın kalbine yaptığı yolculuğun sonunda anlatıcı özne, geride bıraktığı benliğini Çinli olarak konumlandırmak suretiyle yabancılaştırır.

Her nerede ikonoklastik polemige yapılan poetik katkılar putun sanatını tasvir ederse, edebî yaratım meselesi daha kaçınılmaz biçimde belirir çünkü yazar, put yapıcısının ürettiği yapay güzelliği putları betimlerken yinelenmelidir. On birinci yüzyılda, güzel sevgililerin putlara benzetilmesi geleneğinin iyice yerleşmesiyle birlikte, “put” anlamına gelebilecek farklı sözcüklerin tümü erotik şiirde maşuk için örtük eşanlamlı hâline geldi; böylece bu *topos*, şairlerin kuramsal incelemeleri için bir alan olarak belirdi. Gelenek içerisinde bu dil oyunu erken dönemde

¹⁸ Lingamın Mekkeli kökenleri hakkındaki hikâye Gardizi’den gelmiyor olabilir ancak onun yayılmasına önemli katkı sağlamıştır. T. Emil Homerin, “Sa’Di’s Somnatiyah,” *Iranian Studies* 16, nos. 1–2 (1983): 34.

¹⁹ ناصح‌الدین دست بر می‌کشند / که سرشته از غیب در می‌کشند *Sahibdil* kelimesini ‘gönül ehli,’ olarak anlaşılmasında Ingenito’yu takip ediyorum. (Bu çalışmada anlatılan kuramsal araştırma çizgisini takip etmek isteyen karşılaştırmalı edebiyat araştırmacıları işe Ingenito’nun kitabına okuyarak başlamalı.) Domenico Ingenito, *Beholding Beauty: Sa’di of Shiraz and the Aesthetics of Desire in Medieval Persian Poetry* (Brill, 2021), 220. Danyal’ın kitabına yapılan apokrif eklemeler için bkz. Michael D. Coogan et al., eds., *The New Oxford Annotated Bible with Apocrypha: New Revised Standard Version.*, 4th ed. (Oxford University Press, 2010), 1552–53. Muşlih al-Dîn Sa’dî, *Kulliyât*, ed. Muḥammad-‘Alî Furūghî (Hirmis, 2006), 486.

bu şekilde yerleştikten, Unsurî sevgilinin güzelliğini betimleyen bir pasajı şu iftiharla başlatabildi:

Put yaratıcısının yaptığı put sevgili değildir
Çünkü bir put yapıcısı gönül çalan cazibeyi sökemez

Benim putum gönülleri çalar çünkü onların yüzü ve sureti
Âzer'in (İbrahim'in babası) üslubundadır ama onları Âzer yaratmadı²⁰

بت که بتگر کندش دلبر نیست
دلبری دستبرد بتگر نیست
بت من دل برد که صورت اوست
آنری وار و صنع آنر نیست

Geleneksel mübalağalı teşbihin yetersiz bulunarak bir kenara bırakılması yerleşmiş bir retorik hamle olsa da sevgilinin yaratılmışlığı meselesi ister istemez bir *ars poetica* boyutu kazanır çünkü şiirde sevgili daima şairin yaratımıdır ve dinleyiciler onun güzelliğine, ancak şair bu etkiyi yaratabildiği ölçüde inanırlar. Unsurî, ilahi yaratım olan insanların hakiki güzelliği ile ancak bir kafiri kandırabilecek insan yapımı suretleri ayıran anikonist İbrahimî argümanı işaret eder ancak şiir tam olarak bu tür bir hileye girer. O bu yanılsamayı ur-put-yaratıcısından daha başarılı bir şekilde gerçekleştirmeyi iddia etmekle kalmaz aynı zamanda kendini, yarattığı putun daha da ateşli bir tapanı olarak ilan eder. Bu, Pers-Medar saray şiirindeki yaygın bir retorik oyundur. Bu, ototelik bir poetikanın ifadesine imkân veren söz konusu geleneğin en önemli alanlarından biridir. Bu mantığa göre, şiirin sevgilinin güzelliğini yüceltmesi ve hamiyi ölümsüzleştirmesi, aslında şairin yarattığı ve şiirin ve şairinin anıtı olarak duran güzelliği kutlaması olarak anlaşılmalıdır.²¹

Söz konusu edebî gelişmeler, aynı topluluklarda üretilmiş ve putperestlerin putlarıyla karşılaşmalarına dair spekülative bir fenomenolojiye yönelen, daha yaygın biçimde bilinen Arapça felsefe ve edebiyat kuramı külliyatına öğretici bir karşıtlık sunar. İran'ın Hazar bölgesinde eser veren, çığır açıcı Arap edebiyat kuramcısı Cürcânî (on birinci yüzyıl), şiirin dinleyicilerde oluşturduğu hayret hâlini, putların onlara tapanlar üzerindeki etkisiyle mukayese eder ancak bu kıyas, şiirin dikkat çekici yaşam taklidini açıklamak amacıyla kullandığı sanatsal ve simyasal teşbihler dizisinin yalnızca bir örneğini teşkil eder.²² Aynı yüzyılda İbn Sînâ, *Poetika* üzerine yazdığı şerhinde, aristokratların portrelerini daha da güzelleştirmeleri veya bayağı kişilerin çirkinliğini vurgulamalarıyla tanınan ünlü Yunan heykeltıraşlarına dair Aristoteles'in kinayesini haşiye düşerek açıklar; bu kinayeyi, öfke yahut merhameti kişileştiren Maniheizt resimlerle kıyaslar. Bu resimler, “öfkeye çirkin, merhamete ise güzel bir suret verir”.²³ Burada İbn Sînâ,

²⁰ ‘Unşurî Balkhî, *Dīvān*, ed. Sayyid Muḥammad Dabîr Siyāqî (Kitābkhānah-i Sanā’î, 1963), 19. [çn. Tercüme yazarın İngilizce çevirisine dayanmaktadır.]

²¹ Rebecca Gould, “The Much-Maligned Panegyric: Toward a Political Poetics of Premodern Literary Form,” *Comparative Literature Studies* 52, no. 2 (2015): 271–77.

²² ‘Abd al-Qāhir al-Jurjānî, *Kitāb Asrār Al-Balāghah*, ed. H. (Helmut Ritter) Ritir (Wazārat al-ma’ārif, 1954), 317–18.; Arapça edisyonunda eksikler olsa da metnin en tam tercümesi için bkz. ‘Abdalqāhir al-Curcānî, *Die Geheimnisse Der Wortkunst (Asrār al-Balāga)*, trans. Hellmut Ritter (Franz Steiner, 1959), 368–70. Bu konu Harb tarafından tartışılmıştır, Lara Harb, *Arabic Poetics: Aesthetic Experience in Classical Arabic Literature* (Cambridge University Press, 2020), 74.

²³ Ismail Dahiyat, *Avicenna's Commentary on the 'Poetics' of Aristotle: A Critical Study with an Annotated Translation of the Text* (Brill, 1974), 75.

mimetik karikatürün ifade olanaklarına ilişkin Aristotelesçi değerlendirmenin ötesine geçerek, ibadet tasvirlerinin, aksi hâlde soyut kalacak olanı somut hâle getirmedeki işlevselliğini savunur.

Bir başka erken on birinci yüzyıl düşünürü olan Bîrûnî, Gazneli ordularının Kuzey Hindistan'daki fetihlerine eşlik ederken yaptığı araştırmalara dayanan, Arapça kaleme aldığı *Tahkîku mâ li'l-Hind min makûletin makhbûletin fi'l-'akl ev merzûle* (Hindistan Hakkında Söylenenlerin Akli Ölçütlere Göre Tahkiki) adlı empatik bir etnografi örneğinde, putların analogik işlevine dair daha kapsamlı bir kuram ortaya koyar. Elitist sınıf dayanışmasıyla yoğrulmuş olan bu eserinde Bîrûnî, “avamın putlarla ilgili hurafeleri [*khurafat*]” ile (bunları sıradan Müslümanların batıl inançlarıyla karşılaştırır), bir yandan “kurtuluş yolunda yürüyenler (yani Budist rahipler),” diğer yandan “cedel ve metafizik çalışanlar (*el-cedel ve el-kelam*; muhtemelen Brahmanlara atıfla)” tarafından imge kullanımının tefekkür ve halk eğitimi için işlevselleştirilmesi arasında keskin bir ayrım yapar, bunların ise “Yüce Tanrı'dan başkasına, hatta O'nun yaratılmış bir suretine dahi ibadet etmekten uzak olduklarını” belirtir.²⁴ Onun ortaya koyduğu gibi “benzer şekilde kadim zamanlarda Yunanlar putları kendileri ve İlk Neden arasında araçlar olarak kullanırlardı.”²⁵ Bu aynı ekümenik sempati çizgisi ama aynı zamanda mütekaddimîn ile kıyaslar üzerinden müteahhirîni zamansal ötekileştirme biçimi, yüzyıllar boyunca Hindistan ve Çin'e dair birçok Müslüman etnografyada, ibadet imgelerinin fiilen nasıl kullanıldığına dair farkındalığın farklı dereceleriyle birlikte tekrar eder. Hint meditasyon tekniklerinin idrakini yansıtan derinlikli bir geç dönem örneği Ekber'in sarayının senkretik entelektüel ortamında yazan on altıncı yüzyıl Babür veziri Ebü'l-Fazl'dan gelir:

Taş, ağaç ya da başka şeylerden yapılmış tasvirler [Hintlilerin] gösterdiği hürmetin, akılsızların sandığı gibi putperestlik olmadığını belirtmek gerekir. Bu kutlu kitabın müellifi birçok bilge ve salih kimseyle oturup sohbet etmiştir ve açıkça görülmektedir ki onlar, Zât-ı Pâk'ın huzuruna yaklaşmış bazı kimselerin tasvirlerini zihnin dağılmasını önlemek ve Tanrı'ya ibadeti vazgeçilmez kılmak için araç olarak yaparlar.²⁶

Onun bu felsefî dayanaklarının yanı sıra Ebü'l-Fazl'ın argümanının bir başka kaynağı ilahî içkinliğin ışığında putperestliğe dair müsamahalı yorumlar sunan özellikle İbnü'l Arabî'den sonraki Sufî gelenektir.²⁷ Pers-Medar tasavvufi poetikada dünyadaki güzellik, özellikle insan bedeninin güzelliği, müminlerin ilahi güzellikle karşılaşmalarına izin veren bir mecaz-ı mürsel

²⁴ Abū al-Rayhān Muḥammad b. Aḥmad al-Bīrūnī, *Kitāb Al-Bīrūnī Fī Tahqīq Mā Li-l-Hind Min Maqūlah Maqbūlah Fī al-'aql Aw Mardhūlah* (Osmania Oriental Publications Bureau, 1958), 85.

²⁵ Abū al-Rayhān Muḥammad b. Aḥmad al-Bīrūnī, *Kitāb Al-Bīrūnī Fī Tahqīq Mā Li-l-Hind Min Maqūlah Maqbūlah Fī al-'aql Aw Mardhūlah*, 94. George Malagaris, *Biruni* (Oxford University Press, 2020), 98–100. Farabî'nin nispeten benzer, göreceli ve sınıfsal olarak ayrılmış tasvir yapımı üzerine savunusu için bkz. Aaron Tugendhaft, *The Idols of ISIS: From Assyria to the Internet* (University of Chicago Press, 2020), 15–24.

²⁶ Alıntılayan Audrey Truschke, *Culture of Encounters: Sanskrit at the Mughal Court* (Columbia University Press, 2016), 154.

²⁷ Haruka Cheifetz, “Al-Sha'rānī's Defence of Ibn 'Arabī in Context: Interpreting “the Oneness of Existence (Waḥdat al-Wujūd) as Experiential Oneness”,” *Sufi Studies*, no. 12 (2023): 182–215.

(*synecdochic*) alanı hâline gelir. On ikinci ve on dördüncü yüzyıllar arasında, *şâhidbâzî* gibi Sufî ibadet pratikleri yani güzel genç erkeklerin topluca, törensel biçimde seyredilmesi aracılığıyla, başlangıçta bir şiirsel gelenek olarak ortaya çıkan putlarla maşukların özdeşleştirilmesi, derinlikli bir “görüşün lirik antropolojisi”ne dönüştü.²⁸ Bu çerçevede şiir, tam da dildeki dünyevi güzelliğe şahitlik etmek suretiyle ibadete yönelik bir işlev üstlenebilir. Ancak, erotik şiirin bu işlevsel kavramsallığı, şairler maşuku-put olarak işlediklerinde, yaratıcı-olarak-şair ile Tanrı arasındaki sorunlu ilişkinin hemen belirmesine yol açmıştır.

Bu dönüşümün verneküler edebî kuram açısından sonuçları on ikinci yüzyıl Transkafkasyalı şair Nizâmî’nin aşk mesnevisi türündeki çarpıcı put tapınağı sahnesinde ve on beşinci yüzyıl Orta Asyalı mürşid Câmî’nin onu yeniden işlediği eserinde gözlemlenebilir. Nizâmî’nin *Heft Peyker*’i (*Yedi Güzeller*) Sâsânî hükümdarı Behrâm-ı Gûr’un yedi iklimin fethinden elde ettiği yedi gelini yerleştirmek ve ziyaret etmek için yedi kubbeli bir saray inşa ettirmesini merkeze alır. Kubbeler yedi feleğin mikrokozmosik temsili olarak inşa edilir ve mimar açıkça bunların Allah’ın eyleminin taklidi olduğunu beyan eder, bu itibarla bunlar tılsımlı şekilde hükümdarın iyi talihini nazardan koruyacaklardır. Prensesleri bir araya getirirken hükümdar önceden ziyaret ettiği “yüz Çin put tapınağından daha güzel”²⁹ gizli bir saray odasından ilham alır. Bu odada hükümdar, yedi prensesin resimleriyle çevrelenmiştir ve kitabeler bu kavuşumun Allah’ın iradesiyle gerçekleştiğini ilan eder.³⁰ Mesnevinin büyük kısmını kapsayan yedi kubbesindeki yedi yıllık eğlenceden ve hikâye anlatımından sonra Behrâm “ölüm ondan uzak olsun diye dünyevi put tapınağının kubbelerinden uzaklaşması”³¹ gerektiği sonucuna varır ve kubbeleri ibadethanelerle değiştirir.³² Ancak bu anlamın sabitliği, Nizâmî’nin mesnevinin ithaf kısımlarında zayıflatılır, burada önce Allah’ın evreni yaratışı, yedi kubbenin yedi (semavi) güzellikle inşasına benzetilir, ardından ise şair, yedi prensesi ve onların hikâyelerini kendi edebî bağlamını adeta mimari bir düzene dönüştürür. Şiir, bu tekabülîyetlerin hiyerarşik düzenlemeleriyle oynadıkça, kendi betimlediği hazların öğretici mi yoksa akıl çelici mi olduğuna dair soruyu muallakta bırakır. Her hâlükârda, fetih anlatısı ve kraliyet mimari düzeni açıkça göstermektedir ki ister putların alaşağı edilmesi isterse onların idraki yüceltmenin bir aracı olarak takdir edilmesi olsun, her ikisi de kültürel farklılığın bir tasnif ve hiyerarşisine dayalı imparatorluk pratikleridir.

Câmî’nin, bir kısmı Nizâmî’nin belirli mesnevilerine nazire olarak kaleme alınmış yedi uzun anlatı şiiri, yazımlarından kısa bir süre sonra, *Heft Peyker*’e kozmolojik bir göndermeyle atıfta bulunan “heft evreng” (yedi taht) adıyla anılmaya başlandı. Fakat Kur’an’daki Yûsuf kıssasının aşk mesnevisi türündeki uyarlaması olan *Yûsuf u Züleyhâ*, *Heft Peyker*’le doğrudan nesep ilişkisi

²⁸ Ingenito, *Beholding Beauty: Sa’di of Shiraz and the Aesthetics of Desire in Medieval Persian Poetry*, 212. Ayrıca bkz. Claudia Yaghoobi, “Yusuf’s ‘Queer’ Beauty in Persian Cultural Productions,” *The Comparatist* 40, nos. 245–266 (2016): 62–77.

²⁹ خوشتر از صد نگارخانه چین

³⁰ Nizâmî-i Ganjah, *Haft Paykar*, ed. H. (Helmut Ritter) Ritter and Y. (Jan Rypka) Rîbqā (Maṭba‘ah-i dawlat, 1934), 60.

³¹ که از صنمخانه‌های گنبد خاک / دور شو کز تو دور باد هلاک

³² Nizâmî-i Ganjah, *Haft Paykar*, 290.

kurar.³³ Yûsuf, Pers-Medar şiir geleneğinde Kur'an'a göre dünyevî güzellik örneği ve bir peygamber olarak *şâhidbâzîn*in uzun zaman en paradigmatic figürü olarak işlev görmüştür. Câmî'nin şiirinde, Allah, Yûsuf'a bütün dünyevi güzelliğin üçte ikisinin “putların ortadan kaldırılması” için bahşedildiğini açıklar.³⁴ Ancak bu zafere ulaşmadan önce, Yûsuf putperest temsilin nesnesi olur. Mısırlı Pagan bir soylu kadın olan ve Yûsuf'a karşı şehvet besleyen Züleyhâ, onu sadece bu amaç için inşa ettirdiği renkleri feleklerinkine tekabül eden yedi köşklü sarayda baştan çıkarmaya çalışır. Sarayın süsleme düzeni pornografiktir ve Yûsuf'un şehvetini alevlendirmek için tasarlanmıştır. Ancak bu, büyük ihtimalle tanrıların cinsel ilişkisini tasvir eden Hint tapınaklarının ikinci ya da üçüncü elden bir betimlemesidir (nitekim Hintli okuyucular da onu bu şekilde anlamışlardır).³⁵

O evin her yerinde sanatçı yarattı
Yûsuf'un biçimini ve Züleyhâ'nın figürünü

Maşuk ve aşık gibi beraber oturdular
Aşk içinde, kalp ve ruh birbirine sarılarak

Bir yerde o, diğerinin dudaklarını
Bir yerde o diğerinin kemerini çözdü...

Her yerde görüldüler ve eğer gözlerini açarsan
Bir kerede onların resimlerini görürsün³⁶

در آن خانه مصور ساخت هر جا
مثال یوسف و نقش زلیخا

به هم بنشسته چون معشوق و عاشق
ز مهر جان و دل با هم معانق

به یکجا این لب او بوسه داد
به یکجا آن میان این گشاده

به هر سو دیده و ار دیده گشودی
ز اول صورت ایشان نمودی

Her ne kadar bu birleşme imgelerinin çoğaltılmasının örnekleri hem Pers-Medar saraylarında hem de Hint tapınak mimarisinde mevcut olsa da Câmî'nin sözlü tasvirinde bu, edebî betimlemenin tekrar zorunluluğu üzerine bir tefekküre dönüşür—ki bu tekrar, zaten başlangıçta, ilahi yaratma fiilinin yinelenmesiyle başlamaktadır—. Cinsel ilişki sahnelerinin dramatik ve grafik tasvirleri aracılığıyla Câmî cezbedici ve göz boyayıcı güzelliğin üretimine katılır. Benzer şekilde, Züleyhâ'nın Yûsuf'u aklını çelmek için başvurduğu ârâyişleri ayrıntılı biçimde tasvir eder; böylece şiirin baştan sona doldurulduğu erotik görsel hazzın suniliğini vurgular. Yûsuf neredeyse boyun

³³ Bu şiirlerin saray mimarisiyle metinlerarası ilişkisine dair bir başka yaklaşım için bkz. Azeem Malik, “Celestial Palaces in Nezami and Jami: The Heavenly Dimensions of Eroticism,” Paper Presentation, Biennial Conference of the Association for Iranian Studies, Mexico City, August 2024.

³⁴ ‘Abd al-Rahmân Jâmî, *Maşnavî-i Haft Awrang*, ed. A‘lâ Khân Afşahzâd and Hâsîn Aḥmad Tarbiyat (Brill, 2019), 2:41.

³⁵ Bkz. Ayesha A. Irani, “Love’s New Pavilions: Šāhā Mohāmmad Chagīr’s Retelling of Yûsuf va Zulaykhā in Early Modern Bengal,” in *Jāmī in Regional Contexts: The Reception of ‘Abd al-Rahmân Jāmī’s Works in the Islamicate World, ca. 9th/15th–14th/20th Century*, ed. Thibaut d’Hubert and Alexandre Papas (Brill, 2019). Baştan çıkarma mekânında bir put, hikâyenin ilk Midraşik rivayetinde zaten mevcuttur. İslamî Yusuf geleneğinde görme ve temsil konusunda bkz. Wendy M. K. Shaw, *What Is ‘Islamic’ Art?: Between Religion and Perception* (Cambridge University Press, 2019), 223–67. Câmî’nin versiyonundaki başka muhtemel bir referans da yukarıda sözü edilen Gazneli Mahmud’un Belh’teki ünlü sarayıdır.

³⁶ ‘Abd al-Rahmân Jâmî, *Maşnavî-i Haft Awrang*, 2:126.

eğer ama teslim olmadan önce kaygılı biçimde Allah tarafından gözleendiğinin farkına varır—belki de okuyucunun—ve kaçar. Bu sahneyi, mesnevi biçiminin içinde, şiirin tuzağından çıkış yolunu işaret eden anlatının irşâd edici gücü ile o tuzaktaki mest edici tasvirici üslup arasındaki bir gerilim olarak okuyabiliriz ve Câmî yeteneğini en iyi bu tasvirici üslupta sergileyebilmektedir. Ne var ki böyle bir okuma, Câmî’nin amacıyla çelişir: Onun amacı, şiirsel tasviri bir ibadet pratiği olarak hem uzlaştırmak hem de meşrulaştırmaktır.

Züleyhâ sonunda tapındığı putu yıkar fakat bunu, Yûsuf’tan ilahî bir körlük ve ayrılık dönemine maruz bırakıldıktan sonra gerçekleştirir. Heykeli kırarken sonra geçmişteki hatasını Allah’ın huzurunda meşrulaştırır:

Sen madunlara karşı sevgisi olan
putlara, put yaratıcılarına ve putperestlere

Eğer putlar senin suretini taşımasaydı
Neden biri başını bir put önünde eğsin³⁷

که ای عشق تو را از زیردستان
بتان و بتگران و بتپرستان

اگر نه عکس تو بر بت فتادی
به پیش بت کسی کی سر نهادی

Züleyhâ, ilk geçiş nesnesini terk ederek insan suretinin daha sahici ilahî güzelliğini tercih ettikten sonra görme yetisine yeniden kavuşur ve Yûsuf ile birleşir; ardından, vuslata erdikten sonra, nihai nesne olan Allah’a yönelir.³⁸ *Heft Peyker*’de olduğu gibi bir ibadethane inşa edilir; burada putperestliğin, beşerî aşkın ve edebî hazzın olumsuzlanması Züleyhâ’nın inzivasının mekânı hâline gelir. Fakat Nizâmî’nin şiirinde olduğunun aksine bu görkemli dinî yapı müsrif bir tasvirle verilir: “İçine iki yüz hayranlık uyandıran nakış asılmıştı / ve üzerine bin inci asılmıştı.”³⁹ İnci dizimi, şiirsel kompozisyon için en yerleşik teşbih olduğundan, Câmî’nin kendi edebî yapısını ve temsili (mimetik) tasvir pratiğini, kendisi ve okuyucuları için daha yüce hazlara geçişte bir yardımcı olarak yeniden kutsadığı şüphe götürmez.⁴⁰

Bu çalışmanın birçok noktasında, *postmedieval* dergisi ve Batı edebî geleneğiyle ilgilenen okurlar, şüphesiz Ovidyen gelenekteki edebî mimesisin örtük kuramlarını (sadece o değil ama özellikle Pigmalion bölümünü) ve yine Petrark ile onun taklitçilerinin dizelerinde görülen, edebî eserin ototelik bir put olarak kaygı yüklü sunumlarını düşünmüşlerdir. Bu sonuncusu özellikle John Freccero’nun etkili denemesi “The Fig Tree and the Laurel”de (1975) işlenmiştir.⁴¹ Freccero, Petrarkizmin olağanüstü kültürler ötesi üretkenliğini, lirik-erotik jestin iki olası okuma arasında

³⁷ ‘Abd al-Rahmân Jâmî, *Maṣnavî-i Haft Awrang*, 2:179.

³⁸ Claudia Yaghoobi, “Zulaykhâ’s Displaced Desire in Jâmî’s Yûsuf va Zulaykhâ,” *Journal of Islamic and Muslim Studies* 4, no. 2 (2019): 62–77.

³⁹ ‘Abd al-Rahmân Jâmî, *Maṣnavî-i Haft Awrang*, 2:188.

⁴⁰ Cami’nin okur tepkisi modelini esasen keşifsel (heuristic) olarak anlamada, O’Malley’in mesnevîlerindeki didaktik projeye ilişkin tanımını uyarlıyorum. Austin O’Malley, *The Poetics of Spiritual Instruction: Farid al-Din ‘Attar and Persian Sufi Didacticism* (Edinburgh University Press, 2023).

⁴¹ John Freccero, “The Fig Tree and the Laurel: Petrarch’s Poetics,” *Diacritics* 5, no. 1 (1975): 34–40.

askıda kalışından doğan muğlaklığa bağlar: Dünyevi aşkın, Hristiyanî bir yorumla metnin ötesine işaret eden bir ibadet alegorisine dönüştürülerek yüceltilmesi ve şiirin kendi özerkliğini klasik tarzda ileri süren, eserin kendisini putperestçe övdüğü bir okuma. Unsurî'nin kendi yarattığı puta tapması, jestin İbrahîmî bağlamda sınır ihlalden doğan haz sebebiyle Ovid'in Pygmalion'undan ayrılır. Ancak Petrarch'ın putperest poetik senaryosundan farklıdır; zira Petrarch, putların uzak bir geçmişe ait olduğu bir toplulukta yaşıyordu. Oysa Gazneli sahasında “putperestlik” açıkça okunabilir bir konumdu.

Tartıştığım bazı örneklerde Petrarch'a daha benzer bir tarihselcilik var. Örneğin, Nizâmî putperest aşkın heterotopik senaryolarının çeşitliliğini keşfetmek için aşk mesnevilerinde tarihsel olarak belirlenmiş ve başka kültürlerle ait zamansallıklar (İslam öncesi İran, erken İslami Arabistan, İskender'in imparatorluğundaki yerel zamansallığın geniş yelpazesi) kullanmıştır. Ancak Sa'dî'nin Somnath hikâyesi bize Hindistan *topos*unun “putperest” komşuların daha az olduğu Batı topraklarındaki Fars şairler için bile çağdaş putperestlik tasavvurlarıyla sürekli bir teması mümkün kılmıştır.⁴² Câmî ve Ebü'l-Fazl'ın yazdığı Timurluların Orta ve Güney Asya bölgelerinde, put motifi, gayrimüslim düşünce ve ibadet pratiklerinin kültürler ötesi etkileşim için bir düğüm noktası olarak işlev görmeye devam etti.

Freccero'dan sonra, Rönesans'ın *eidolon*ları yalnızca sekülerliğin cazibesine değil, aynı zamanda şairlerin edebî özerklik ve *otopoesis* arayışına, yani anlamlandırma süreçleri şiir dışı göstergelerden bağımsız olan bir şiirsel bir ütopya karşılık gelen figürler olarak da sıklıkla okunmuştur.⁴³ Bu model, edebî putlarını söz oyunları ile süsleyerek açık bir küfür-oyunu sahneleyen Gazneli şairlere, edebî putlarının nihai göndergesinin Tanrı olduğunu öne süren Sa'dî ve haleflerinden daha uygun düşebilir ya da en azından—Nizâmî'de olduğu gibi—daha açık bir göstergeler sistemi içinde bu türden bir okumaya bolca imkân sağlamıştır. Ancak yukarıdaki okumaların da gösterdiği üzere, kendi mimetik projesinin dindarlığa dayalı göndergesini açıkça vurgulayan dizeler bile karmaşık, yansıtıcı bir ayna salonu kurabilir. Bu ikilik hem klasik Fars poetikasında hem de Petrarch-sonrası Batı'da görülebilir; burada dünya, “Tanrı'nın kendini bilmesi için yaratılmış bir nesne” olarak tasavvur edilir.⁴⁴ Putun görünüşünü edebî özerklik projesinin işareti olarak görmekte ısrar etmek yerine, onu İbrahîmî bağlamların tamamında, edebî sistemin—hatta içine yerleştiği kültürel sistemin—ötesine uzanan güçlü göndergelere sahip bir

⁴² Sa'dî'nin jeopolitik coğrafyasında ‘putperestlerin’ yokluğu abartılmamalıdır: Moğol fatihlerinin ilk birkaç kuşağı İran'da Budizmi himaye etmiştir; bkz. Jonathan Brack, “Rashîd Al-Dîn: Buddhism in Iran and the Mongol Silk Roads,” in *Along the Silk Roads in Mongol Eurasia: Generals, Merchants, and Intellectuals*, ed. Michal Biran (University of California Press, 2020); Roxann Prazniak, “Ilkhanid Buddhism: Traces of a Passage in Eurasian History,” *Comparative Studies in Society and History*, no. 56 (2014): 650–80.

⁴³ Danijela Kambasković-Sawers, “Carved in Living Laurel: The Sonnet Sequence and Transformations of Idolatry,” *Renaissance Studies* 21, no. 3 (2007): 377–94.

⁴⁴ Timothy M. Harrison and Jane Mikkelsen, “What Was Early Modern World Literature?,” *Modern Philology* 119, no. 1 (2021): 173.

edebî nesne olarak okumak daha uygun olur. Put aynı anda hem edebiyatı göndergesellikten uzaklaşmaya davet eder hem de edebiyatın kendi tasvir süreçleri üzerine düşünmesini sağlar.

Bu anlam üretme hiçbir şekilde tamamlanmış bir tarihsel süreç değildir. Ben, Hindistan'da BJP hükümetinin zımnen ya da kimi zaman açıkça teşvikiyle camilerin geniş ölçekte yıkıldığı ve Hindu tapınaklarına dönüştürüldüğü bir dönemde yazıyorum. Bu süreç, Gazneli Mahmud'dan Taliban'a uzanan, zaman bakımından kısaltılarak tek zincir hâlinde sunulan istilacı ve ikonoklastların eylemlerinin tersine çevrilmesi olarak resmedilmektedir. Buna karşılık, Farsî edebî put, daha dikkatli ve daha alımlayıcı bir kültürel temellük biçimini temsil eder. Unsurî'nin edebî nesnesiyle karşılaşması, çatışma barındırsa da merak ve ilgiyle şekillenen dolaysız bir kültürel karşılaşma ortamından koparılamaz. Klasik Pers-Medar şairleri, erotik şiirlerinin kendi yarattıkları nesnelerle karşılaşmaları sahnelediğinin farkındaydı ancak onların anlam üretme poetik ekonomisi kapalı bir gelenekler sistemi değildi. Bu sistem yalnızca kendi dışındaki gerçek nesnelere değil, farklı geleneklerden gelen mimesis ve anlam üretme usullerine de açıktı.

Copyright and Permission Statement / Telif Hakkı ve İzin Beyanı

This essay was originally printed in *postmedieval: A Journal of Medieval Cultural Studies*. The author thanks Springer Science for translation permissions.

Bu deneme ilk olarak *postmedieval: A Journal of Medieval Cultural Studies* dergisinde yayımlanmıştır. Yazar, çeviri izni için Springer Science'a teşekkür eder.

Acknowledgments / Teşekkür

This piece benefitted from many helpful suggestions by Charlotte Eubanks and the participants of a workshop at Yale University in May 2024, organized by Christopher Baker and sponsored by the American University of Central Asia. The piece owes a special debt to the insights of Kristof Szitar.

Bu çalışma Charlotte Eubanks'in ve Mayıs 2024'te Yale Üniversitesi'nde, Orta Asya Amerikan Üniversitesi sponsorluğunda Christopher Baker tarafından düzenlenen çalıştayın katılımcılarının birçok önerisinden faydalanmıştır. Ayrıca Kristof Szitar'a katkıları için özel bir teşekkür borçluyum.

Financial Support Statement / Finansal Destek Beyanı

The author declares that no specific funding was received for this research. / Yazar, bu araştırma için herhangi bir özel finansal destek almadığını beyan eder.

Conflict of Interest Statement / Çıkar Çatışması Beyanı

The author declares no conflict of interest related to this study. / Yazar, bu çalışma ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmadığını beyan eder.

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

The author confirms that no generative artificial intelligence (AI) tools were used in preparing this work.

Yazar, bu çalışmanın hazırlanmasında yapay zekâ (AI) araçlarının kullanılmadığını doğrular.

Kaynakça

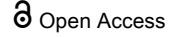
- ‘Abd al-Raḥmān Jāmī. *Maṣnavī-i Haft Awrang*. Edited by A‘lā Khān Afṣaḥzād and Ḥasīn Aḥmad Tarbiyat. Vol. 2. Brill, 2019.
- ‘Abd al-Qāhir al-Jurjānī, *Kitāb Asrār Al-Balāghah*. Edited by H. (Helmut Ritter) Ritter (Wazārat al-ma‘ārif, 1954).
- ‘Abdalqāhir al-Curcānī. *Die Geheimnisse Der Wortkunst (Asrār al-Balāga)*. Translated by Hellmut Ritter. Franz Steiner, 1959.
- Abū al-Rayḥān Muḥammad b. Aḥmad al-Bīrūnī. *Kitāb Al-Bīrūnī Fī Tahqīq Mā Li-l-Hind Min Maqūlah Maqbūlah Fī al-‘aql Aw Mardhūlah*. Osmania Oriental Publications Bureau, 1958.
- Apostolos-Cappadona, Diane, Angelika Berlejung, Kalman P. Bland, Maya Balakirsky Katz, and Michael E. Pregill. “Aniconism.” In *Encyclopedia of the Bible and Its Reception*, vol. 1. De Gruyter, 2009. <https://doi.org/10.1515/EBR.aniconism>.
- Auer, Blain, and Ingo Strauch, eds. *Encountering Buddhism and Islam in Premodern Central and South Asia*. De Gruyter, 2019.
- Brack, Jonathan. “Rashīd Al-Dīn: Buddhism in Iran and the Mongol Silk Roads.” In *Along the Silk Roads in Mongol Eurasia: Generals, Merchants, and Intellectuals*, edited by Michal Biran. University of California Press, 2020.
- Cheifetz, Haruka. “Al-Sha‘rānī’s Defence of Ibn ‘Arabī in Context: Interpreting ‘the Oneness of Existence (Waḥdat al-Wujūd) as Experiential Oneness’.” *Sufi Studies*, no. 12 (2023): 182–215.
- Choksy, Jamsheed K. *Conflict and Cooperation: Zoroastrian Subalterns and Muslim Elites in Medieval Iranian Society*. Columbia University Press, 1997.
- Coogan, Michael D., Marc Z. Brettler, Carol A. Newsom, and Pheme Perkins, eds. *The New Oxford Annotated Bible with Apocrypha: New Revised Standard Version*. 4th ed. Oxford University Press, 2010.
- Dahiyat, Ismail. *Avicenna’s Commentary on the ‘Poetics’ of Aristotle: A Critical Study with an Annotated Translation of the Text*. Brill, 1974.
- Dost, Suleyman. “Pilgrimage in Pre-Islamic Arabia: Continuity and Rupture from Epigraphic Texts to the Qur’an.” *Millenium* 20, no. 1 (2023): 15–32.
- Elias, Jamal. ““(Un)Making Idolatry: From Mecca to Bamiyan.” *Future Anterior* 4, no. 2 (2007): 12–29.
- Elverskog, Johan. *Buddhism and Islam on the Silk Road*. University of Pennsylvania Press, 2010.
- Emon, Anver M. *Religious Pluralism in Islamic Law: Dhimmis and Others in the Empire of Law*. Oxford University Press, 2012.

- Evans, Ruth, Andrew Taylor, Nicholas Watson, and Jocelyn Wogan-Browne. "The Notion of Vernacular Theory." In *The Idea of the Vernacular: An Anthology of Middle English Literary Theory, 1280–1520*, edited by Jocelyn Wogan-Browne, Nicholas Watson, Andrew Taylor, and Ruth Evans. Pennsylvania State University Press, 1999.
- Ferdowsi. *The Shahnameh*. Edited by Djalal Khaleghi-Motlagh and Mahmoud Omidshafar. Persian Heritage Foundation, 2005.
- Flood, Barry Finbarr. "Between Cult and Culture: Bamiyan, Islamic Iconoclasm, and the Museum." *Art Bulletin* 84, no. 4 (2002): 641–59.
- Freccero, John. "The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics." *Diacritics* 5, no. 1 (1975): 34–40.
- Friedmann, Yohannan. *Tolerance and Coercion in Islam: Interfaith Relations in the Muslim Tradition*. Cambridge University Press, 2003.
- Gould, Rebecca. "The Much-Maligned Panegyric: Toward a Political Poetics of Premodern Literary Form." *Comparative Literature Studies* 52, no. 2 (2015): 254–88.
- Gulácsi, Zsuzsanna. *Mani's Pictures: The Didactic Images of the Manichaeans from Sasanian Mesopotamia to Uygur Central Asia and Tang-Ming China*. Brill, 2015.
- Harb, Lara. *Arabic Poetics: Aesthetic Experience in Classical Arabic Literature*. Cambridge University Press, 2020.
- Harrison, Timothy M., and Jane Mikkelsen. "What Was Early Modern World Literature?" *Modern Philology* 119, no. 1 (2021): 166–88.
- Heger, Nomi. "The Status and the Image of the Persianate Artist." PhD Dissertation, Princeton University, 1997.
- Hisham Ibn al-Kalbi. *The Book of Idols: Being a Translation from the Arabic of the Kitab al-Asnam*. Translated by Nabih Amin Faris. Princeton University Press, 1952.
- Homerin, T. Emil. "Sa'di's Somnatiyah." *Iranian Studies* 16, nos. 1–2 (1983): 31–50.
- Hussein, Said Reza. "Destruction of Bamiyan Buddhas: Taliban Iconoclasm and Hazara Response." *Himalayan and Central Asian Studies* 16, no. 2 (n.d.): 15–50.
- Inaba, Minoru. "The Narratives on the Bāmiyān Buddhist Remains in the Islamic Period." In *Encountering Buddhism and Islam in Premodern Central and South Asia*, edited by Blain Auer and Ingo Strauch. De Gruyter, 2019.
- Ingenito, Domenico. *Beholding Beauty: Sa'di of Shiraz and the Aesthetics of Desire in Medieval Persian Poetry*. Brill, 2021.
- Ingenito, Domenico. "Sultan Maḥmūd's New Garden in Balkh: An Exercise in Literary Archaeology for the Study of Ghaznavid Ephemeral Architecture (Forthcoming)." In *Early Islamic Balkh: History, Landscape and Material Culture*, edited by Arezou Azad, Edmund

- Herzig, Robert Hoyland, Philippe Marquis, and Paul Wordsworth. Oxford University Press, n.d.
- Irani, Ayesha A. "Love's New Pavilions: Šāhā Mohāmmad Chagīr's Retelling of Yūsuf va Zulaykhā in Early Modern Bengal." In *Jāmī in Regional Contexts: The Reception of 'Abd al-Rahmān Jāmī's Works in the Islamicate World, ca. 9th/15th–14th/20th Century*, edited by Thibaut d'Hubert and Alexandre Papas. Brill, 2019.
- Kambasković-Sawers, Danijela. "Carved in Living Laurel: The Sonnet Sequence and Transformations of Idolatry." *Renaissance Studies* 21, no. 3 (2007): 377–94.
- Key, Alexander. *Language Between God and the Poets: Ma'nā in the Eleventh Century*. University of California Press, 2018.
- Malagaris, George. *Biruni*. Oxford University Press, 2020.
- Malik, Azeem. "Celestial Palaces in Nezami and Jami: The Heavenly Dimensions of Eroticism." Paper Presentation, Biennial Conference of the Association for Iranian Studies, Mexico City, August 2024.
- Melikian-Chirvani, Assadullah Souren. "L'Évocation Littéraire Du Bouddhisme Dans l'Iran Musulman." In *Le Monde Iranien et l'Islam: Sociétés et Cultures*, vol. 2. Librairie Droz, 1974.
- Muṣliḥ al-Dīn Sa'dī. *Kulliyāt*. Edited by Muḥammad-'Alī Furūghī. Hirmis, 2006.
- Natif, Mika. "The Painter's Breath and Concepts of Idol Anxiety in Islamic Art." In *Idol Anxiety*, edited by Josh Ellenbogen and Aaron Tugendhaft. Stanford University Press, 2011.
- Nizāmī-i Ganjah. *Haft Paykar*. Edited by H. (Helmut Ritter) Ritir and Y. (Jan Rypka) Rībqā. Maṭba'ah-i dawlat, 1934.
- O'Malley, Austin. *The Poetics of Spiritual Instruction: Farid al-Din 'Attar and Persian Sufi Didacticism*. Edinburgh University Press, 2023.
- Pellò, Stefano. "The Other Side of the Coin: Shahīd-i Balkhī's 'Dīnār' and the Recovery of Central Asian Manichaean Allusions in Early Persian Poetry." *Rivista Degli Studi Orientali* 88, no. 1/4 (2015): 39–55.
- Prazniak, Roxann. "Ilkhanid Buddhism: Traces of a Passage in Eurasian History." *Comparative Studies in Society and History*, no. 56 (2014): 650–80.
- Shaw, Wendy M. K. *What Is 'Islamic' Art?: Between Religion and Perception*. Cambridge University Press, 2019.
- Soucek, Priscilla. "Nizami on Painters and Painting." In *Islamic Art at the Metropolitan Museum of Art*, edited by Richard Ettinghausen. Metropolitan Museum of Art, 1972.

- Szitar, Kristof (Forthcoming). "Portrayals of Infidelity and Heresy in Early Ghaznavid Poetry." In *Illusions of Orthodoxy. Islamic Politico-Religious and Legal Discourses (10th–11th Century)*, edited by Blain Auer and Wissam Halawi. De Gruyter, n.d.
- Truschke, Audrey. *Culture of Encounters: Sanskrit at the Mughal Court*. Columbia University Press, 2016.
- Tugendhaft, Aaron. *The Idols of ISIS: From Assyria to the Internet*. University of Chicago Press, 2020.
- ‘Unṣurī Balkhī. *Dīvān*. Edited by Sayyid Muḥammad Dabīr Siyāqī. Kitābkhānah-i Sanā’ī, 1963.
- Yaghoobi, Claudia. "Yusuf’s ‘Queer’ Beauty in Persian Cultural Productions." *The Comparatist* 40, nos. 245–266 (2016): 62–77.
- Yaghoobi, Claudia. "Zulaykhā’s Displaced Desire in Jāmī’s Yūsuf va Zulaykhā." *Journal of Islamic and Muslim Studies* 4, no. 2 (2019): 62–77.

Research Article



Self as a Failed Project in Samuel Beckett's *Krapp's Last Tape*

Samuel Beckett'in *Krapp'ın Son Bandı* Oyununda Başarısız Bir Proje Olarak Benlik

Candan Kızılgöl Özdemir

TOBB University of Economics and Technology, Ankara, Türkiye

Abstract

This study aims to provide an analysis of Samuel Beckett's *Krapp's Last Tape* with reference to the concepts of memory, subjectivity, and selfhood, arguing that the self is a constructed idea rather than something inherent to the subject as such. Taking the monologic and dialogic qualities of the play as its point of departure, the study examines the character Krapp in light of his project of archiving his past selves in the form of voice recordings he makes over the years. In the play, it is evident that by using these recordings as a tool for fashioning himself a consistent self, Krapp ends up creating a breach between his past and present selves instead, thereby failing in his project. Focusing also on the role of time and memory in the construction of the self, the study draws the conclusion that the play succeeds in revealing the discontinuous and inconsistent nature of any such process in and through Beckett's manipulation of the techniques of characterisation associated with realist drama.

Öz

Bu çalışma, Samuel Beckett'in *Krapp'ın Son Bandı* oyununu bellek, öznel ve benlik kavramları çerçevesinde inceleyerek benliğin özneye içkin bir şey olmaktan ziyade inşa edilmiş bir fikir olduğu görüşünü savunmaktadır. Oyunun monolojik ve diyalojik özelliklerini çıkış noktası olarak alan çalışma, Krapp karakterini geçmiş benliklerini yıllar içerisinde yaptığı ses kayıtları aracılığıyla arşivleme projesi bağlamında incelemektedir. Krapp'ın kendine istikrarlı bir benlik oluşturma aracı olarak seçtiği ses kayıt yönteminin, amacının aksine, geçmiş ve şimdiki benlikleri arasında bir yarık oluşturduğu, bu nedenle de projenin başarısızlıkla sonuçlandığı oyunda açıkça görülmektedir. Zamanın ve belleğin benliğin inşasındaki rolüne de odaklanan çalışma, Beckett'in bu oyununda gerçekçi tiyatro teknikleri üzerinde yaptığı oynamalar yoluyla bahsi geçen inşa sürecinin süreksiz ve tutarsız doğasını yansıtmada konusunda başarıya ulaştığı sonucuna varmaktadır.

Keywords

Samuel Beckett,
Krapp's Last Tape,
character,
memory,
self and subjectivity,
Twentieth Century
British Drama

Anahtar Kelimeler

Samuel Beckett,
Krapp'ın Son Bandı,
karakter,
bellek,
benlik ve öznelik,
Yirminci Yüzyıl
Britanya Tiyatrosu

Article History

Received
05.02.2025

Accepted
25.09.2025



Introduction

In *Krapp's Last Tape* (1958¹), one of Beckett's shorter stage plays, the character Krapp holds a similar position to the characters in the playwright's earlier plays, such as Estragon and Vladimir in *Waiting for Godot* (1952), and Clov and Hamm in *Endgame* (1957). In a way that differs from the fragments of characters in his later plays, who are structured with no apparent purpose of realistic representation, such as M, W1 and W2 in *Play* (1963), Auditor and Mouth in *Not I* (1972), and Listener, voice A, voice B and voice C in *That Time* (1975), as well as W and V in *Rockaby* (1981), Krapp emerges as a more relatable character to the reader/spectator who is familiar with the mechanics of realist drama. Being the only character in the play, he is depicted as an old man who creates an archive of voice recordings of his past as he wants to see himself in the future but then remembers those past selves to the degree of "being" them again.

By focusing on the ways in which the play problematizes the concept of memory without disrupting the corporeal existence of the dramatic character on the stage, this study demonstrates that Krapp's use of a tape recorder as a tool for his project is the thing that condemns his project to failure from the outset. As his recorded voices create a clear-cut separation between his past and present selves, it results in a kind of self-reflection, self-assessment, and an identity crisis in Krapp that forces him to face his various selves. This, in turn, opens the question of retaining one's identity throughout a lifetime. Thus, the "fiction" surrounding the character's identity, as well as the concept of identity itself, is shattered.

Voices in Beckett's Plays: Monologues/Dialogues

Lawley groups *Krapp's Last Tape* together with Beckett's two other major plays for theatre, *Happy Days* (1961) and *Play* (1963), in that they all develop around the idea of monologue.² He argues that this is not necessarily due to the number of speaking voices in those plays, but rather, to the "radical treatment ... of the isolated consciousness" in every one of them.³ Even so, however, each one of these three plays includes more than one voice, even if other speakers are not bodily present on the stage as in the case of *Krapp's Last Tape*.

¹ The dates given in parentheses throughout the study refer to the composition date of the play in question.

² Here, Lawley raises the issue of grouping for Beckett's dramatic works. Stating that whereas the plays composed during the 1970s and 1980s can be rightfully categorized under the heading "late plays," *Waiting for Godot* and *Endgame* are better grouped together as "longer plays" rather than "earlier" ones. Furthermore, as he proposes that the three plays mentioned above can be grouped together forming a "micro-sequence," he bases this suggestion not merely on their chronologic proximity, but rather, on the way they all are structured around a monological core. See Paul Lawley, "Stages of Identity: from *Krapp's Last Tape* to *Play*," in *The Cambridge Companion to Beckett*, ed. John Pilling (Cambridge University Press, 1994), 88.

³ Lawley, "Stages of Identity: from *Krapp's Last Tape* to *Play*," 88.

In *Happy Days*, for instance, Winnie stands buried in a mound up to her waist (up to her neck in Act Two), going on with her daily life and commenting on various things. Even if she has Willie, he speaks only occasionally in the course of the play in juxtaposition with her speeches, which make up the majority of it. *Play*, similarly, has three speakers, namely, W2, W1 and M, whose bodies are placed in three identical urns on the stage so that only their heads are visible. In the play, each speaker performs her or his own speech about the love affair they had in an indefinite past, in bits and pieces following one another or, at times, simultaneously, but by no means forming a dialogue whatsoever. In a similar fashion, in *Krapp's Last Tape*, Krapp listens to various monologues from the voice of his younger self, disrupting the recorded voice with his occasional comments and rendering either a dialogue or a monologue impossible as such.

There is, however, more to the reason why monologue is both unattainable and inevitable in these plays. In addition to the way monologues are formed in and through interruptions by various voices, there are also other elements that complicate the monologue. In *Happy Days*, for instance, "Winnie [has] her quotations and 'voices,' and the inquisitor light of *Play* interlaces no less than three monologues into a single brutal relay."⁴ In *Krapp's Last Tape*, on the other hand, the multiplication of voices has a more concrete basis, namely, Krapp's tape recorder. As a result, even though the dramatic text of the play is written to be performed by only one actor or actress, its verbal structure is based upon two voices rather than one, belonging to two speakers denoted by "Krapp" and "Voice." Therefore, the play is rendered as a dialogue on the surface, or, in terms of its form, while what underlies the structure of the play is a loose combination of various monologues rather than a dialogue between two voices. By thus complicating the concept of monologue in terms of its form, these plays at the same time offer a more complex and unstable understanding of subjectivity.⁵ This is due to the fact that as the subject is conceived as a totality, its onstage representations are expected to be monologic, as well. The problematization of the monologue, therefore, leads to the problematization of the unified and consistent subject.⁶

The action in *Krapp's Last Tape* focuses mainly on the daily routine of an elderly man, who does not quite seem to enjoy his life. His actions are limited to eating bananas, drinking alcohol, and most importantly, listening to the records he has made over the past years, on his birthdays, which he refers to as "awful occasion[s]."⁷ When the play begins, he is preparing to "celebrate"

⁴ Lawley, "Stages of Identity: from *Krapp's Last Tape* to *Play*," 88.

⁵ Lawley, "Stages of Identity: from *Krapp's Last Tape* to *Play*," 88.

⁶ Here, a comparison could be drawn between the way Beckett structures the monologues in these plays and the role monologues, or soliloquies, play in Early Modern British Drama, such as in the plays of Kyd, Marlowe and Shakespeare. In both, the differing concepts of monologue run parallel to the changing tendencies in the understanding of subjectivity between the two periods. Whereas the Early Modern period witnesses the rise of the subject as uniform, the period when Beckett composes his plays is when that subject is in a process of dissolving. This comparison, of course, can be extended to include the changes the concept of character undergoes in those periods.

⁷ Samuel Beckett, *Krapp's Last Tape*, in *The Complete Dramatic Works* (Faber and Faber, 2006), 217.

his sixty-ninth birthday. Therefore, alongside other daily activities, he is about to make a new tape that will summarize his past year.

Even though little action is presented on the stage, this is countered by the multiplication of Krapp through the records, and as the play preserves its inherent monologic quality, it evolves into the form of a dialogue between Krapp—the senior present self—and his younger self or, as Brater puts it, “a special duet” in which “Krapp-on-tape plays ‘voice’ and Krapp-on-stage plays ‘listener.’”⁸ That is why, for instance, Malkin calls it a “dialogue between living remembrance, present and past: Man and his Memory.”⁹ Arguing for the centrality of the monologic quality in the play, however, Lawley coins the term “dual monologue” to describe the way Beckett includes multiple voices in his various plays, from *Krapp’s Last Tape* onwards, while at the same time preserving the monologue in them.¹⁰

This technique is one Beckett keeps employing in his later plays including *Footfalls* (1975), *That Time* (1975), and *Rockaby* (1980), in which the number of actors on the stage is limited to one, but there is still an apparent dialogue devoid of any communicational value with at least one outer voice. So, the multiplicity of actors which support or carry the action through language in traditional drama, as well as in certain early plays of Beckett, such as *Waiting for Godot* (1952) and *Endgame* (1957), is replaced with voices without corporeal existence, which simply make use of language without appearing on the stage.¹¹ Even though this technique is frequently used by Beckett as a means of embodiment for the supposed inner voices of his characters and in this way creates and multiplies the speakers, in *Krapp’s Last Tape* it is used for a different purpose. In the former cases, for example in his radio play *Embers* (1959) and the plays he wrote for television such as *Eh Joe* (1965), *Ghost Trio* (1975) and . . . *but the clouds* . . . (1976), Beckett focuses on what Brater calls the “physical materialization of the inner voice,” which has an elemental function in his writing.¹² As the voices supposedly belonging to onstage characters are represented distinctly from their so-called owners, the present is expanded in a state of self-observation and commenting on behalf of the characters, which, however, results in the fragmentation of their subjectivity, which calls their roles as characters into question, in return. In *Krapp’s Last Tape*, however, the meeting of the two Krapps takes place with thirty years lying between them. Hence, the past and the present are compressed together, compared and contrasted, undermining the idea that the subject is a unified and coherent being. This process first multiplies Krapp as both a subject and a character, subsequently engendering challenges to their established definitions.

⁸ Enoch Brater, *Beyond Minimalism: Beckett’s Late Style in the Theater* (Oxford University Press, 1987), 10.

⁹ Jeanette R. Malkin, *Memory-Theater and Postmodern Drama* (University of Michigan Press, 1999), 45.

¹⁰ Lawley, “Stages of Identity: from *Krapp’s Last Tape* to *Play*,” 89.

¹¹ Brater, *Beyond Minimalism: Beckett’s Late Style in the Theater*, 10.

¹² Brater, *Beyond Minimalism: Beckett’s Late Style in the Theater*, 166.

It is therefore possible to assert that one of the things that gives *Krapp's Last Tape* its distinct place, even among Beckett's other dramatic works, is its making a dialogue between various selves through the personal history of the subject possible, by means of the technology of the time. Here, Krapp's tape recorder functions as an archival device or as a memory aid. Even so, however, as Krapp listens to the record made by his thirty-year-younger self it, becomes clear that the concept of one single unchanging self, maintained through one's lifetime is an idea often taken for granted. Even if certain personal traits remain the same, people may change radically in terms of their appreciation of the past and their approach towards the past, let alone the way they feel about the implications of the concepts of the past and the future.

In compliance with the changing nature of the "self," in *Krapp's Last Tape*, Beckett disturbs this presupposition regarding the oneness and unchangeability of the subject. Beckett achieves this by letting the voice recording of the younger Krapp talk about his memories and aspirations in detail in his own present, whereas the older Krapp does not give much detail about these concerns in his own present. As a result, Krapp's recorded voice achieves the totality of a subject as distinct from himself, equal to his own, if not more. Moreover, if it is possible to call Krapp a character in its traditional sense, it becomes possible to position Voice as a character, as well. Here it should be noted that in the course of the play, 'Voice' becomes the name of an entity, an agent in itself, instead of merely denoting something that belongs to Krapp, the supposed main character of the play. For this reason, comparing it to other possible names which Beckett could have given to Voice with reference to its relationship with the older Krapp, such as "Younger Krapp" or "Voice of the Younger Krapp," could give a better insight into the significance of his choice.

Krapp and His Project: Archiving the Self

In an interview, Beckett reveals how the idea of writing *Krapp's Last Tape* first occurred to him: "I wrote *Krapp's Last Tape* for Patrick Magee. I hadn't met him, but I heard his voice reading texts for the BBC Third Programme and was so impressed that I wanted to write a monologue for him. That's how *Krapp* began."¹³ As he wrote the play, Beckett had the Irish actor Magee¹⁴ in mind; hence, the play was initially called "Magee Monologue."¹⁵ Granted that this is a minor detail, its significance lies in the way it shows how Beckett's aim was, from the very start, to compose a monologue, and to do it to be performed in a specific way by a specific voice. His focus on the

¹³ Quoted in Cathy Courtney, *Jocelyn Herbert: A Theatre Workbook* (Art Books International, 1993), 219.

¹⁴ Often considered Beckett's favourite actor, Magee would later play Hamm in the 1964 London production of *Endgame*. See John Fletcher, *About Beckett: The Playwright and the Work* (Faber and Faber, 2003), 44.

¹⁵ Ronan McDonald, *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett* (Cambridge University Press, 2006), 59.

actor's voice, at the same time, is indicative of his interest in the concept of voice in theatre from the late fifties onwards.¹⁶

In terms of its opening scene, on the other hand, *Krapp's Last Tape* seems like a play that can easily satisfy the expectations of the ordinary audience in terms of the visual images it presents: an old man sitting at a table in strong white light, facing the audience.¹⁷ In this sense, Krapp differs from Beckett's other characters of drama, as he is "rooted in a familiar world whose every detail is realistically plausible."¹⁸ In line with that, the first stage directions name the place "Krapp's den," after his own name, and describes the "wearish old man" in the following way:

Rusty black narrow trousers too short for him. Rusty black sleeveless waistcoat, four capacious pockets. Heavy silver watch and chain. Grimy white shirt open at neck, no collar. Surprising pair of dirty white boots, size ten at least, very narrow and pointed.
White face. Purple nose. Disordered grey hair. Unshaven.
Very near-sighted (but unspectacled). Hard of hearing.
Cracked voice. Distinctive intonation.
Laborious walk.¹⁹

Not having quite a decent look, though, he still possesses a "distinct character, a discernible story, a room, a name."²⁰ Similar to the way characters are built in realist drama, his physical appearance has a descriptive value which makes further contribution to his onstage subjectivity, as well as to the way the play communicates with the audience both on textual and performative levels. That Krapp has a "heavy silver watch and chain," of which he makes frequent use in the course of the play, for instance, highlights the gap between the sense of control he once thought he had, and planned to have over his own life in the future, which, in his current way of living, has now turned into a set of emptied-out rituals:

Immediately after Krapp looks at his pocket-watch, he begins his birthday ritual of eating bananas, drinking wine and whisky, fumbling through reel tapes and listening to old tape recordings of past birthdays. This initial act of looking at his pocket-watch begins the play and establishes its structure

¹⁶ The various plays Beckett wrote for radio can also be seen as proof of this interest. His works for radio include *All That Fall* (1956), *Embers*, *Rough for Radio I* (1961) and *II* (early 1960s), *Words and Music* (1961), *Cascando* (1962), *The Old Tune* (1963). For further information on Beckett's radio plays and his use of this medium, see Joseph S. O'Leary, "Beckett and Radio," *Journal of Irish Studies* 23 (2008).

¹⁷ Its setting, according to Lawley, alongside the familiar way Krapp looks as the play's only physically present character, and the way the "situation invites dramatic treatment," namely, an old man's retrospection of his past, explains why critics consider *Krapp's Last Tape* an easier play to appreciate in comparison to many of Beckett's other plays. See Lawley, "Stages of Identity: from *Krapp's Last Tape* to *Play*," 89.

¹⁸ Ruby Cohn, *Back to Beckett* (Princeton University Press, 1974), 167.

¹⁹ Beckett, *Krapp's Last Tape*, 215.

²⁰ Malkin, *Memory-Theater and Postmodern Drama*, 43.

and themes. When Krapp looks at his pocket-watch in the middle and towards the end of the play, he unknowingly reveals that he is controlled by time and paralysed by the past.²¹

Thus, serving as the initiator of the minimal action in the play, Krapp looks at his watch, providing himself with a reference point in time for the rest of his actions as well. Moreover, it also shows that he takes the linear, measurable concept of time for granted, which can also be deduced from the way he still keeps an account of his birthdays and age. Such an understanding of time is also reminiscent of the way Heidegger differentiates between “Time,” which remains unrelatable to humans in their daily lives, and time as it is known, also called “public time.” According to him, “one knows only public time that ... belongs to everyone,” which is “levelled down.”²² It is in constant reckoning with time and “lives with its watch in its hand,” proving its inauthentic relation to Time through its questioning with “hows” and “how much.”²³ For Krapp keeps no company in his den and rarely goes out, his deep commitment to public time, with reference to which social life is organised, can also be seen to have turned into a habit, all meaning of which has been emptied out. He still possesses an understanding of time that implies one’s being related to the outside world and therefore requires timekeeping; however, he has no use of time as such.

The irony created in this way is further intensified through his clownish or vagrant looks and attire described in the stage directions: white unshaven face, messy hair, purple nose, rusty short trousers, grimy shirt, no collar, pointed large size shoes.²⁴ This detailed description of Krapp’s physical appearance, alongside the image created by it, are the things that render him more similar to the characters in Beckett’s earlier plays, rather than to the character-like figures in his later plays, as mentioned above. In line with that, it should also be noted that both *Krapp’s Last Tape* and the earlier plays such as *Waiting for Godot* and *Endgame* dwell on the effects of time on the human body, which can simply be considered a gradual wearing away. Though their ages are not always specified as in the case of Krapp, the characters in those plays all give the sense of having lived long lives of hardship and disease. The case being so, however, the plays do not aim to show the passage of time in a cause-effect relationship like the plays in the realist vein do, but instead, present time as frozen at a point, at any point, with all its effects condensed at that point as if everything is happening all at once, has already happened and will go on happening as well. In the second act of *Waiting for Godot*, for instance, Vladimir is amazed at how Pozzo could possibly become blind in one day and asks him insistently when it happened, to which Pozzo violently answers: “Don’t question me! The blind have no notion of time. The things of time are hidden

²¹ Katherine Weiss, *The Plays of Samuel Beckett* (Methuen Drama, 2013), 31.

²² Martin Heidegger, *Being and Time*, trans. Joan Stambaugh (State University of New York Press, 1996), 389.

²³ Martin Heidegger, *The Concept of Time*, trans. William McNeill (Blackwell Publishers Ltd., 1992), 15E.

²⁴ Beckett, *Krapp’s Last Tape*, 215.

from them too.”²⁵ Not having a proper answer, however, Vladimir then learns that Lucky has become dumb, as well:

VLADIMIR: Before you go tell him to sing!

POZZO: Who?

VLADIMIR: Lucky.

POZZO: To sing?

VLADIMIR: Yes. Or to think. Or to recite.

POZZO: But he’s dumb.

VLADIMIR: Dumb!

POZZO: Dumb. He can’t even groan.

VLADIMIR: Dumb! Since when?

POZZO: [Suddenly furious.] Have you not done tormenting me with your accursed time! It’s abominable! When! When! One day, is that not enough for you, one day like any other day, one day he went dumb, one day I went blind, one day we’ll go deaf, one day we were born, one day we shall die, the same day, the same second, is that not enough for you?²⁶

Similarly, then, the description of Krapp as having problems in his eyes, ears, and voice shows that he, too, may go blind, deaf, and dumb one day. That he walks with difficulty, too, is reminiscent of Hamm’s inability to walk, alongside Clov’s inability to sit in *Endgame*.²⁷

What brings Krapp closer to the questioning attitude of Vladimir concerning the passing of time, on the other hand, lies in the way he chooses a tape recorder as his only company, with which he records his own voice on a yearly basis and then listens to those old recordings. This is because the tapes, together with the ledger in which he writes down their content, are ideally the perfect archive, referring to which one can expect to find the exact answer to the question “when.”

Moreover, as Malkin suggests, by embodying the concept of memory in the physicality of a tape recorder, a “mechanical, material box” that stores the past for later use, Beckett presents a certain understanding of the way memory functions, in and through its relationship with the idea of selfhood: “Memory in a box means memory localized within a concrete, material form. No longer elusive or diffuse, memory seems self-contained, redeemable, very present, depending for its ‘use’ on finding the right reel, twisting the right lever, locating the desired section of tape.”²⁸ Such an approach towards memory, then, goes hand in hand with the view of the subject as a stable being that maintains its unity and coherence through time. It appears that it was a similar view which was adopted by Krapp as he set out on his project in the first place: to record his life as it is, not considering the fact that all his records would be inevitably partial and open to manipulation by his own self. Thus, being after an objective observation of himself in the totality of his life, he chooses not a person to accompany him in the process, but a tape recorder to aid him, possibly

²⁵ Samuel Beckett, “*Waiting for Godot*,” in *The Complete Dramatic Works* (Faber and Faber, 2006), 80.

²⁶ Beckett, “*Waiting for Godot*,” 83.

²⁷ Similarly, in the first novel of Beckett’s *Three Novels*, *Molloy*, Molloy has a bad leg and a worsening other leg, which, again, makes it impossible for him either to walk properly or to sit.

²⁸ Malkin, *Memory-Theater and Postmodern Drama*, 44.

because it is impartial and much more dependable as an archive in comparison to the memory of a human being. Eventually, archiving his life yearly could possibly present his own self to himself, as a consistent self in its totality.

The play, on the other hand, juxtaposing Krapp's recorded past self with his present self as distinct from one another, counters this idea of a unified self from the very beginning. As the supposed unity of the subject is brought under the constant scrutiny of temporal change in the course of the play, the dividedness inherent in the subject becomes apparent and points to "the impossibility of perceiving the self without turning the self into an object — and thus the impossibility of unity."²⁹ In a way, memory, considered the faculty that endows the subject with unity, now runs the risk of breaking it irremediably apart.

Here, the paradox also lies in the way Krapp, by putting his project into action, has transformed into a partial writer, or editor of his own self, rather than an objective observer of it. Lawley calls this attitude authorial, in that "on the tape he (re)imagines his past, and on the stage he edits into his present."³⁰ Thus, his initial attempt to create a history of his own life as it was, turns into, or has always been without his knowledge, an act of construction rather than recording. Moreover, he adopts this attitude not only as he records but also as he listens to his younger self: "Krapp... edits out certain memories and emphasises others in an effort to construct who he *was* as well as who he *is*. The activity of listening to and editing the past allows him to rewrite the past and the present."³¹ His efforts to attain a unified self through recording and listening to his own life, nevertheless, turn into a matter of writing and editing it, shaping and reshaping the events he picks and chooses, or in his own words, "separating the grain from the husks."³² Therefore, as he "seeks a way beyond the architecture of inscriptions that tacitly promises mastery over the past," he ends up "disintegrat[ing] his (and the audience's) sense of his identity."³³ In other words, even though his memory aid, the tape recorder, his archive, does not fail Krapp in his project, his desperate attempts to reach a compromise between his past and present selves bring about this result.

The traces of a similar approach towards memory could be followed back to Beckett's study on Proust, in which he also discloses his own views on the concepts of time, memory, and their relationship with subjectivity. In this work, he argues that the subject is undeniably and inevitably caught in the passage of time, a process that leaves permanent effects Beckett calls "deformations":

Yesterday is not a milestone that has been passed, but a daystone on the beaten track of the years, and irremediably part of us, within us, heavy and dangerous. We are not merely more weary because of yesterday, we are other, no longer what we were before the calamity of yesterday. A calamitous day,

²⁹ Malkin, *Memory-Theater and Postmodern Drama*, 45-46.

³⁰ Lawley, "Stages of Identity: from *Krapp's Last Tape* to *Play*," 91.

³¹ Weiss, *The Plays of Samuel Beckett*, 35.

³² Beckett, *Krapp's Last Tape*, 217.

³³ Robert Reginio, "Samuel Beckett, the Archive, and the Problem of History," in *Samuel Beckett: History, Memory, Archive*, ed. Seán Kennedy and Katherine Weiss (Palgrave Macmillan, 2009), 112.

but calamitous not necessarily in content. The good or evil disposition of the object has neither reality nor significance.³⁴

Regardless of how positive or negative the experiences may prove for the subject over time, then, as time incessantly changes, or better, redefines its mode of existence, the subject keeps turning into various others, leaving the former ones behind. Drawing a line between who a subject was yesterday and who it is today – and, needless to say, who it will be tomorrow – Beckett argues that in each period the subject will have varying desires. Therefore, it is meaningless to expect a feeling of utter satisfaction upon reaching a desire, for time has passed, and now the subject has become another person whose needs and wishes have already changed, or as Beckett puts it, “The subject has died – and perhaps many times – on the way.”³⁵ Thus, it is possible to deduce that the memory of the subject is what provides and preserves any possibility of connection among those various selves, through a remembrance of the past that results in a state of chronic sadness in the subject, rooted back in a constant feeling of being fallen far from its aspirations which are never to be fulfilled.

Return of the Archived: Meeting of Two Krapps

What Krapp goes through in his “den,” especially on this day of his sixty-ninth birthday, represents the aforementioned idea on the stage. At the beginning of the play, after a moment of motionless silence, the first thing he does is break the silence by letting out a sigh, then take a look at his watch, which, as discussed above, will prove quite an unnecessary action in the course of the play, for he does not live a life which requires precision in terms of time. Even so, this gesture becomes the thing that sets him in motion. He takes an envelope out of his capacious pockets, then puts it back as if the time for it has not arrived yet. After that, he finds the keys to one of the drawers of his table, opens it, and then starts looking for something inside it, which turns out to be a large banana, which he devours meditatively. His movements convey a sense of slowness, which is implied through their repetitive and over-meticulous nature, and which, for instance, can be understood from the way he keeps his drawers locked in his place where he lives alone, as well as the need he feels to look at his watch before doing anything else. Such movements also have a ritualistic quality, which, apparently having lost their initial functions, have now turned into a way of passing his day for Krapp. Hence, he takes out a second banana following the same pattern of movement. Then, it seems, he comes up with an idea of a different kind of activity, which includes going upstage, out and away from his light, having a drink there, and then coming back with a ledger in his hand. Having properly prepared himself for the occasion, he speaks for the first time in the play:

[Briskly.] Ah! [He bends over ledger, turns the pages, finds the entry he wants, reads.] Box ... three ... spool ... five. [He raises his head and stares front. With relish.] Spool! [Pause.] Spoooo! [Happy smile. Pause. He bends over table, starts peering and poking at the boxes.] Box ... three ... three ...

³⁴ Samuel Beckett, *Proust* (Grove Press, 1978), 2-3.

³⁵ Beckett, *Proust*, 3.

four ... two ... [with surprise] nine! good God! "... seven ... ah! the little rascal! [He takes up box, peers at it.] Box three. [He lays it on table, opens it and peers at spools inside.] Spool ... [he peers at ledger] ... five ... [he peers at spools] ... five ... five ... ah! the little scoundrel! [He takes out a spool, peers at it.] Spool five. [He lays it on table, closes box three, puts it back with the others, takes up the spool] Box three, spool five. [He bends over the machine, looks up. With relish.] Spoooo! [Happy smile. He bends, loads spool on machine, rubs his hands.]³⁶

The stage directions provided in this part make it clear that Krapp takes it slow, looks happy doing it, and squeezes out each moment so as to get every bit of "flavour" out of it. "Krapp is measuring out his life ... with bananas and whiskey and, more importantly, a tape recorder and a collection of audio diary entries."³⁷ As long as he is within the limits of his habits and definition, then, he seems to feel calm and content. When, however, he goes through some entries in the ledger and sees that he does not have the slightest clue to which they might be referring, such as "black ball" and "memorable equinox," confusion replaces his good mood gradually. This is due to the fact that these entries the younger Krapp considered worth recording have become unidentifiable and therefore uncontrollable for Krapp with the passing of time, if not irrelevant at all. Ironically enough, the entry named "memorable equinox" has lost its reference in Krapp's mind. Therefore, the material, though archived properly in the tape and recorded in the ledger, does not in itself have the ability to perform the duties of Krapp's memory. As these entries have lost their meaning for him, they remain outside the controllable field that Krapp considers a safe zone and feels comfortable within, thus he vehemently refuses to listen to them and insists on skipping them. Only upon coming across the part he seems to aim for, "Farewell to love," does he begin listening to the tape.³⁸

Following the talk given above, which includes nothing but fragments of exclamations and his reading of the entries in the ledger, however, comes the part where Krapp's thirty-year younger self, introduced in the play as "Tape," and embodied, indeed, within the concrete boundaries of a tape, commences his talk. As given in the stage directions, the voice clearly belongs to Krapp at a much younger age, strong and pompous.³⁹ Instead of the older Krapp's bits and pieces of talk, the younger one sounds like he rather likes to talk about himself, thus he relates to his past year, as well as his plans for the future, in detail:

Thirty-nine today, sound as a bell, apart from my old weakness, and intellectually I have now every reason to suspect at the... [hesitates] ... crest of the wave—or thereabouts. ... Have just eaten I regret to say three bananas and only with difficulty refrained from a fourth. Fatal things for a man with my condition. [Vehemently.] Cut'em out! [Pause.] The new light above my table is a great improvement.

³⁶ Beckett, *Krapp's Last Tape*, 216.

³⁷ Dustin Anderson, "Krapp's Last Tape and Mapping Modern Memory," in *The Plays of Samuel Beckett*, ed. Katherine Weiss (Methuen Drama, 2013), 180.

³⁸ Beckett, *Krapp's Last Tape*, 217.

³⁹ Beckett, *Krapp's Last Tape*, 217.

With all this darkness round me I feel less alone. [Pause] In a way. [Pause.] I love to get up and move about in it, then back here to ... [hesitates] ... me. [Pause.] Krapp.⁴⁰

As observed in the extract above, the younger Krapp cares about the way he uses language as well and enjoys using elaborate language even if he is only making this record for himself. Much as the older Krapp shows some obvious signs of change such as a physically aged body, slower movements and an unwillingness to create new memories in the end, considering the way his younger counterpart mentions his banana addiction, the light above his table, and his loneliness, it is possible to see that there are also certain personality traits Krapp retains as he gets older, providing the connection between these two selves. As the younger Krapp comments on one of his earlier records to which he listened recently, the older Krapp joins him:

Just been listening to an old year, passages at random. I did not check in the book, but it must be at least ten or twelve years ago. ... Hard to believe I was ever that young whelp. The voice! Jesus! And the aspirations! [Brief laugh in which KRAPP joins.] And the resolutions! [Brief laugh in which KRAPP joins.] To drink less, in particular. [Brief laugh of KRAPP alone.]⁴¹

However, it is not quite clear whether the older Krapp joins the younger Krapp's laugh because he agrees with his younger self's past aspirations or because he senses the irony created by the high self-confidence in the voice he hears, whose "aspirations" and "resolutions" sound just as ridiculous today.

In the following sections of the record, the entries Krapp does not remember and finds obscure in the ledger, namely "black ball" and "memorable equinox," get clarified. His experience with the ball seems to have left a strong mark on the younger Krapp – strong enough to make him include it in his yearly record, and it is part of the section in which he relates his mother's death. Just as his mother passes out and he watches as the blinds of her room are taken down, he happens to see a white dog and has an epiphanic experience, which he describes as:

I happened to look up and there it was. All over and done with, at last. I sat on for a few moments with the ball in my hand and the dog yelping and pawing at me. [Pause.] Moments. Her moments, my moments. [Pause.] The dog's moments. [Pause.] In the end I held it out to him and he took it in his mouth, gently, gently. A small, old, black, hard, solid rubber ball. [Pause.] I shall feel it, in my hand, until my dying day. [Pause.] I might have kept it. [Pause.] But I gave it to the dog.⁴²

Nevertheless, this moment that the younger Krapp experiences and describes so intensely, together with the sensation caused by the black ball, which makes it impossible to be forgotten, as he thinks, is now completely erased from the older Krapp's memories. In a similar vein, what was mentioned in the ledger as "memorable equinox" is simply of no importance for the old man who Krapp is today. Even though the thirty-nine-year-old Krapp describes that night as "never to be forgotten" when he suddenly "saw the whole thing," the long-expected "vision," and says that this event is

⁴⁰ Beckett, *Krapp's Last Tape*, 217.

⁴¹ Beckett, *Krapp's Last Tape*, 218.

⁴² Beckett, *Krapp's Last Tape*, 220.

what he should be recording so as not to forget it in the future, his older counterpart just gets impatient to skip it and winds the tape forward in order to reach the part summarised in the ledger as “Farewell to love.”⁴³ Commenting on the scene, Reginio observes that “[o]ur adherence to narratives that project an archivable ‘meaning’ is evidenced by our frustration at the old Krapp switching off at the threshold of the revelation of his ‘miracle.’”⁴⁴ The way Krapp’s reaction affects the spectator/reader, therefore, could be considered an intentional bathos on behalf of Beckett.

The younger Krapp, in an attempt to protect the memory of those events from the effects of time on himself, entrusts them to tapes. Even if the tapes initially seem to be ideal for this purpose as objective keepers of the past, however, Krapp’s changing aspirations, manipulating the archive, nullify this objectivity. The play, according to Lawley, is “concerned with the continuous *construction* of individual identity in the face of an encroaching threat” which is “[t]ime, impalpable yet ubiquitous, not ever-present only but because it eats away every presence.”⁴⁵ In this context, the fact that the younger Krapp made voice recordings of his life reveals his awareness of a possible failure on the part of his memory. The precaution he took against this threat, on the other hand, points to his confidence in the unchanging quality of a subject through time. In other words, much as he was aware that he could one day unintentionally forget those important moments, he did not reckon with the possibility of his not wanting to remember them.

Furthermore, Reginio states that “memories specifically voiced into a tape recorder in order to be listened to and understood later are ‘written’ under the shadow of forgetting; they are inscribed in the face of an impending sense of oblivion.”⁴⁶ Furthermore, this comment is reminiscent of Derrida’s statement that the archive is inherently paradoxical, for it requires “consignation in an *external place*” that “assures the possibility of memorization, of repetition, of reproduction, or of reimpression” in return.⁴⁷ What is more, repetitions, as well as the need for them, imply the danger of losing the thing which arouses the protective tendency in the first place. In other words, one wants to preserve the thing which is already in danger of getting lost. As he puts it: “right on what permits and conditions archivization, we will never find anything other than what exposes to destruction, in truth what menaces with destruction introducing, *a priori*, forgetfulness and the archiviolithic into the heart of the monument. ... The archive always works, and *a priori*, against itself.”⁴⁸ Similarly, the case of the older Krapp is analogous to that of a self-fulfilling prophecy when he chooses not to recall those moments even if they are archived and within his reach. No matter how significant the younger Krapp deemed them to be, for the older

⁴³ Beckett, *Krapp’s Last Tape*, 220.

⁴⁴ Reginio, “Samuel Beckett, the Archive, and the Problem of History,” 119.

⁴⁵ Lawley, “Stages of Identity: from *Krapp’s Last Tape* to *Play*,” 94.

⁴⁶ Reginio, “Samuel Beckett, the Archive, and the Problem of History,” 114.

⁴⁷ Jacques Derrida, “Archive Fever: A Freudian Impression,” trans. Eric Prenowitz, *Diacritics* 25, no. 2 (1995): 14.

⁴⁸ Derrida, “Archive Fever: A Freudian Impression,” 14.

Krapp, they are nothing more than obstacles between the thing he wants to remember or to “be again.”

Towards the end of the play, upon coming across the part he seems to aim for, “Farewell to love,” Krapp begins listening to the record which describes the younger Krapp parting from his lover but includes a love scene between the two as well. The scene is described in a sensual manner; however, it is made clear that it was Krapp himself who told her that “it was hopeless” with which she agreed.⁴⁹ The older Krapp, on the other hand, seems not so sure if that decision was the right one to make. As he gets prepared and begins to make a new record for his sixty-ninth birthday after listening to this part, the disagreement and the distance between the two Krapps once more surface. In a similar way but with a much stronger language than the thirty-nine-year-old Krapp used to criticise his younger self, the sixty-nine-year-old Krapp begins to record: “Just been listening to that stupid bastard I took myself for thirty years ago, hard to believe I was ever as bad as that. Thank God that’s all done with anyway.”⁵⁰

Conclusion

Overall, it is possible to observe that *Krapp’s Last Tape* describes a radical relationship with the past: as Krapp’s memories come back to him from the outside, he no longer possesses the immediate, organic connection he once had with them. He, in a way, stands at a critical distance from those memories as if his past selves were not the same person as himself. Therefore, the lonely life he chose for himself, coupled with his old age, leaves him with no companion other than those past selves, whom he detests but longs for at the same time. Thus, instead of busying himself with other activities in the present or making future plans, he limits his life within those past moments, integrating his past, in a way, into his present and his future. That, too, is why his attempt to make a new record on his sixty-ninth birthday is bound to fail at the end of the play.

Thus, Krapp’s already weakened will to create new memories is overcome by the urge to re-live the past ones, to “be again” his past selves instead of simply to “be.” As his life now mainly consists of remembering instead of living, with almost nothing new that would be worth remembering, he questions his effort to make a record at all. Beginning his project with the aim of recording the present, he ends up abandoning that purpose and letting his past self take over the present. Ironically enough, however, the play ends as old Krapp listens “again” as his thirty-nine-year-old self proudly proclaims that he would never want his past years back.

The way Krapp uses his tape recorder as a memory aid, on the other hand, creates a vicious circle in return. His memories that become external to him in this way end up being what he relies upon for his future as well as for his present. He literally lives in the past or re-lives his past in the present with no future plans apart from going on in this way. Thus the play problematises the concept of memory, presenting Krapp as a subject who makes a record of his past as he wants to

⁴⁹ Beckett, *Krapp’s Last Tape*, 221.

⁵⁰ Beckett, *Krapp’s Last Tape*, 222.

see himself in the future, and then remembers those past selves to the degree of “being” them again. Considering a tape recorder apt for his project in the first place and thus severing his past from his own self as if it were an outside object, however, he condemns his project to failure from the start.

All in all, it becomes possible to argue that Krapp is constructed as a character who has an unusual relationship both with time, and consequently, his memories. Krapp’s expectations from the tape recorder as an archiving machine echo in the way the spectator/reader tends to presume that the tape recorder, through its archival function, has the potential to reveal Krapp’s past, so to speak, in the form of a life story as in the plays written in the realist tradition. Even though the play does not aim to tell a story that relates to a chain of events based on a cause-effect relationship, and thus deviates from realist drama, in terms of the techniques of characterisation it employs, *Krapp’s Last Tape* stands in between the more concretely drawn characters of Beckett’s longer dramatic works and his later fragmented abstractions. So, Krapp becomes an unusual character, whose physical existence on the stage does not directly represent a person as such, but rather, a state of mind in and through which life and its dependence on memory and the past are questioned.

Acknowledgements

This article is extracted from my PhD dissertation entitled “Memory, Subjectivity and Character in Samuel Beckett’s Plays: *Krapp’s Last Tape*; *Happy Days*; *That Time and Rockaby*,” supervised by Prof. Dr. Sila Şenlen Güvenç (Ankara University, Ankara, Türkiye, 2024). I would like to thank my advisor for her guidance and the anonymous reviewers for their valuable suggestions.

Financial Support Statement

The author declares that no specific funding was received for this research.

Conflict of Interest Statement

The author declares no conflict of interest related to this study.

Statement on the Use of AI and AI-Assisted Tools

The author confirms that no generative artificial intelligence (AI) tools were used in preparing this work.

Bibliography

- Anderson, Dustin. “Krapp’s Last Tape and Mapping Modern Memory.” In *The Plays of Samuel Beckett*, edited by Katherine Weiss. Methuen Drama, 2013.
- Beckett, Samuel. *Krapp’s Last Tape*. In *The Complete Dramatic Works*. Faber and Faber, 2006.
- . *Proust*. Grove Press, 1978.
- . *Waiting for Godot*. In *The Complete Dramatic Works*. Faber and Faber, 2006.
- Brater, Enoch. *Beyond Minimalism: Beckett’s Late Style in the Theater*. Oxford University Press, 1987.

- Cohn, Ruby. *Back to Beckett*. Princeton University Press, 1974.
- Courtney, Cathy. *Jocelyn Herbert: A Theatre Workbook*. Art Books International, 1993.
- Derrida, Jacques. "Archive Fever: A Freudian Impression." Translated by Eric Prenowitz. *Diacritics* 25, no. 2 (1995): 9-63.
- Fletcher, John. *About Beckett: The Playwright and the Work*. Faber and Faber, 2003.
- Heidegger, Martin. *Being and Time*. Translated by Joan Stambaugh. State University of New York Press, 1996.
- . *The Concept of Time*. Translated by William McNeill. Blackwell Publishers Ltd., 1992.
- Lawley, Paul. "Stages of Identity: from *Krapp's Last Tape* to *Play*." In *The Cambridge Companion to Beckett*, edited by John Pilling. Cambridge University Press, 1994.
- Malkin, Jeanette R. *Memory-Theater and Postmodern Drama*. University of Michigan Press, 1999.
- McDonald, Ronan. *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*. Cambridge University Press, 2006.
- O'Leary, Joseph S. "Beckett and Radio." *Journal of Irish Studies* 23 (2008): 3-11.
- Reginio, Robert. "Samuel Beckett, the Archive, and the Problem of History." In *Samuel Beckett: History, Memory, Archive*, edited by Seán Kennedy and Katherine Weiss. Palgrave Macmillan, 2009.
- Weiss, Katherine. *The Plays of Samuel Beckett*. Methuen Drama, 2013.

Research Article



The Translations of Aesop's Stories in *Letâ'ifü'l-Hikâyât*: Correspondences in Aesop Indices and Alternative Reading Recommendations

Letâ'ifü'l-Hikâyât'taki Ezop Hikâyelerinin Tercümeleeri: Ezop İndekslerindeki Karşılıklar ve Farklı Okuma Önerileri

Seda Kurt

İstinye University, İstanbul, Türkiye

Abstract

Most of these stories are fables that use the art of personification to give animals a voice, leading to their common designation as Aesop's fables. Initially written in Greek and Latin, these fables were translated into various languages from the fifteenth century onwards. Researchers have indexed these translations, allowing them to be grouped under the Aesopic tradition. Within this framework, Aesop's stories are analyzed in two categories: "Aesop's Life" and "Aesop's Stories." Almost all Turkish translations focus on Aesop's stories, with only one including brief information about Aesop's life in its introduction. The author of *Letâ'ifü'l-Hikâyât*, found in the Turkish Language Institution Manuscripts (number A306), is unknown. This work begins with anecdotes about Aesop's life and continues with stories, primarily fables, narrated in his voice. Although this work has been introduced in previous studies, the indices have not been addressed, and misreadings of words in the text have led to inaccurate evaluations. This article seeks to provide a comprehensive account of *Letâ'ifü'l-Hikâyât* by describing its manuscript copy, language, and orthographic features, by identifying the counterparts of Aesop's stories in international indices, and by correcting the misinterpretations found in earlier scholarship.

Öz

Ezop hikâyeleri; Ezop adlı bir köleye atfedilen ve kaynağı Antik Yunan dönemine dayanan anonim hikâyelerdir. Hikâyelerin büyük çoğunluğu, hayvanların teşhis sanatıyla konuşturulduğu fabl türünde olduğu için bu hikâyeler, daha çok Ezop masalları olarak anılır. On beşinci yüzyıla kadar Yunanca ve Latince kaleme alınan masallar, bu tarihten itibaren farklı dillere tercüme edilmiştir. Bu farklı dilde tercüme edilen hikâyeler, araştırmacılar tarafından indekslenmiş ve bu indeksler sayesinde Ezopik gelenek çatısı altında toplanmıştır. Ezopik gelenek çerçevesinde Ezop hikâyeleri, "Ezop'un Hayatı" ve "Ezop'un Hikâyeleri" olmak üzere iki kolda incelenmiştir. Ezop'un Türkçe tercümelerinin neredeyse tamamı Ezop'un hikâyelerine dairdir. Bu tercümelerin yalnızca bir tanesinin giriş kısmında Ezop'un hayatı ile ilgili çok kısa bilgi mevcuttur. Türk Dil Kurumu Yazmaları A306 numarada bulunan *Letâ'ifü'l-Hikâyât* adlı eserin müellifi belli değildir. Eser, Ezop'un hayatının anlatıldığı hikâyeler ile başlayıp onun ağzından anlatılan çoğunluğu fabl türünde hikâyelerle devam eder. Önceki çalışmalarda bu eser tanıtılmasına rağmen indekslerden hiç bahsedilmemiş, eserdeki kelimelerin hatalı okunması sebebiyle yanlış değerlendirmelerde bulunulmuştur. Bu çalışmada, *Letâ'ifü'l-Hikâyât*; nüsha, dil ve imla özellikleri bakımından tavsif edilmiş, eserdeki Ezop hikâyelerinin uluslararası indekslerdeki karşılıkları gösterilmiş ve önceki çalışmalardaki yanlış değerlendirmeler düzeltilmiştir.

Keywords

Ottoman literature,
Letâ'ifü'l-Hikâyât,
life of Aesop,
fables of Aesop,
translation

Anahtar Kelimeler

Osmanlı edebiyatı,
Letâ'ifü'l-Hikâyât,
Ezop'un hayatı,
Ezop masalları,
tercüme

Article History

Received
21.07.2025

Accepted
01.10.2025



Introduction

Even if no records from the time of Aesop, who is believed to have lived in the sixth century BCE, have survived, numerous storytellers who followed his tradition contributed to the transmission of his tales to the present day, gradually increasing the number of stories attributed to him. From the now-lost compilation by Demetrius in the fourth century BCE, Aesop's fables began to circulate in Western languages and evolved into a popular literary tradition. Among the earliest and most influential transmitters of this tradition were Phaedrus, Babrius, and Avianus, who lived between the first century BCE and the fifth century CE.¹ In the first century CE, Aesop's fables became an essential part of education in the Roman Empire when Marcus Fabius Quintilianus used them as tools for teaching rhetoric. These fables remained a core component of the European educational curriculum until the thirteenth century AD. In the fourteenth century, Maximus Planudes, a Byzantine priest and diplomat living in Constantinople, compiled a new Greek version of Aesop's fables that was soon translated into almost all Western languages.²

Despite the fact that it is commonly believed that translations from Western languages into Turkish began after the Tanzimat period, the stories of Aesop challenge this notion.³ Thus, it is necessary to consider the Turkish translations of Aesop's fables in two distinct time frames: before and after the Tanzimat period. There were four Turkish translations of Aesop's fables from the pre-Tanzimat period. The first is untitled and exists in a single manuscript copy, held at the National Library of France (Paris) under reference number "SUP Turc 453." The second work, titled *Hikâyât-ı Esepas*, has five known manuscript copies. The opening pages of this work contain a few folios discussing Aesop's life. The third work, titled *Kitâb-ı Emsâl*, has two known copies in existence. The final work, *Güzide Meseller*, was printed in Paris by Victor Letellier in 1826.⁴ The translator of *Güzide Meseller*, edited by Letellier, is unknown.⁵ Another copy of *Güzide Meseller*, published alongside a facsimile, is located in the British Library with reference number "OR 7332." This copy also lacks information about the date and author.⁶

¹ Niklas Holzberg, *The Ancient Fable: An Introduction* (Indiana University Press, 2002), 36–72.

² Holzberg, *Ancient Fable*, 29.

³ Mehmet Kuru, "Ezop Alla Turca: Tanzimat Öncesi Döneme Ait Ezop Tercümelerinin Kültürel Çeviri Bağlamında İncelenmesi," *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 2 (2022a): 160.

⁴ Kuru, "Ezop Alla Turca: Tanzimat Öncesi Döneme Ait Ezop Tercümelerinin Kültürel Çeviri Bağlamında İncelenmesi," 161; Mehmet Kuru, "Ezop'un Osmanlı Coğrafyasındaki Maceraları," *Toplumsal Tarih* 343 (2022b): 9; Mehmet Kuru, "Ezop Alla Turca: Tanzimat Öncesi Döneme Ait Ezop Tercümeleri," *Toplumsal Tarih* 343 (2022c): 10–13; Cevat Sucu, "Bir Tercüman Mecmuası: Sözlük, Bayramlık, Ferman ve Ezop," *Toplumsal Tarih* 343 (2022): 14–15.

⁵ Hasan Anamur, "Türk Dilinde Güzide Meseller, 1826 Yılında Paris'te Yayınlanmış Türkçe 'Fables' Çevirileri," *Toplumsal Tarih* 163 (2007): 48; Hakan Soydaş, "Türkçeye Çevrilen İlk Fabl Antolojisi Choix de Fables Traduite en Türk/Emsâl-i Güzide," *Doğu Batı* 88 (2019): 120.

⁶ Beyhan Kesik and Gönül Delice, *Güzide Meseller (Seçkin Masallar)* (Kut, 2022), 18.

The seven Turkish translations of Aesop's fables that date back to the post-Tanzimat period include one manuscript and six printed works. The first, a manuscript, is titled *Nevâdirü'l-Emsâl* and was translated by Hâfız İbrahim Edhem Efendi (b. 1811 / d. ?) in 1259/1843.⁷ A further one, written in 1854 by Evangelinos Misailidis (b. 1820 / d. 1890), is titled *Ezop'un Kıssadan Hisse Almaya Mahsus Meselleri*. In the preface, Misailidis states that he translated the work from Greek.⁸ Another notable work is *Kıssadan Hisse*, authored by Ahmed Midhat (b. 1844 / d. 1912) in 1287/1870, which contains thirty five stories, eighteen of which are attributed to Aesop.⁹ In the third edition of this book, the number of Aesop stories increased to thirty five.¹⁰ Yet another work, *Tercüme-i Yezepos*, was written by Diyarbakırlı Çelebi-zâde Agop Lütî (b. ? / d. 1910) in 1290/1873 and contains stories about Aesop's life.¹¹ The work titled *Edebiyyât ve Hikâyât-ı Garîbe*, authored by Hâfız Refî' (b. 1840 / d. 1903), presents 10 stories first in Arabic, followed by their Turkish translations.¹² Osman Râsih Efendi (b. 1822 / d. 1884) authored *Menâkıb-ı Hayevân Berây-ı Teşhîz-i Ezhân*, in which he translated forty one Aesop fables from French to Turkish.¹³ The final work is *Ezop*, authored by Ebüzziyâ Mehmet Tefvîk (b. 1849 / d. 1913) in 1300/1882. This work does not contain fables; rather, it includes stories about Aesop's life.¹⁴ The primary objectives of translating Aesop's fables in the nineteenth century were to teach language skills and promote universal values.¹⁵ The subject of this article, *Letâ'ifü'l-Hikâyât*, which contains both Aesop's life story and his fables, has probably been translated at the end of the sixteenth century or the beginning of the seventeenth century, thus qualifying as part of the pre-Tanzimat translations of Aesop's fables.

In previous studies on *Letâ'ifü'l-Hikâyât*, the work has been introduced;¹⁶ however, due to misreadings, inaccurate assessments have been made regarding both the anecdotes and the

⁷ Suat Donuk, "Bir Aisopos Hikâyeleri Tercümesi: Hâfız İbrahim Edhem Efendi'nin *Nevâdirü'l-Emsâl*'i," *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature* 7, no. 3 (2021): 622.

⁸ Evangelinos Misailidis, *Ezop'un Kıssadan Hisse Almaya Mahsus Meselleri* (Anadolu, 1854), 3; there is also a master's thesis on this book: Seda Öner, "Grek Harfli Türkçe Esopos'un Kıssadan Hisse Almaya Mahsus Meselleri (Giriş-Metin-İnceleme-Sözlük/İndeks-Tıpkıbasım)" (master's thesis, Fatih University, 2014), 12.

⁹ Ahmed Midhat, *Kıssadan Hisse*, 2nd ed. (Muharririn Zatına Mahsus Matbaa, 1287/1870), 74; Sabahattin Çağın, ed., *Ahmet Midhat Efendi Kıssadan Hisse* (Dergâh, 2013), 11; Erol Ülgen, ed., *Ahmet Midhat Kıssadan Hisse* (Akıl Fikir, 2018), 10.

¹⁰ Ahmed Midhat, *Kıssadan Hisse*, 3rd ed. (Kırk Anbar, 1296/1879), 3.

¹¹ Diyarbakırlı Çelebi-zâde Agop Lütî, *Tercüme-i Yezepos* (Zartaryan, 1290/1873), 2.

¹² Hâfız Refî', *Edebiyyât ve Hikâyât-ı Garîbe* (Şark, 1291/1874), 6.

¹³ Osmân Râsih Efendi, *Menâkıb-ı Hayevân Berây-ı Teşhîz-i Ezhân* (Bakırcıbaşı-zâde Süleymân Efendi, 1294/1877), 1.

¹⁴ Ebüzziyâ Mehmet Tefvîk, *Ezop* (Matbaa-i Ebüzziyâ, 1300/1882-83), 3; Evangelia Balta, *19. Yüzyıl Osmanlıca ve Karamanlıca Yayınlarında Ezop'un Hayatı ve Masalları* (Libra, 2019), 12.

¹⁵ Büşra Elif Özçelik, "19. Yüzyılda Neşredilmiş Ezop Eserleri," *Toplumsal Tarih* 343 (2022): 53.

¹⁶ Mustafa Alkan, "Letâ'ifü'l-Hikâyât [TDK A 306] (İnceleme-Metin-İndeksli Sözlük-Tıpkıbasım)" (PhD diss., Erciyes University, 2024a); "Ezop Anlatılarını İçeren Bir Eser: *Letâ'ifü'l-Hikâyât*,"

translator's life. Moreover, these earlier studies did not address the counterparts of the stories in the international indices of Aesop's fables. This article seeks to fill this gap by identifying such correspondences and correcting the misinterpretations that stem from faulty readings.

Characteristics of *Letâ'ifü'l-Hikâyât*: Definition, Language and Orthography

The manuscript is registered in the catalog of the Türk Dil Kurumu Kütüphanesi (Turkish Language Institution Library, Ankara) under the title *Letâ'ifü'l-Hikâyât* with catalog number A/306. According to the catalog, the manuscript measures 208×152-160×100 mm and features a watermark of a cat. The spine is covered with black leather, and the cover is wrapped in black buckram fabric. The catalog notes that the manuscript is attributed to Kâtip Çelebi, but the accuracy of this information cannot be confirmed.¹⁷

Although the manuscript is catalogued as being written in *rik'a* script, Alkan disputes this classification, asserting that the script is actually *naskh* (*nesih*). However, he has not provided any evidence to support this claim.¹⁸ One of the most distinctive features that differentiates *rik'a* from other scripts is the form of the letter 'ك' *kef* at the end of a word, where the 'ء' *hemze* diacritic is created by an inward curve of the pen without lifting it. Another defining characteristic of the *rik'a* is the rendering of the end of the word 'ن' *nûn*, whose dot is drawn by curling the pen either inward or outward, again without lifting the pen. Additionally, at the end of words, the dots of 'ق' *kaf* are typically omitted and replaced by an outward curve created without lifting the pen (See Figure I).

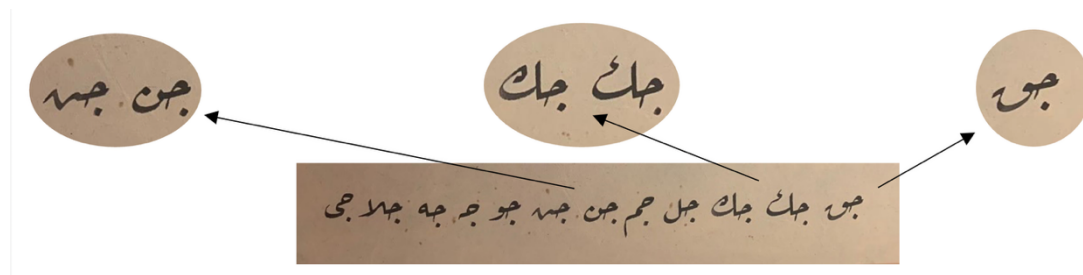


Figure I. *Rik'a* script practice (*mashq*) sample¹⁹

RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi 39 (2024b); "Ezop Anlatılarını İçeren *Letâyifü'l-Hikâyât*'ın Dil ve İmla Özellikleri," *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi* 13/3 (2024c).

¹⁷ Müjgan Cunbur, *Türk Dil Kurumu Kütüphanesi Yazma Eserler Kataloğu* (Türk Dil Kurumu, 1999), 169.

¹⁸ Alkan, "Letâyifü'l-Hikâyât [TDK A 306]," 160; "Ezop Anlatılarını İçeren Bir Eser: *Letâyifü'l-Hikâyât*," 484.

¹⁹ Muhittin Serin, *Halim Efendi'nin Dîvânî, Celî Dîvânî, Rik'a Meşk Murakkatı* (Kubbealtı, 2014), 35.

While this outward-curving form of ‘*nûn*’ and ‘*kaf*’ can also be found in the *diwani* script, it is entirely absent in *naskh*. All four of these features frequently appear in *Letâ’ifü’l-Hikâyât*, leaving no doubt that the manuscript is written in *rik’a* script (See Figure II). It remains unclear on what basis Alkan claims the script to be *naskh* (*nesih*).

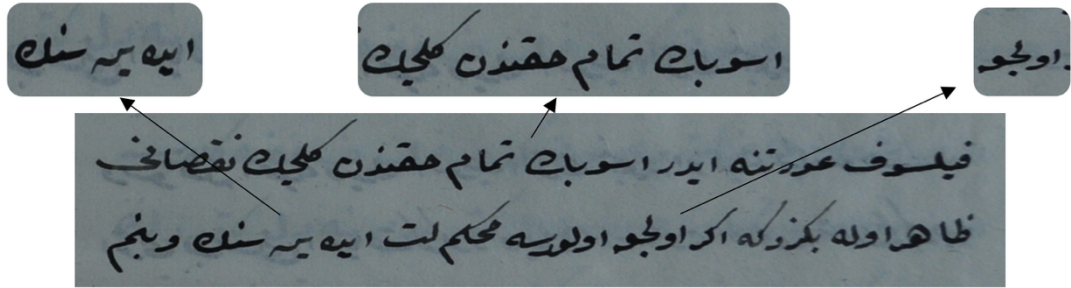


Figure II. Lines 10-II on folio 3^b of *Letâ’ifü’l-Hikâyât*²⁰

The manuscript consists of 113 folios, each numbered and featuring 15 lines in a single-column layout with spaced lines between them. The paper has a chickpea color (*nohûdî*). The title of *Letâ’ifü’l-Hikâyât* and the headings of the stories are written in red ink, while the rest of the text is in black ink. Some heading sections were intentionally left blank, possibly for later completion, but were not filled in. The manuscript does not contain any information regarding the date of copy (*istinsâh*), the author (*müellif*), or the scribe (*müstensih*). There is no recorded information (*kuyûdât*) at the beginning or end of the manuscript. The script is a clear example of *rik’a* handwriting. Given that the *rik’a* script is rarely found earlier than the second half of the eighteenth century and became more common in the nineteenth century,²¹ the manuscript can be dated to this period. The work begins with a direct narration of stories and concludes after the last story.

Begins [1^b]: (1) *Rivāyet olunur ki Yunan’da bir feylesōf var idi ve anuñ bir ‘ākıl* (2) *ķulı var idi. İsmine Esop derler idi. Anuñ ‘acā’ib ü garā’ib menķibeleri* (3) *vardur*

²⁰ [3^b] (10) *feylesōf ‘avretine eydür: Esop’uñ tamām haķķından gelecek, noķķānı* (11) *zāhir ola beñzer ki eger olcaķ olursa muħkem let ideyin senüñ ve benüm.* In this article, quotations from the manuscript text were transcribed in accordance with *Tenkitli Neşir Kılavuzu*. See Berat Açıl, Sadık Yazar, Kadir Turgut, and Özgür Kavak, *Tenkitli Neşir Kılavuzu (Osmanlı Türkçesi Metinleri İçin)* (Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi (İSAM), 2022).

²¹ Muhittin Serin, “Rik’a,” *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (DİA), v. 35 (Türkiye Diyanet Vakfı, 2008), 108.

Ends [113^a]: (1) ‘*Ākıbet-i aḥbār nice oldu takrİR idelim. Pādişāh bu laṭİfe-i zarİfe ile* (2) *mütesellā olup itmāmına ikdām itmeyüp el-‘ārİfİ [te]kḫİhi*’l-işāre (3) *didİ*²²

After completing the final story, the author provides limited information about the work. Alkan refers to this section as the *ketebe* record.²³ A *ketebe* or *ferāğ* record is a note placed on manuscript by copyists to indicate that the transcription of the text (*istinsāh*) has been completed.²⁴ However, since there is no transcription information in this section of *Letā’ifü’l-Hikāyāt*, it cannot be considered a *ketebe* record. The information provided in this section after the end of the stories is typically expected to appear following the *besmele*, *hamdele*, and *salvele* sections in the introduction, followed by the expression *ammā ba’d*. Contrary to classical tradition, this information appears in the conclusion (*hātime*) after the work is completed. Although the translator states that he wrote the work to present it to the sultan, he does not provide his own name or the name of the sultan. He states that, in composing the work, he drew on books written in Greek and Hebrew that had not yet been translated into Turkish. These remarks suggest that the author possessed proficiency in both languages.

(4) *eger bu ‘abd-ı züllüñ ĩali’ müsā’id olup bu tercüme-i kitāb-ı nāyābı* (5) *naẓar-ı iksİR-e[s]er-i pādişāhİ ve huẓur-ı sa’ādet-meyfūr-ı ḥaẓret-i* (6) *salṭanat-penāḥİye vuşul bulup fi’l-cümle makbūl olursa zihİ* (7) *sa’ādet-i bā-ıkbāl-i devlet-i cāvid ger ḳabūl küned ez-luṭf-ı kerem* (8) *şāh-ı cihān heme ikbāl-i cihān içün nişānum lisān-ı Yünānİde* (9) *ve zebān-ı ‘İmrānİye[de] vāḳİ’ olan kütüb-i tevārİḫ ü aḥbār u siyer-i* (10) *lisān ki bu Türkİ dile tercüme olunmamışdır rüşen ‘ibārāt* (11) *ve ḥüb iştİlāḫātla tercüme olur.* (12) *Ve mine ‘llāhi’n-nevvir li-küllİ me’mūl* (13) *inneḥū ‘alā küllİ şey’in ḳadİR* (14) *temmet bi-‘avni ‘llāhi’l-müste’ān* (15) *mīm*²⁵

The *zebān-ı ‘İmrānİye* mentioned in the quotation refers to Hebrew or the language of the Israelites. Imran is the father of Moses, Aaron, and Mary, and they are collectively referred to as *āl-i ‘İmrān*.²⁶ Another instance of this term referring to the Israelites is a poem by Derzİ-zāde ‘Ulvİ (d. 1585): *Güneş gibi heẓārān altun üsküflü ḳuluñ vardır / Niçe Yūsuf-liḳālar saña oldu ‘abd-i ‘İmrānİ*.²⁷ The poem refers to Joseph’s affiliation with *āl-i ‘İmrān*.

On the one hand, the text contains Arabic and Persian words, but the number of Arabic and Persian compounds is relatively small. In contrast, the density of Arabic and Persian words does

²² *Letā’ifü’l-Hikāyāt*, 1^b/1-3; 113^a/1-3.

²³ Alkan, “Letāyifü’l-Hikāyāt [TDK A 306],” 160.

²⁴ Orhan Bilgin, “Ferāğ Kaydı,” *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (DİA), v. 12 (Türkiye Diyanet Vakfı, 1995), 354.

²⁵ *Letā’ifü’l-Hikāyāt*, 113^a/4-15. Alkan claims that the author (*müellif*) wrote his work in his old age, reading the phrase ‘‘abd-ı züllüñ’’ as ‘‘abd-ı z[ā]lūñ’’ by adding the letter *elif*. However, it is also appropriate to read ‘züll’ in the phrase as meaning ‘poor and humble.’ See Alkan, “Letāyifü’l-Hikāyāt [TDK A 306],” 213.

²⁶ Şemseddin Sāmī, *Kāmūsü’l-A’lām V* (Mihran, 1896), 2316.

²⁷ İsmail Çetin, “Derzİ-zāde ‘Ulvİ (Hayatı, Edebİ Şahsiyeti ve Dİvānının Tenkidli Metni)” (master’s thesis, Fırat University, 1993), 65.

not hinder text comprehension. Therefore, the language of the work is relatively plain prose for this era.²⁸ This observation can be illustrated by the following example:

(1) *Hayvânât kitâbında mestûrdur ki* (2) *dilkü arslanı daḥi görmemişdi. Bir gün râst geldi, görince* (3) *şöyle korkdı ki az kaldı öleyazdı. Şoñra bir kere daḥi* (4) *gördi, evvelki gibi korkmadı. Üçünci görüşde yüzi alışdı,* (5) *korkmaz oldu. Belki yanına varup münâsebetle muḳârenete başladı.* (6) *Ol zamânda ḥükemâ bu ḥuşûşî te'emmül kıldılar. Keşret-i müşâhede, kıllet-i* (7) *ḥürmet idügin bildiler. Her nesne az olsa ve aḥyânen olsa mu'teber* (8) *ve ḥürmetli olurdi*²⁹

The manuscript contains numerous significant errors in the orthography of words, which complicate the understanding of the text. It is unclear whether these errors were made by the translator or the copyist of the manuscript, with serious errors, particularly in spelling Arabic and Persian words. Most of these errors involve the substitution of letters that have similar shapes or sounds, such as 'طtı' with 'تte,' 'غ gayın' with 'ق kaf,' 'غ gayın' with 'ك kef,' 'ح hi' with 'ح ha,' 'ظ zı' with 'ض dat,' and 'س sin' with 'ث se' (see examples at *karâ'ib* [1^b], *hâzır* [1^b], *isbât* [3^a], *hâ'ib* [4^b], *ṭabbâḥ* [4^b], *vâris* [16^a]). Another common error is representing the short 'i' vowel in Arabic words with the 'ي ye' character, creating a long vowel (see examples at *âkıl* [1^b], *ve'l-ḥâşıl* [5^a], *münâsib* [7^a]). Another issue is the Persian conjunction 'ki', which is supposed to be written with the 'ك kef' and 'ه he' characters but is instead written with 'ك kef' and 'ي ye' (see examples in [3^a], [3^b], [5^b]). The incorrect use of 'ك nasal n' instead of 'ن nun' to represent the accusative suffix '-n' in Turkish words is also quite common (see examples in *eliñ* [24^a], *ḥâliñ* [42^b], *budağın* [42^b]).

In the manuscript, there are also instances where 'ب be' and 'ي ye' are confused at the beginning of Turkish words, or 'د dal' and 'ت te' are interchanged, creating puzzles that complicate reading. This confusion also occurs in Arabic and Persian words, turning the task of reading the text into a challenge. Since this manuscript is the only copy, it is not possible to refer to other versions to read the words correctly. Therefore, to clarify their meaning, some words must be interpreted differently from those in the manuscript. Accordingly, the intended meaning of the words in the stories is the guiding principle. While copying, the text seemed almost as if a picture was drawn without the copier understanding the words. In several instances, it is evident that words were written with whatever letters came to mind, indicating uncertainty regarding the correct spelling. The same word was written incorrectly in various parts of the manuscript, and in some cases, it was written correctly.

The consistent misspelling of words suggests that the text may have been copied or translated by a merchant or dragoman who had only recently learned to write Turkish in Arabic script. When

²⁸ Cihan Okuyucu, Ahmet Kartal and Mehmet Fatih Köksal, *Klâsik Dönem Osmanlı Nesri* (Kriter, 2009), 15.

²⁹ *Letâ'ifü'l-Hikâyât*, 32^a/1-8. The phrase 'yüzi alışdı' in the example story has the same meaning as 'gözü alışmak' and is commonly used in Ottoman literature, as in the verse by Nefî (d. 1635) *Bir gice yok ki çıkmaya tâ mâh ü encüme / Âhumla âsümânüñ alışdı yüzi gözi*. See Metin Akkuş, *Nefî Dîvânı* (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2018), 292.

viewed alongside other translations of Aesop, this conclusion seems plausible. Assuming the translator wrote accurately, and the copyist made mistakes, there are two potential explanations for these errors. The first is that the copyist transcribed the text by listening rather than reading, writing down whatever incorrect letters came to mind. The second possibility is that the copied text contained diacritic marks (*hareke*), and the copyist, not using pointing, omitted some letters. Therefore, my textual interventions in the quotations extend beyond simple letter substitutions. To enhance comprehension and correct sentence structure, I make additions in square brackets [] as follows:

(12) *O[ğ]lan eydür: Bunlar[un]cevābı āsāndur, bir yük büre taleb* (13) *eyle ki nışfi erkek ve nışfi dişi ola*³⁰

(6) *Şāh-zāde yalnūz cāhil iken şimdi beter* (7) *budur ki re 'āyā[dan] birü 'aşk[ın]a ki c[ā]nunuñ bir kısımdur māyil olur*³¹

The 185th story in *Letā'ifü'l-Hikāyât*, titled “The Monk’s Dog’s Will” (*Vaşıyyet-i segi rāhib*), is set in Thessaloniki. In this story, the author employs the phrase “*bu yerlerde*” (in these places). This expression may refer to either Thessaloniki or to the place where the author himself lived, and both possibilities should be taken into consideration. Based on this phrase, along with the misreading of ‘*Beṭrīkū'l-beṭārika*’ as ‘*Paṭrīk Eliṭarkā*’ and ‘*Patriyah*’ as ‘*Pāyzbah/Payzbāh*,’ Alkan concluded that the author lived in the Balkan region.³² The relevant section of this story is as follows:

(2) *Zamān-ı kadimde Selānik'de* (3) *bir manastırda bir mütemevvil keşiş vardı. Māl u ni 'met ve ğinā vu vūs 'ati gibi* (4) *hamākat u cehālet[i] hadd u kemālde idi. Bir kelbcügezi vardı. Ziyāde şūh* (5) *u şeng kelbdı. Envā '-ı mülā 'abe ta 'līm olunmuşdı. İttifāk mürde oldı. (6) Keşiş, pür-teşvīş olup cām-ı sürür inkisār buldı. Ziyāde muhabbetden* (7) *kilisānıñ bir küşesinde āyinlerince meşāy[ī]h-i Naşārā 'ya maḥşūş* (8) *mevāzi 'de defn ider. Beṭrīkū'l-beṭārika*³³, *ki bu yerlerde Patriyah*³⁴ *derler, (9) işidür. Mezḳūr keşīşin mütemevvil ve māl-dār olduĝın bilürdi*³⁵

³⁰ *Letā'ifü'l-Hikāyât*, 13^a/12–13. In this story, the word *büre* was mistranslated by Alkan as “bring a load of oud wood here as well.” However, the phrase “half female, half male oud wood” was not explained. In fact, the character referred to as “the boy” is mocking the man by deliberately using the word *büre*—meaning “flea”—and absurdly requesting “a load of fleas, half male and half female.” See Alkan, “*Letāyifü'l-Hikāyât* [TDK A 306],” 259.

³¹ *Letā'ifü'l-Hikāyât*, 81^b/6–7.

³² Alkan, “*Letāyifü'l-Hikāyât* [TDK A 306],” 213.

³³ This word appears in *Kāmūs-ı Okyânūs* as follows: *el-bitrīk, Rûm tâ'ifesinin dîni ulusu; el-betârika, cem 'i, dîn uluları ma 'nâsına*. See <https://kamus.yek.gov.tr/> [Date of Access: 26.09.2025]. The same word was defined by Meninski (1620-1698) as follows: *patrīk: noun betrīk (plural betârīkâ, betârīk), pârīk, pârīkî → patriarcha*. See Mertol Tulum, *17. Yüzyıl Türkçesi ve Söz Varlığı* (Türk Dil Kurumu, 2011), 1444.

³⁴ This word was defined by Molino (d. 1643) as follows: *Patriyah, Patriiah, Patrijah → Patriarcha*. See Elżbieta Święcicka, *Dictionary of Italian-Turkish Language (1641) by Giovanni Molino* (De Gruyter, 2020), 414.

³⁵ *Letā'ifü'l-Hikāyât*, 87^a/2–9.

I believe that these two phrases alone are insufficient to conclude that the author lived in Thessaloniki or the Balkan region. Since the stories attributed to Aesop are set in Anatolia and Greece, it is quite natural for these locations to be mentioned. Contrary to Alkan's assertion,³⁶ the linguistic features of the work do not exhibit dialectal characteristics specific to the Balkan region but rather reflect the general characteristics of Western Turkish.

This manuscript includes significant examples of phonological features. One is metathesis, which involves the rearrangement of letters within a word. For instance, the word “*kavra* > *karva*” (to clutch) was written as ‘*قروايوب karvayup*’ in various folios (See examples at [23^b], [50^b], [63^a], [69^b], [72^a], [84^b], [102^b]). Another phonological feature is haplology, characterized by the dropping of middle syllables. In the text, the phrase *şimdiden girü* (“from now on”) appears as *şimden girü* (See examples in [39^a] and [81^b]). In Arabic words like *dā'imā* (“always”) and *fā'ide* (“benefit”), the former is transformed to *dāyim* [44^a], reflecting the ‘*y*’ sound, while the latter retains its original form as *fā'ide* [45^a]. The word *pişgür* > *pişür* (“to cook”), which takes the causative suffix, is written as *pişürürler* [32^b] and *pişgürmekiçün* [13^a].³⁷ In many instances, the same words are spelled in two different ways, such as *dilkü* [24^b] and *dilki* [66^a] (both meaning “fox”), indicating dual spelling. Given these orthographic features, it is reasonable to assert that the text embodies characteristics of Old Anatolian Turkish. Based on these linguistic and orthographic elements, it is estimated that the work was composed at the end of the sixteenth or the beginning of the seventeenth century.³⁸

The Stories in *Letâ'ifü'l-Hikâyât*

In the Aesopic tradition, stories are categorized into two branches: one focusing on Aesop's life (*Vita Aesopi*) and the other on stories narrated from Aesop's perspective, most featuring animals as protagonists. *Letâ'ifü'l-Hikâyât* begins with a story that recounts Aesop's life directly, as illustrated in the following excerpt:

[1^b] *Rivāyet olunur ki Yunan'da bir feylesōf var idi ve anuñ bir 'ākil (2) kulu var idi. İsmine Esop derler idi. Anuñ 'acā'ib ü ğarā'ib menkıbeleri (3) vardur. Evvelā bir gün şarı feylesōf, felāsif[e]ye ziyāfet etmek murād eyledi. (4) Esop'a etdi: Var çārsūdan et al, lākin pek a'lāsından al; zīrā felā- (5) sif[e]ye ziyāfet etsem gerek, didi. Esop varup çārsūyı gezdi, bir münāsib (6) şey bulamayup bir şıgır d[i]li alup götürdi, hāzır eyledi. Müsāfirler (7) geldiler, ta'ām ortaya kōndı, bākdılar bir şıgır d[i]lidir.*

³⁶ Alkan, “Letâ'ifü'l-Hikâyât [TDK A 306],” 229.

³⁷ For the suffix *-gür-* in the word *pişgürmek*, see *Ötüken Dictionary*; *-gur-*: [-kir-/cur-/kür-/gir-/gir-/gur-/gür-] {eT} {eAT} yap. e. 1. Fiillerden fiil türeten ek; ettirgenlik eki. [ETY] od-gur-mak (uyandırmak), tir-gür-mek (yaşatmak), dir-gür-mek, tur-gur-mak. <http://www.otukensozluk.com/> [Access Date: 26.09.2025].

³⁸ Mustafa Alkan, “Ezop Anlatılarını İçeren *Letâ'ifü'l-Hikâyât*'ın Dil ve İmla Özellikleri,” *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi* 13/3 (2024c): 896.

Beyt

Ne kim 'ālemde geldiyse vücūda

*Ḳamu bir söz ile geldi sücūda*³⁹

*İmdi kelāmiñ āleti (9) ol et pāresidir ki 'Arab lisān deyü ta 'bīr eder, me'l-insānū lev le'l-lisānū (10) illā şūretün mümeşseletün ev behīmetün mühmele*⁴⁰. *Esop'uñ şoñra getürdüğü ta 'āmlar [2^a] dañı şıgır d[i]linden olmağın tenāvül edenlere melāl gelüp āhar ta 'āma meyl olundı*⁴¹

As shown in the example above, although the stories are primarily in prose, some include Turkish and Persian verses related to their themes, as well as Arabic idioms and proverbs. Some stories in *Letâ'ifü'l-Hikâyât* do not have titles, and blank spaces appear to have been left for titles to be added later, which were never filled. Based on these blank spaces, I assigned numbers to the stories, resulting in a total of 216, including the one located directly beneath the main title. The work contains ten stories concerning Aesop's life, which comprise the one directly beneath the heading and those numbered 1–6 and 13–15. The 128 stories narrated in Aesop's voice primarily consist of animal fables. Among the remaining seventy eight stories, several have been translated from other narrative sources, including *Kelîle ve Dimne* and *Câmi'ü'l-Hikâyât*.⁴²

The history of academic studies on Aesop dates back to the nineteenth century. However, the first comprehensive and analytical compilation of Aesop's fables based on ancient Greek and Roman sources was produced by Émile Chambry. Published in French in Paris in 1927, Chambry's edition organized and numbered 358 fables in alphabetical order.⁴³ The edition used as the source text for the full Turkish translations by Nurullah Ataç and İö Çokona was also based on this 1927 compilation.⁴⁴ Following this publication, studies on Aesop have continued to expand. Ben Edwin Perry, incorporating newly discovered sources from various libraries, prepared a more extensive index. This work, listing a total of 725 fables attributed to Aesop along with their sources, has become a reference in international Aesop scholarship.⁴⁵ This index, which provides a shared framework for the growing body of literature in different languages, is known as the Perry Index.

³⁹ The distich meaning "Everything created in the universe prostrated itself with a word" also appears in Kemalpaşazade's *Yūsuf u Zeliḥâ*. See Mustafa Demirel, *Kemâl Paşa-zāde (Şemse'd-dīn Ahmed bin Süleymân) Yūsuf u Zeliḥâ [Süleymaniye, Lala İsmail Efendi 621]* (Harvard University the Department of Near Eastern Languages and Civilizations, 2004), 34.

⁴⁰ This proverb expresses that without language, humans would be nothing more than a represented image or a neglected animal, and there are two spelling errors in the text. See Meydânî, *Mecma'ü'l-Emsâl II* (Matbaatü's-Sünneti'l-Muhammediyye, 1374), 291.

⁴¹ *Letâ'ifü'l-Hikâyât*, 1^b/1-10 – 2^a/1.

⁴² Alkan, "Letâyifü'l-Hikâyât [TDK A 306]," 180–197.

⁴³ Émile Chambry, *Ésope Fables* (Belles Lettres, 1927), 155.

⁴⁴ Nurullah Ataç, *Aisopos Masalları* (Millî Eğitim Bakanlığı, 1945); İö Çokona, *Aisopos Masallar Bütün Ezop Masalları* (İş Bankası, 2013).

⁴⁵ Ben Edwin Perry, *Aesopica: A Series of Texts Relating to Aesop or Ascribed to Him* (University of Illinois Press, 1952).

More recently, addressing the lack of an English-language compilation, Laura Gibbs prepared an anthology of 600 fables, including corresponding numbers from both the Chambry and Perry indices alongside each story.⁴⁶

In indices compiled within the scope of the Aesopic tradition, only the fables ascribed to Aesop are indexed, while biographical narratives about his life are excluded. In the table below, Aesop's stories in *Letâ'îfû'l-Hikâyât* are indexed according to the numbering systems found in these indices (Table I).

Table I. Numbers in the Chambry, Perry, and Gibbs Indexes of Aesop's Stories in *Letâ'îfû'l-Hikâyât*

Perry	Gibbs	Chambry	<i>Letâ'îfû'l-Hikâyât</i>	Story Title in Laura Gibbs (2002)
15	255	32	<i>Hikâyet [23]</i>	The Fox and the Grapes
1	155	3	<i>Hikâyet [28]</i>	The Eagle and the Fox
9	113	40	<i>Hikâyet [29]</i>	The Fox and the Goat in the Well
10	269	42	<i>Hikâyet [30]</i>	The Fox and the Lion
4	131	8	<i>Hikâyet [31]</i>	The Hawk and the Nightingale
16	129	12	<i>Hikâyet [32]</i>	The Cat and the Rooster
17	398	41	<i>Hikâyet [33]</i>	The Foxes and their Tails
20	189	35	<i>Hikâyet [34]</i>	The Fox and the Crocodile
27	550	43	<i>Hikâyet [35]</i>	The Fox and the Mask
23	134	21	<i>Hikâyet [36]</i>	The Partridge and the Roosters
115	138	137	<i>Hikâyet [37]</i>	The Bird Catcher and the Viper
118	451	153	<i>Hikâyet [38]</i>	The Beaver and his Testicles
29	542	56	<i>Hikâyet [39]</i>	The Charcoal Burner and the Fuller
33	209	51	<i>Hikâyet [40]</i>	The Boastful Athlete
34	478	46	<i>Hikâyet [41]</i>	The Sick Man and his Wife
21	420	22	<i>Hikâyet [42]</i>	The Fishermen and the Tuna Fish
43	445	68	<i>Hikâyet [43]</i>	The Two Frogs at The Well
60	484	78	<i>Hikâyet [44]</i>	The Poor Man and Death
57	589	87	<i>Hikâyet [45]</i>	The Old Woman and her Doctor

⁴⁶ Laura Gibbs, *Aesop's Fables: A New Translation* (Oxford University Press, 2002).

42	494	83	<i>Hikāyet [46]</i>	The Farmer and his Sons
52	292	80	<i>Hikāyet [47]</i>	The Farmer and his Dogs
58	433	90	<i>Hikāyet [48]</i>	The Widow and her Hen
64	173	177	<i>Hikāyet [49]</i>	The Man Bitten by The Dog
66	540	246	<i>Hikāyet [50]</i>	The Boys and the Butcher
68	159	114	<i>Hikāyet [51]</i>	The Two Enemies
79	299	13	<i>Hikāyet [52]</i>	The Chickens and the Cat
113	160	132	<i>Hikāyet [53]</i>	The Tuna Fish and the Dolphin
114	586	134	<i>Hikāyet [54]</i>	The Doctor at The Funeral
134	117	184	<i>Hikāyet [55]</i>	The Wolf and the Sleeping Dog
252	149	180	<i>Hikāyet [56]</i>	The Fox, the Rooster and the Dog
141	270	201	<i>Hikāyet [57]</i>	The Lion and the Frog
149	15	209	<i>Hikāyet [58]</i>	The Wolf, the Fox and the Lion Dividing the Spoils
213	201	324	<i>Hikāyet [59]</i>	The Trees and the Bramble Bush
214	260	326	<i>Hikāyet [60]</i>	The Mole and the Frankincense
219	22	334	<i>Hikāyet [61]</i>	The Peacock Elected King of The Birds
224	449	327	<i>Hikāyet [62]</i>	The Fox, the Boar and his Tusks
81	24	38	<i>Hikāyet [63]</i>	The Monkey Elected King of The Animals
229	192	348	<i>Hikāyet [64]</i>	The Raven, the Swallow and the Seasons
147	62	200	<i>Hikāyet [65]</i>	The Lion and the Bear
161	316	233	<i>Hikāyet [66]</i>	The Soothsayer and the Theft
235	71	242	<i>Hikāyet [67]</i>	The Ant, the Pigeon and the Bird- Catcher
179	10	273	<i>Hikāyet [68]</i>	The Donkey and his Masters
193	87	283	<i>Hikāyet [69]</i>	The Bird-Catcher and the Lark
178	476	260	<i>Hikāyet [70]</i>	The Traveller and Hermes
200	496	296	<i>Hikāyet [71]</i>	The Thief and his Mother

196	141	290	<i>Hikāyet [72]</i>	The Snake and the Crab
267	36	314	<i>Hikāyet [73]</i>	The Shepherd, the Wolf Cub and the Wolf
258	17	205	<i>Hikāyet [74]</i>	The Wolf, the Fox and the Ailing Lion
246	558	88	<i>Hikāyet [75]</i>	The Woman and her Drunken Husband
399	303	173	<i>Hikāyet [76]</i>	The Goose and the Swan
393	361	11	<i>Hikāyet [77]</i>	The Black Man in the River
48	288	75	<i>Hikāyet [78]</i>	The Bat and the Songbird
55	432	89	<i>Hikāyet [79]</i>	The Maids and the Rooster
61	469	84	<i>Hikāyet [80]</i>	The Farmer and the Goddess Fortune
67	93	256	<i>Hikāyet [81]</i>	The Travellers and the Axe
92	68	175	<i>Hikāyet [82]</i>	The Hunting Dog and the Watch Dog
351	249	247	<i>Hikāyet [83]</i>	The Deer and his Mother
138	248	191	<i>Hikāyet [84]</i>	The Hares and the Frogs
357	410	268	<i>Hikāyet [85]</i>	The Donkey, the Horse and the War
225	407	344	<i>Hikāyet [86]</i>	The Man and his Gold
228	49	353	<i>Hikāyet [87]</i>	The Swans and the Geese
230	331	351	<i>Hikāyet [88]</i>	The Eagle and the Tortoise in the Air
76	459	104	<i>Hikāyet [89]</i>	The Deer and the Lion
77	80	103	<i>Hikāyet [90]</i>	The Deer and the Vine
82	235	269	<i>Hikāyet [91]</i>	The Lion, the Rooster and the Donkey
223	196	342	<i>Hikāyet [92]</i>	The Bald Horseman
97	356	107	<i>Hikāyet [93]</i>	The Kid, the Wolf and the Flute
116	333	150	<i>Hikāyet [94]</i>	The Crab on Dry Land
121	252	156	<i>Hikāyet [95]</i>	The Musician at Home
122	122	158	<i>Hikāyet [96]</i>	The Rooster and the Thieves
129	325	163	<i>Hikāyet [97]</i>	The Jackdaw and the Doves
131	8	164	<i>Hikāyet [98]</i>	The Jackdaw and the String
160	33	231	<i>Hikāyet [99]</i>	The Sheep and the Injured Wolf

256	51	190	<i>Hikāyet [100]</i>	The Hares and the Foxes
166	513	240	<i>Hikāyet [101]</i>	Zeus and the Ant
172	364	251	<i>Hikāyet [102]</i>	The Bat and the Weasels
183	4	264	<i>Hikāyet [103]</i>	The Onager, the Donkey and the Driver
188	322	267	<i>Hikāyet [104]</i>	The Fox, the Donkey and the Lion Skin
189	377	271	<i>Hikāyet [106]</i>	The Donkey and the Frogs
190	390	274	<i>Hikāyet [107]</i>	The Wolf and the Raven
191	145	270	<i>Hikāyet [108]</i>	The Fox, the Donkey and the Lion Skin
192	441	286	<i>Hikāyet [109]</i>	The Hen and the Eggs
195	268	148	<i>Hikāyet [110]</i>	The Camel and the People
198	172	291	<i>Hikāyet [111]</i>	Apollo and the Snake
201	431	301	<i>Hikāyet [112]</i>	The Pigeon and the Painting
208	78	316	<i>Hikāyet [113]</i>	The Sheep, the Shepherd and his Cloak
181	65	141	<i>Hikāyet [114]</i>	The Donkey and the Ox
22	387	34	<i>Hikāyet [116]</i>	The Hare and the Cowherd
285	464	61	<i>Hikāyet [117]</i>	The Statue of Hermes and the Treasure
328	382	178	<i>Hikāyet [118]</i>	The Cook and the Dog
11	290	24	<i>Hikāyet [119]</i>	The Fisherman and his Pipe
49	229	74	<i>Hikāyet [120]</i>	The Shepherd and the Lion
324	370	168	<i>Hikāyet [121]</i>	The Kite and his Mother
276	43	7	<i>Hikāyet [122]</i>	The Eagle and the Arrow
373	126	336	<i>Hikāyet [123]</i>	The Ant and the Cricket
87	434	287	<i>Hikāyet [124]</i>	The Man and the Golden Eggs
142	18	196	<i>Hikāyet [125]</i>	The Fox, the Lion and the Footprints
51	75	81	<i>Hikāyet [126]</i>	The Snake and the Farmer
98	221	106	<i>Hikāyet [127]</i>	The Ram and the Wolf
315	206	128	<i>Hikāyet [128]</i>	The Boastful Mule
370	121	325	<i>Hikāyet [129]</i>	The Soldier and the Trumpet

70	202	143	<i>Hikāyet [130]</i>	The Oak Tree and the Reed
156	46	224	<i>Hikāyet [131]</i>	The Wolf and the Crane
358	323	279	<i>Hikāyet [132]</i>	The Farmers, the Donkey and the Lion Skin
146	245	213	<i>Hikāyet [134]</i>	The Lion and the Mouse on his Mane
124	104	165	<i>Hikāyet [135]</i>	The Fox and the Raven
74	262	102	<i>Hikāyet [136]</i>	The Stag and his Reflection
133	263	185	<i>Hikāyet [137]</i>	The Dog, the Meat and the Reflection
117	510	146	<i>Hikāyet [138]</i>	Zeus and the Camel
281	454	20	<i>Hikāyet [139]</i>	The Two Roosters and the Eagle
372	59	71	<i>Hikāyet [140]</i>	The Two Bulls and the Lion
180	152	265	<i>Hikāyet [141]</i>	The Merchant, the Donkey and the Salt
13	419	23	<i>Hikāyet [142]</i>	The Fishermen and the Stone
69	490	67	<i>Hikāyet [143]</i>	The Two Frogs by the Road
91	338	275	<i>Hikāyet [148]</i>	The Donkey and the Pet Dog
563	69	- ⁴⁷	<i>Hikāyet bā-arşlan [149]</i>	The Shepherd and the Lion
503	403	-	<i>Hikāyet [155] Ḥorūs cevher başına</i>	The Rooster and the Pearl
480	116	-	<i>Hikāyet [158] Zāden-i seg der-ḥāne-i 'acūz</i>	The Mother Dog and her Puppies
149	15	209	<i>Hikāyet [159] Şīr ve r[ū]bāh ve peleng</i>	The Wolf, the Fox and the Lion dividing the Spoils
150	70	206	<i>Hikāyet [160] Şīr bā-mūş</i>	The Lion and the Mouse
490	-	-	<i>Hikāyet [161] Bāz bā-keşef⁴⁸ ḥīle-i zāğ</i>	[The Falcon and the Tortoise, and the Crow's Deception] ⁴⁹

⁴⁷ The dashes (-) signify that the fable is not present in that specific index.

⁴⁸ Alkan translated the story's title as "Falcon's Discovery of Deceit and the Crow" because he misread the word "keşef," meaning "tortoise," as "keşif" (discovery). See Alkan, "Letâyifü'l-Hikâyât [TDK A 306]," 208; For the meaning of "keşef" as "tortoise," see Ali Nazîmâ and Faik Reşad, *Mükemmel Osmanlı Lügati* (Türk Dil Kurumu, 2009), 209.

⁴⁹ Since this story is not included in the Gibbs index and lacks a title, the heading has been assigned by me.

378	52	354	<i>Hikāyet</i> [165] <i>Mübāḥaṣe-i kūze-i mis bā-kūze-i ḥazeḥ</i>	The Two Pots
46	183	73	<i>Hikāyet</i> [170] <i>Āfitāb bā-ṣabā</i>	The North Wind and the Sun
155	130	221	<i>Hikāyet</i> [188] <i>Gürg bā-berre</i>	The Wolf and the Lamb
44	27	66	<i>Hikāyet</i> [189]	Jupiter and the Frogs
218	497	307	<i>Hikāyet</i> [207] <i>Beççe-i rubbāh</i> ⁵⁰	The Monkey and her Two Children
31	584	52	<i>Hikāyet</i> [211] <i>Pīr-i nābāliḡ bā-zenān</i>	The Bald Man and his Two Mistresses
210	151	318	<i>Hikāyet</i> [212] <i>Çōbān-ı dūrūḡ-gūy</i>	The Boy who Cried ‘Wolf’

Conclusion

Letâ’ifü’l-Hikâyât, catalogued under number A/306 at the Turkish Language Institution Library (Ankara), is a collection of 216 stories. Nine of these stories relate to Aesop’s life, while 128 are attributed to him, most of which are fables. The remaining seventy-eight stories are translations from Eastern literature collections, such as *Kelîle ve Dimne* and *Câmi’ü’l-Hikâyât*.

Although the manuscript copy of *Letâ’ifü’l-Hikâyât* indicates it is a translation, there is no information regarding the author (*mütercim*), copyist (*müstensih*), or source text. The translator claims to have used works written in Greek and Hebrew but does not specify them. The numerous spelling errors in Turkish, Arabic, and Persian words suggest some insights about the translator and the copyist. One possibility is that the translator learned Ottoman Turkish, which extensively incorporates Arabic and Persian vocabulary, later in life. Another possibility is that these errors were introduced by an ignorant copyist who learned Ottoman Turkish later as well. In particular, the numerous errors resulting from the absence of diacritic marks (*hareke*) in the text suggest that the scribe copied the work from a text with diacritic marks (*hareke*) but did not include them in his copy.

Given that the language features resemble those of Old Anatolian Turkish, the translation may have occurred at the end of the sixteenth century or the beginning of the seventeenth century. However, since the manuscript is written in the *rik’a* script, which was prevalent in the latter half of the eighteenth century and more commonly in the nineteenth century, it is estimated that the

⁵⁰ Alkan confused the word *rubbāh*, meaning “monkey,” with *rūbāh*, which means ‘fox’. See Alkan, “Letâyifü’l-Hikâyât [TDK A 306],” 332. For the meaning “monkey,” see <https://kamus.yek.gov.tr/> [Date of Access: 26.09.2025] (*er-rubbāh: erkek maymûn, hamdûne-i ner ma’nâsına*).

manuscript was copied in the nineteenth century. This article contributes to the Aesop tradition in terms of Turkish translations by highlighting the equivalents of Aesop's fables in *Letâ'ifü'l-Hikâyât* within the indexes prepared by Perry, Chambry, and Gibb. *Letâ'ifü'l-Hikâyât* is the most extensive work among the Turkish translations of Aesop's Fables written during the pre-Tanzimat period.⁵¹

Financial Support Statement

This article was prepared as part of the project titled "Aesop Alla Turca: A Study on Turkish Translations of Aesop Fables from the Pre-Tanzimat Era in the Context of Cultural Translation," funded by TÜBİTAK. *Letâ'ifü'l-Hikâyât* was transcribed and examined by the author, who joined the project as a researcher on 05.07.2022. The transcription made by the author could be found on this website. <https://www.ezopaturka.com/> [Date of Access: 26.09.2025].

Conflict of Interest Statement

The author declares no conflict of interest related to this study.

Statement on the Use of AI and AI-Assisted Tools

I confirm that no artificial intelligence-based tools were used in the preparation of this article.

Bibliography

- Açıl, Berat, Sadık Yazar, Kadir Turgut and Özgür Kavak. *Tenkitli Neşir Kılavuzu (Osmanlı Türkçesi Metinleri İçin)*. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi (İSAM), 2022.
- Ahmed Midhat. *Kıssadan Hisse*. 2nd ed. Muharririn zatına mahsus matbaa, 1287/1870.
- . *Kıssadan Hisse*. 3rd ed. Kırk Anbar, 1296/1879.
- Akkuş, Metin. *Nef'i Dîvânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2018.
- Ali Nazîmâ and Faik Reşad. *Mükemmel Osmanlı Lügati*. Türk Dil Kurumu, 2009.
- Alkan, Mustafa. "Ezop Anlatılarını İçeren *Letâyifü'l-Hikâyât*'ın Dil ve İmla Özellikleri." *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi* 13, no. 3 (2024c): 868–899.
- . "Ezop Anlatılarını İçeren Bir Eser: *Letâyifü'l-Hikâyât*." *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 39 (2024b): 482–505.
- . "Letâyifü'l-Hikâyât [TDK A 306] (İnceleme-Metin-İndeksli Sözlük Tıpkıbasım)." PhD diss., Erciyes University, 2024a.

⁵¹ The project "Aesop Alla Turca: A study on Turkish Translations of Aesop Fables From Pre-Tanzimat Era in the Context of Cultural Translation" has been carried out on Turkish translations of Aesop's fables from the pre-Tanzimat era. For information about the project and to examine the texts, see <https://www.ezopaturka.com/> [Date of Access: 26.09.2025].

- Anamur, Hasan. "Türk Dilinde Güzide Meseller, 1826 Yılında Paris'te Yayınlanmış Türkçe 'Fables' Çevirileri." *Toplumsal Tarih* 163 (2007): 48–51.
- Ataç, Nurullah. *Aisopos Masalları*. Milli Eğitim Bakanlığı, 1945.
- Balta, Evangelia. *19. Yüzyıl Osmanlıca ve Karamanlıca Yayınlarda Ezop'un Hayatı ve Masalları*. Libra, 2019.
- Bilgin, Orhan. "Ferâğ Kaydı." *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, volume 12, 354–356. Türkiye Diyanet Vakfı, 1995.
- Chambry, Émile. *Ésope Fables*. Belles Lettres, 1927.
- Cunbur, Müjgan. *Türk Dil Kurumu Kütüphanesi Yazma Eserler Kataloğu*. Türk Dil Kurumu, 1999.
- Çağın, Sabahattin, ed. *Ahmet Midhat Efendi Kıssadan Hisse*. Dergâh, 2013.
- Çetin, İsmail. "Derzî-zâde 'Ulvî (Hayatı, Edebî Şahsiyeti ve Dîvânının Tenkidli Metni)." Master's thesis, Fırat University, 1993.
- Çokona, İo. *Aisopos Masallar Bütün Ezop Masalları*. İş Bankası, 2013.
- Demirel, Mustafa. *Kemâl Paşa-zâde (Şemse'd-dîn Ahmed bin Süleymân) Yûsuf u Zelîhâ [Süleymaniye, Lala İsmail Efendi 621]*. The Department of Near Eastern Languages and Civilizations Harvard University, 2004.
- Diyarbakırlı Çelebi-zâde Agop Lütî. *Tercüme-i Yezepos*. Zartaryan, 1290/1873.
- Donuk, Suat. "Bir Aisopos Hikâyeleri Tercümesi: Hâfız İbrahim Edhem Efendi'nin *Nevâdirü'l Emsâl*'i." *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature* 7, no. 3 (2021): 622–639.
- Ebüzziyâ Mehmet Tevfik. *Ezop*. Matbaa-i Ebüzziyâ, 1300/1882–83.
- Gibbs, Laura. *Aesop's Fables: A New Translation*. Oxford University Press, 2002.
- Hâfız Refî'. *Edebiyyât ve Hikâyât-ı Garibe*. Şark, 1291/1874.
- Holzberg, Niklas. *The Ancient Fable: An Introduction*. Indiana University Press, 2002.
- Kesik, Beyhan, and Gönül Delice. *Güzide Meseller (Seçkin Masallar) İnceleme-Sadeleştirme Metin-Tıpkıbasım*. 2nd ed. Kut, 2022.
- Kuru, Mehmet. "Ezop Alla Turca: Tanzimat Öncesi Döneme Ait Ezop Tercümelerinin Kültürel Çeviri Bağlamında İncelenmesi." *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 2 (2022a): 159–170.
- . "Ezop Alla Turca: Tanzimat Öncesi Döneme Ait Ezop Tercümeleri." *Toplumsal Tarih* 343 (2022c): 10–13.
- . "Ezop'un Osmanlı Coğrafyasındaki Maceraları." *Toplumsal Tarih* 343 (2022b): 9.
- Meydânî. *Mecma'u'l-Emsâl II*. Matbaatü's-Sünneti'l-Muhammediyye, 1374.
- Misailidis, Evangelia. *Ezop'un Kıssadan Hisse Almaya Mahsus Meselleri*. Anadolu, 1854.

- Okuyucu, Cihan, Ahmet Kartal and Mehmet Fatih Köksal. *Klâsik Dönem Osmanlı Nesri*. Kriter, 2009.
- Osmân Râsih Efendi. *Menâkıb-ı Hayevân Berây-ı Teşhîz-i Ezhân*. Bakırcıbaşı-zâde Süleymân Efendi, 1294/1877.
- Öner, Seda. “Grek Harfli Türkçe Esopos’un Kıssadan Hisse Almaya Mahsus Meselleri (Giriş Metin-İnceleme-Sözlük/İndeks-Tıpkıbasım.” Master’s thesis, Fatih University, 2014.
- Özçelik, Büşra Elif. “19. Yüzyılda Neşredilmiş Ezop Eserleri.” *Toplumsal Tarih* 343 (2022): 50–53.
- Perry, Ben Edwin. *Aesopica: A Series of Texts Relating to Aesop or Ascribed to Him*. University of Illinois Press, 1952.
- Serin, Muhittin. “Rik’a.” *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, volume 35, 108–109. Türkiye Diyanet Vakfı, 2008.
- . *Halim Efendi’nin Dîvânî, Celî Dîvânî, Rik’a Meşk Murakkat*. Kubbealtı, 2014.
- Soydaş, Hakan. “Türkçeye Çevrilen İlk Fabl Antolojisi *Choix de Fables Traduite En Turk/Emsâl-i Güzîde*.” *Doğu Batı* 88 (2019): 117–149.
- Sucu, Cevat. “Bir Tercüman Mecmuası: Sözlük, Bayramlık, Ferman ve Ezop.” *Toplumsal Tarih* 343 (2022): 14–17.
- Święcicka, Elżbieta. *Dictionary of Italian-Turkish Language (1641) by Giovanni Molino*. De Gruyter, 2020.
- Şemseddin Sâmî. *Kâmûsü’l-A’lâm V*. Mihran, 1896.
- Tulum, Mertol. *17. Yüzyıl Türkçesi ve Söz Varlığı*. Türk Dil Kurumu, 2011.
- Ülgen, Erol, ed. *Ahmet Midhat Kıssadan Hisse*. Akıl Fikir, 2018.

Electronic Reference

- <https://kamus.yek.gov.tr/> [Date of Access: 26.09.2025].
- <https://www.ezopalaturka.com/> [Date of Access: 26.09.2025].
- <http://www.otukensozluk.com/> [Date of Access: 26.09.2025].

Research Article



Love, Duty and Sacrifice: The Letters of Pargalı İbrâhîm to Muhsine Hanım

Aşk, Görev ve Fedâkârlık: Pargalı İbrâhîm'in Muhsine Hanım'a Mektupları

Nilab Saeedi

Austrian Academy of Sciences, Vienna, Austria

Abstract

This paper examines eleven letters exchanged between Grand Vizier İbrâhîm Pasha and his wife Muhsine Hanım. The collection consists of ten letters from İbrâhîm and one from his wife. The examination unfolds across three themes: political reporting, emotional support, and separation. The argument is put forward that, while the content of the letters is personal, they also serve a broader purpose. İbrâhîm likely uses these letters to apprise his wife of military victories and to communicate with a broader audience, reflecting his dual role as a statesman and family man. The analysis demonstrates how these letters assert political legitimacy while concurrently strengthening emotional bonds, thus revealing the complex intersection of power, faith, and personal devotion in the life of a high-ranking Ottoman statesman. By foregrounding the emotional side of a Grand Vizier, this article contributes to the history of emotions in the early modern Ottoman world and offers a rare analysis of epistolary material that blends personal devotion with political self-fashioning.

Öz

Bu çalışma, Sadrazam Pargalı İbrâhîm Paşa ile eşi Muhsine Hanım arasında yazılmış on bir mektubu analiz etmektedir. Mektup koleksiyonu, İbrâhîm Paşa'ya ait on mektup ve eşi Muhsine Hanım'a ait bir mektuptan oluşmaktadır. Çalışma, üç temel tema etrafında şekillendirilmektedir: Siyasi raporlama, duygusal destek ve ayrılık. Mektupların içeriğinin kişisel bir nitelik taşımakla birlikte, aynı zamanda daha geniş bir amaç taşıdığı savunulmaktadır. İbrâhîm Paşa, bu mektupları yalnızca eşiyle askeri zaferlerini paylaşmak için değil, aynı zamanda daha geniş bir kitleye hitap etmek amacıyla da kullanmaktadır. Bu durum, onun hem bir devlet adamı hem de bir aile reisi olarak iki farklı rolünü yansıtmaktadır. Çalışma, mektupların siyasi meşruiyetin pekiştirilmesi ve duygusal bağların güçlendirilmesi işlevlerini nasıl yerine getirdiğini göstererek, Osmanlı elitinin yaşamında güç, inanç ve kişisel bağlılık arasındaki karmaşık kesişimi ortaya koymaktadır. Bir sadrazamın duygusal yönünü ön plana çıkararak, bu makale erken modern Osmanlı dünyasında duyguların tarihine katkı sağlamakta ve kişisel bağlılık ile siyasi kendilik inşasını harmanlayan, az incelenmiş bir mektup kaynağını nadir bir analizle ele almaktadır.

Keywords

Love,
history of emotions,
early modern
Ottoman history,
longing,
epistolary culture

Anahtar Kelimeler

Aşk,
duyguların tarihi,
erken modern
Osmanlı tarihi,
hasret,
mektup kültürü

Article History

Received
10.03.2025

Accepted
25.09.2025



Yet without you, my beloved, neither my day is a day nor my night is a night—Allah knows...

İbrāhīm

Introduction

In 1533, the Ottoman army marches toward Safavid Persia. Grand Vizier, İbrāhīm Pasha, rides at the head of the troops, surrounded by the dust and noise of the campaign. Yet amid the clanking of armor and the weight of state affairs, his thoughts drift elsewhere—to his wife in Constantinople. He reaches for ink and paper, pouring his thoughts and emotions into carefully composed letters that will travel for weeks before reaching her hands. His words, carried across vast distances, were not orders to generals or diplomatic instructions, but letters to his wife, Muhsine Hanım. Preserved today in the Topkapı Palace Museum Archives (TSMK) in Istanbul¹, these letters offer a rare glimpse into the emotional world of one of the most powerful men of the Ottoman Empire. Written amid the turbulence of military campaigns, they intertwine personal longing with political duty, revealing how elite correspondence served not only as an intimate exchange but also as a medium of power and endurance.

Private letters can thus be viewed as a substitute for direct interaction, though they could never truly replace the experience of face-to-face conversation and genuine dialogue.² However, scholars suggest that letters could convey emotion.³ The analysis of private correspondence demands an understanding of letters as a social practice shaped by cultural and historical contexts. As Barton and Hall posit, letters serve as a reflection of societal norms and relationships, with emotional content providing insight into personal and social concerns.⁴ Modern methodologies, such as discourse analysis and historical sociolinguistics, have been employed to examine letter writing as a dynamic, context-sensitive activity rather than a static product.⁵ Pallotti and Del Lungo Camiciotti emphasize the flexibility of letter writing in the early modern period⁶, while Walter highlights the complexity of letter collections, urging scholars to consider their multi-layered

¹ TSMAe_750-53, TSMAe_750-35.

² Erla Hulda Halldórsdóttir, “Fragments of Lives—The Use of Private Letters in Historical Research,” *NORA: Nordic Journal of Feminist and Gender Research* 15, no. 1 (April 2007): 39, <https://doi.org/10.1080/08038740701253551>

³ Xenia von Tippelskirch, “Reading, Interpreting and Historicizing: Letters as Historical Sources,” in *Reading, Interpreting and Historicizing: Letters as Historical Sources*, ed. Regina Schulte (European University Institute, 2004), 74.

⁴ David Barton and Nigel Hall, *Letter Writing as a Social Practice*, Studies in Written Language and Literacy 9 (John Benjamins, 2000).

⁵ Barbara H. Rosenwein, *Emotional Communities in the Early Middle Ages* (Cornell University Press, 2007).

⁶ Gabriella Del Lungo Camiciotti and Donatella Pallotti, eds., *Letter Writing in Early Modern Culture, 1500–1750*, vol. 3 (Firenze University Press, 2014).

nature.⁷ This methodological approach allows the broader social functions and meanings of letters to be uncovered.⁸

The letters in this study offer a rare glimpse into the personal life of one of the most powerful men in the Ottoman Empire. More than simple messages, they reflect the intricate world of sixteenth-century communication—where handwritten letters carried not just words, but longing, duty, and perhaps even political intent. This correspondence occurred during the Ottoman-Safavid conflict known as the *Irakeyn* Campaign (1534–1535), which was one of the most extensive and prolonged military endeavors in Ottoman history. Led by Grand Vizier Pargalı İbrâhîm Pasha on behalf of Sultan Süleyman I, the campaign aimed to wrest control of Iraq from the Safavids, a key rival power in the region.⁹ İbrâhîm Pasha first secured Tabriz before marching towards Baghdad, which was taken with little resistance. The campaign resulted in an Ottoman victory that solidified sovereignty over Baghdad, Basra, and surrounding territories, while also cementing İbrâhîm

⁷ Walter Ysebaert, “Medieval Letters and Letter Collections as Historical Sources: Methodological Questions, Reflections, and Research Perspectives (Sixth–Fifteenth Centuries),” in *Utrecht Studies in Medieval Literacy*, vol. 33, ed. Christian Høgel and Elisabetta Bartoli (Brepols Publishers, 2015), 33–62, <https://doi.org/10.1484/M.USML-EB.5.105112>

⁸ For a more in-depth discussion on the methodology for analyzing private correspondence, please refer to the following sources: Liz Stanley, *The Epistolarium: On Theorizing Letters and Correspondences*, *Auto/Biography* 12, no. 3 (September 2004): 201–35, <https://doi.org/10.1191/0967550704ab0140a>; David A. Gerber, “Acts of Deceiving and Withholding in Immigrant Letters: Personal Identity and Self-Presentation in Personal Correspondence,” *Journal of Social History* 39, no. 2 (Winter 2005): 315–30, <https://doi.org/10.1353/jsh.2005.0136>; Paul M. Dover, *The Information Revolution in Early Modern Europe, New Approaches to European History* (Cambridge University Press, 2021); Adrian Gully, *The Culture of Letter-Writing in Pre-Modern Islamic Society* (Edinburgh University Press, 2008); Martha Jane K. Zachert, “Personal Records as Historical Sources,” *University of Texas* 4, no. 4 (1969): 337–40; Charles Bazerman, ed., *Textual Dynamics of the Professions: Historical and Contemporary Studies of Writing in Professional Communities*, Rhetoric on the Human Sciences (University of Wisconsin Press, 1991).

⁹ For detailed account of this campaign, see, Nasuh-i Matrakî, *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn*, ed. Hüseyin Yurdaydın (1976); Faruk Sümer, *Safevi Devleti'nin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin Rolü* (Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1999); Sertaç Sarıçiçek, “Safeviler Döneminde İran'da Savaşlar” (MA thesis, Hacettepe University, 2016), https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/463879/yokAcikBilim_10119485.pdf?sequence=1&isAllowed=y; M. Tayyib Gökbilgin, “Arz ve Raporlarına Göre İbrahim Paşa'nın Irakeyn Seferindeki İlk Tedbirleri ve Fütüha,” *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi* 21, no. 83 (1957): 449–82, <https://doi.org/10.37879/ttkbelleten.1270372>; Feridun Emecen, “Seferi Irakeyn,” in *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (1999); Sabri Ates-Vural Genç, “Ottoman-Safavid Relations: A Religious or Political Rivalry,” in *Oxford Research Encyclopedia of Asian History*, by Sabri Ateş and Vural Genç (Oxford University Press, 2024), doi:10.1093/acrefore/9780190277727.013.769; Halil İnalcık, *The Ottoman Empire: The Classical Age, 1300-1600*, trans. Norman Itzkowitz and Colin Imber (Phoenix, 2013).

Pasha's legacy as a capable military strategist and administrator.¹⁰ Of the ten letters attributed to İbrāhīm Pasha, four appear to have been personally penned by him, while the remaining ones were likely transcribed by a *kātib* (scribe) accompanying the Grand Vizier during the campaign. This assessment is based on a thorough analysis of handwriting styles, linguistic features, and formatting differences.¹¹ Furthermore, Claudia Römer and Gisela Procházka-Eisl suggest that İbrāhīm Pasha himself would probably not have been able to compose complicated texts in the *inşā* style¹², and that it took a great stylist like Celālzāde Muşţafā (d. 975/1567), most likely, to adapt the language and its metaphorical richness exactly to the thematic context, as is evident from a careful reading of high Ottoman prose.¹³

Similarly, Muhsine Hanım's letter was not written in her own hand but was likely dictated to a palace scribe. Despite this, as the following analysis will demonstrate, the language of her letter—marked by its intimacy and non-standard orthography—suggests her direct influence, even if not her handwriting. In contrast to the traditional focus on the literal content of the letters, scholars have increasingly directed their attention towards the performance of correspondence. This involves examining not only the interaction between the writer and recipient, but also how the writing may reflect the social context and relationships within which it was produced.¹⁴ In this study, the focus will be on analyzing these letters with a particular emphasis on their emotional and political dimensions. The letters penned by İbrāhīm Pasha himself are characterized by their directness and personal nature, which may suggest an emotional connection with his wife. However, it is important to consider that such expressions could also align with the rhetorical conventions of elite correspondence, where emotional language often served to reinforce social roles and political ties. Conversely, the letters transcribed by a scribe adopt a more formal tone and convey political messaging, suggesting that İbrāhīm Pasha, while writing to his wife, was cognizant of the potential for his correspondence to be accessed by others, thereby integrating personal sentiment with political strategy.

¹⁰ M. Tayyib Gökbilgin, "Arz ve Raporlarına Göre İbrahim Paşa'nın Irak'ın Seferindeki İlk Tedbirleri ve Fütuha," *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 21, no. 83 (1957): 449–82, <https://doi.org/10.37879>

¹¹ Despite the fact that the letters were first published in 1950, no previous scholarly analysis has been conducted regarding their authorship or the involvement of a scribe. See, M. Çağatay Uluçay, *Osmanlı Sultanlarına Aşk Mektupları* (Türk Dünyası Mecmuası Yayınlarından, 1950).

¹² *Inşā* in Ottoman and classical Islamic literature refers to a refined prose style used for composing official documents, diplomatic correspondence, petitions, and literary prose. It represents the art of eloquent and sophisticated writing, often employed in administrative and scholarly contexts. See, İsmail Durmuş, "inşa," in *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (2000).

¹³ Gisela Procházka-Eisl and Claudia Römer, *Osmanische Beamtenschreiben und Privatbriefe der Zeit Süleymāns des Prächtigen aus dem Haus-, Hof- und Staatsarchiv zu Wien, Denkschriften / Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Bd. 357* (Verl. d. Österreich. Akad. d. Wissenschaften, 2007), 19.

¹⁴ Margaretta Jolly and Liz Stanley, "Letters as / Not a Genre," *Life Writing* 2, No. 2 (January 2005): 95, doi:10.1080/10408340308518291.

A private letter is a deeply personal source in which people, events, and emotions are described in an immediate and intimate manner. The opinions expressed and the experiences recounted in private correspondence belong to individuals, and as such, they must be used with caution.¹⁵ Emotion is a complex and intangible concept; as such, its analysis requires a multidisciplinary approach.¹⁶ Historians, therefore, must approach private letters carefully, striving to do justice to those who once lived and left these personal accounts for posterity. Despite their complexities, letters remain invaluable sources for historical research. One key reason is their inherently relational nature—letters are written to “significant others,” such as close relatives or friends. This makes them particularly useful for understanding how relationships were negotiated and maintained through written communication. Unlike court records or memoirs, which often present broad generalizations or retrospective narratives, letters capture personal thoughts and experiences in real-time. Memoirs, for instance, are typically written long after the events they describe and may be shaped by hindsight, selective memory, or external influences. In contrast, letters reflect what was happening in the moment, preserving an immediate and often unfiltered perspective. Once sent, they cannot be revised or reinterpreted. Private letters can, to some extent, be compared to photographs—they capture a particular moment in time, preserving memories like “flies in amber.”¹⁷

The identity of İbrāhīm Pasha’s wife has been a subject of scholarly debate, with many historians traditionally asserting that he was married to one of Sultan Süleyman’s sisters. However, no definitive evidence has been found to substantiate this claim. This assumption largely stems from the elaborate wedding celebrations held in May 1524, which lasted for two weeks in the Hippodrome and were attended by the Sultan, who observed the festivities from a specially constructed kiosk within İbrāhīm Pasha’s palace. The presence of the Sultan and the grandeur of the event led many scholars to conclude that İbrāhīm Pasha’s wife was likely an Ottoman princess.¹⁸

İsmail Hakkı Uzunçarşılı was among the historians who initially identified İbrāhīm Pasha’s wife as Hatice Sultan, a presumed sister of Süleyman.¹⁹ However, he later revised his position, acknowledging that this identification was erroneous and that İbrāhīm Pasha’s wife was, in fact,

¹⁵ Walter Ysebaert, “Medieval Letters and Letter Collections as Historical Sources: Methodological Questions, Reflections, and Research Perspectives (Sixth-Fifteenth Centuries),” in *Utrecht Studies in Medieval Literacy*, vol. 33, ed. Christian Høgel and Elisabetta Bartoli (Brepols Publishers, 2015), 1.

¹⁶ Nil Tekgöl, *Emotions in the Ottoman Empire: Politics, Society, and Family in the Early Modern Era* (Bloomsbury Academic, 2024), 6.

¹⁷ Liz Stanley, “The Epistolarium: On Theorizing Letters and Correspondences,” *Auto/Biography* 12, no. 3 (September 2004): 208, <https://doi.org/10.1191/0967550704ab014oa>

¹⁸ Ebru Turan, “The Marriage of Ibrahim Pasha (ca. 1495-1536),” *Turcica* 41, no. 0 (2009): 10, <https://doi.org/10.2143/TURC.41.0.2049287>

¹⁹ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, vol. 2 (Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1988), 356.

named Muhsine Hanım.²⁰ This identification is further supported by Ebru Turan, who, drawing upon Venetian sources in her dissertation, confirms that İbrâhîm Pasha was married to Muhsine Hanım.²¹ Unlike earlier assumptions of a dynastic marriage, Muhsine Hanım was not an Ottoman princess but the granddaughter of İskender Pasha.²² This standpoint is at odds with the predominant perspective held by certain Ottoman historians. These historians have posited that marital unions during this era were predominantly driven by social, economic, and reproductive factors, perceiving the advent of love marriages as a more contemporary occurrence. While it is conceivable that İbrâhîm Pasha's matrimony to Muhsine Hanım was also propelled by pragmatic considerations, such as political alignments and social status, the personal nature of their correspondence indicates that emotional intimacy played a substantial role in their relationship. This distinguishes their union from the typical, purely pragmatic marriages that were prevalent during that period. However, Nil Tekgöl challenges this assertion by proposing that individual fulfilment and emotional bonds were indeed present within early modern Ottoman families, albeit expressed in different forms.²³

İbrâhîm Pasha, a key figure in the early sixteenth-century Ottoman Empire, was born in Greece and brought to the imperial court as a slave. In 1523, he eventually became the Grand Vizier under Sultan Süleyman the Magnificent, and for the next thirteen years, he governed the empire with authority comparable to that of a second sultan.²⁴ The role of the grand vizier was to

²⁰ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Kanuni Sultan Süleyman'ın Vezir-i Azami Makbül ve Maktûl İbrahim Paşa Padişah Damadı Değildi," *Belleten* 29, no. 114 (April 1965): 355–62, <https://doi.org/10.37879/ttkbelleten.1204192>

²¹ Ebru Turan, "The Marriage of Ibrahim Pasha (ca. 1495-1536)," *Turcica* 41, (2009): 12.

²² Ebru Turan, "The Sultan's Favorite: İbrahim Paşa and the Making of the Ottoman Universal Sovereignty in the Reign of Sultan Süleyman (1516-1526)" (PhD diss., University of Chicago, 2007), 214.

²³ Tekgöl, *Emotions in the Ottoman Empire*, 111.

²⁴ For a detailed account of İbrahim Pasha's life and career, see, Hester Donaldson Jenkins, *Ibrahim Pasha: Grand Vizir of Suleiman the Magnificent*, ed. Faculty of Political Science of Columbia University, vol. XLVI, Studies in History, Economics, and Public Law, II (Columbia University Press, 1911), <https://archive.org/details/ibrahimpashagran00jenkiala/page/n7/mode/2up?view=theater>; Feridun Emecen, "Makbul İbrahim Paşa," in *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (2000); Aykut Can, *Pargalı'nın Ölümü*, 1st ed. (Yeditepe Yayınevi, 2013), 159; Ebru Turan, "The Sultan's Favorite"; M. Tayyib Gökbilgin, "Arz ve Raporlarına Göre İbrahim Paşa'nın İrakeyn Seferindeki İlk Tedbirleri ve Fütüha"; Kaya Şahin, *Empire and Power in the Reign of Süleyman: Narrating the Sixteenth-Century Ottoman World*, Cambridge Studies in Islamic Civilization (Cambridge University Press, 2013); Kaya Şahin, *Peerless among Princes: The Life and Times of Sultan Süleyman* (Oxford University Press, 2023), doi:10.1093/oso/9780197531631.001.0001; Ayşegül Aydın, "Kanuni Döneminde Bir Veziriazam: Pargalı İbrahim Paşa" (MA thesis, Bursa Uludağ University, 2019).

assume the substantial responsibilities of the king's duties.²⁵ These letters offer a rare glimpse into both the personal and political world of him as an Ottoman Grand Vizier.

Emotions are not universal but are deeply rooted in social and historical contexts, shaped by cultural norms and societal structures. Barbara H. Rosenwein emphasizes that emotional expression is influenced by the communities to which individuals belong, thereby challenging the notion of emotions as purely biological.²⁶ Building upon this, William Reddy introduces the concept of emotive, which posits that the act of expressing emotions actively shapes them rather than merely reflecting internal states. He also explores emotional regimes, the societal norms that govern emotional expression, and emotional refuge, spaces where individuals can express feelings more freely, such as in private letters.²⁷ Rob Boddice further elaborates on these concepts by contending that emotions are historically dependent, constructed through language, practices, and institutions, rather than existing as fixed psychological states.²⁸ Collectively, these scholars demonstrate that emotions are not merely personal experiences but are also the result of their historical period, being shaped by the world in which they are expressed.²⁹ Seen through this lens, emotions, including love and devotion, are historically constructed and vary significantly depending on the context in which they are expressed. In the early modern Ottoman Empire, emotional expressions such as those found in İbrāhīm Pasha's letters were shaped by specific political, social, and religious frameworks. The present paper historicises these emotional expressions by examining them within the cultural and political realities of the time, thereby revealing emotions to be not only a personal experience but also a performative tool for negotiating power, legitimacy, and familial duty. Given that emotions in elite correspondence were often rhetorical and designed to fulfil social and political purposes, this study adopts a critical approach that considers their performative nature. The study thus demonstrates how the emotions of the Ottoman elite were shaped by the prevailing societal structures and expectations of the era.

²⁵ Yasir Yılmaz, "'From Theory to Practice' Origins of the Ottoman Grand Vizierate and the Köprülü Restoration: A New Research Framework for the Office of the Grand Vizier," *Review of Middle East Studies* 57, no. 1 (June 2023): 15, <https://doi.org/10.1017/rms.2024.19>

²⁶ Barbara H. Rosenwein, *Emotional Communities in the Early Middle Ages* (Cornell University Press, 2007).

²⁷ William M. Reddy, *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions* (Cambridge University Press, 2001).

²⁸ Rob Boddice, *The History of Emotions: Historical Approaches* (Manchester University Press, 2018).

²⁹ For further exploration of the history of emotions, see, Barbara H. Rosenwein, *Generations of Feeling: A History of Emotions, 600-1700* (Cambridge University Press, 2016); Keith Oatley, ed., *Emotions: A Brief History*, Blackwell Brief Histories of Psychology (Blackwell Publishing, 2008); Catherine A. Lutz and Lila Abu-Lughod, *Language and the Politics of Emotion*, Studies in Emotion and Social Interaction (Cambridge University Press; Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1990); Walton, Stuart. *A Natural History of Human Emotions*. Dean Street Press, 2016; Richard Firth-Godbehere, *A Human History of Emotion: How the Way We Feel Built the World We Know*, 1st ed. (Brown Spark, 2021).

However, it is important to note the limitations of interpreting these emotions as purely sincere or unmediated expressions.

This study provides a detailed analysis of the eleven letters exchanged between İbrāhīm Pasha and Muhsine Hanım. By closely analyzing the language and tone of these letters, this article argues that they were not merely intimate exchanges but also instruments of political and emotional negotiation. Ultimately, this study contributes to a deeper understanding of the emotional and political dimensions of sixteenth-century Ottoman elite life, demonstrating how personal relationships were shaped by—and, in turn, influenced—imperial structures. By bridging the gap between personal sentiment and political obligation, these letters illuminate the intricate balance between love, faith, and power within the ruling class of the Ottoman Empire.

The Letters

Letters are embedded within noble culture, emphasizing the significance of literacy, as well as the act of delivering and receiving them. A letter can only fulfill its purpose once it has been read by its intended recipient.³⁰

Four of the eleven letters were directly written by İbrāhīm Pasha himself, as evidenced by differences in handwriting and linguistic features. The letters penned by a *kātib* exhibit neater, more legible handwriting, reflecting the formal training received in Ottoman madrasas. In contrast, the four letters attributed to İbrāhīm Pasha display less refined handwriting, suggesting they were personally written rather than dictated to a scribe. Beyond the evident differences in handwriting, İbrāhīm Pasha's formal correspondence exemplifies a unique type of document, exclusive to his tenure as Grand Vizier and a format not adopted by any of his successors. This distinctive style serves to emphasize the unparalleled nature of his position, which remains unmatched by any other Grand Vizier in the history of the Ottoman Empire.³¹

A key distinguishing feature of İbrāhīm Pasha's personally penned letters is his use of diacritics (vowel marks).³² In Ottoman Turkish, diacritics were often omitted, particularly by professional scribes, in standard written communication, as the meaning of words could generally be inferred from context.³³ However, İbrāhīm Pasha's inclusion of diacritics suggests a deliberate

³⁰ Von Tippelskirch, *Reading, Interpreting and Historicizing: Letters as Historical Sources*, 74.

³¹ Gisela Procházka-Eisl and Claudia Römer, *Osmanische Beamtenschreiben und Privatbriefe der Zeit Süleymāns des Prächtigen aus dem Haus-, Hof- und Staatsarchiv zu Wien, Denkschriften / Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Bd. 357 (Verl. d. Österreich. Akad. d. Wissenschaften, 2007)*, 11.

³² "TSMAe_750-35," November 7, 1535, BOA.

³³ Yavuz Kartallıoğlu, "The Relation of Vowel Points and Pronunciation in the Texts of Ottoman Turkish," *Türkoloji Araştırmaları Dergisi* 11, no. 9 (2010): 139; for a detailed account of this topic, see also: Talat Dinar, "Türkçe Yazılmış Arap Harfli Metinlerde Bir İmla Arayışı: Çift Hareke Kullanımı," n.d.; Alper Günaydin, "Harekeli Bir Mi Râciye Nin Dîbâcesi ve Osmanlı Türkçesinin

effort to distinguish his personal letters from those transcribed by scribes. This stylistic choice may indicate a more intimate and personal tone, reinforcing the notion that these letters were written directly by him rather than dictated. The presence of diacritics could also suggest İbrāhīm Pasha's desire for precision in conveying his emotions. Letter writers were aware that others beyond the intended recipient might see or hear the contents of their letters. It was not uncommon for private letters, or parts of them, to be read aloud to entire households. Additionally, letters were sometimes opened during the long journey from the writer to the receiver, which often resulted in their privacy being compromised.³⁴ Given that his letters to Muhsine Hanım express deep longing and affection, the use of vowel marks may have been an attempt to ensure his words were read exactly as intended, enhancing their emotional resonance.

This contrasts with the more formal, standardized style of scribe-written letters, where diacritics were omitted as part of conventional bureaucratic practice. Additionally, İbrāhīm Pasha's use of diacritics may be linked to his multilingual background. As Ottoman Turkish was not his first language, diacritics may have served as an aid for clarity and pronunciation.³⁵ While professional scribes assumed a high level of linguistic fluency among officials and administrators, İbrāhīm Pasha's personal writing choices suggest a greater concern for readability and accuracy. Ultimately, İbrāhīm Pasha's use of diacritics serves as an important indicator of authorship, suggesting both his personal engagement with the act of writing and his emotional investment in the content of these letters. Private letters are more likely to reveal how relationships are shaped and negotiated through written communication.³⁶ This small but significant detail offers deeper insight into his character—not only as a statesman but also as a devoted husband seeking to express his emotions with precision and sincerity—even though, in the Ottoman context, restraining the excessive display of emotion, particularly by men, appears to have been a significant social norm. Within this framework, emotions were expected to be moderated, with both over-expression and under-expression of feelings considered moral shortcomings.³⁷

The language of the letters exchanged between İbrāhīm Pasha and his wife, Muhsine Hanım, reveals significant differences between those written by İbrāhīm Pasha himself and those composed by his *kātib*. The letters penned by the scribe employ a formal, standardized Ottoman official language, adhering to the conventions of elite correspondence. A clear instance of this can be found in the salutation of the scribe-written letters, which begins with “Ḥażret-i ḥātūn’ul-

İmlası ve Telaffuzu Hakkında Düşündürdükleri,” *Türk Dünyası Dergisi* Bahar 2020, no. 49 (March 16, 2020): 161–84, <https://doi.org/10.24155/tdk.2020.133>

³⁴ Klaus Hachmeier, “Private Letters, Official Correspondence: Buyid Insha as Historical Source,” *Oxford Center for Islamic Studies* 13, no. 2 (2002): 146.

³⁵ For further details on Ibrahim Pasha's origins and career, refer to; Ebru Turan, “The Sultan's Favorite”; Ebru Turan, “The Marriage of Ibrahim Pasha (ca. 1495-1536)”; M. Tayyib Gökbilgin, “Arz ve Raporlarına Göre Ibrahim Paşa'nın İrakeyn Seferindeki İlk Tedbirleri ve Fıtuha.”

³⁶ Gerber, “Acts of Deceiving and Withholding in Immigrant Letters: Personal Identity and Self Presentation in Personal Correspondence,” 315.

³⁷ Tekgöl, *Emotions in the Ottoman Empire*, 116.

mua‘zzame” (To Her Majesty, the Most Honorable Lady)³⁸, a conventional and respectful address used for elite Ottoman women.

In contrast, the four letters attributed to İbrāhīm Pasha himself exhibit a distinctly different tone. These letters eschew the formalities typical of official correspondence, with İbrāhīm Pasha using intimate and affectionate terms to address Muhsine Hanım. He writes “Hażret-i Cānūme daḥī sevdigūme” (To my dear one and beloved) and “Hażret-i Cānum ve Sevdigūm Gözleri Güzel” (My dear one, my beloved, the [one with] beautiful eyes), signaling a more personal, heartfelt connection. Letters are composed with consideration of the recipient’s identity, shaped by the intimacy between the writer and recipient, the foundation of their relationship, and the means by which it is maintained. These factors influence both the content of the letter and the manner in which it is expressed.³⁹ These expressions also suggest that İbrāhīm Pasha took great care to ensure his letters conveyed intimacy, reinforcing the idea that these were personally written by him, not dictated to a scribe. Letter writers often described their writing as a conversation, while also recognizing the inherent limitations of this form of exchange.⁴⁰

This contrast in language might also reflect İbrāhīm Pasha’s desire to break free from the formal conventions of elite communication when corresponding with his wife. In his official letters, he adheres to the rigid bureaucratic norms of Ottoman statecraft, referring to himself in highly elaborate terms such as “I am İbrāhīm Pasha, the deputy of the sultanate and the commander-in-chief of exalted rank, the Grand Vizier, honored with the dignity of the Caliphate.”⁴¹ These official designations emphasize his role as Grand Vizier and his submission to imperial authority. In contrast, İbrāhīm Pasha’s own writing might reflect a more direct, emotional approach. The simultaneous use of Arabic, Persian, and Turkish emotion words may be regarded as the source of this rich vocabulary, highlighting the Ottomans’ deep concern with emotions.⁴² For instance, İbrāhīm Pasha refers to longing with *müştāk-ı ‘aẓīm* (greatly yearning), affection with *muḥibüküm el-Müştāk İbrāhīm* (your loving and longing İbrāhīm), and sorrow with *köşe-yi*

³⁸ Unless otherwise indicated, all translations from Ottoman Turkish are the author’s own.

³⁹ Gully, *The Culture of Letter-Writing in Pre-Modern Islamic Society*, 125.

⁴⁰ Halldórsdóttir, “Fragments of Lives—The Use of Private Letters in Historical Research,” 41.

⁴¹ “Ben ki kāymakām-ı salṭanat ve ser-‘asker-i sāmī-mertebeti vezīr-i a’ẓam cenāb-ḥilāfet menkabetleri İbrāhīm Paşayım” “Grand Vizier Ibrahim Pasha to King Zygmunt” (Letter, 1534), Karton 68 teczka 41 No. 93-94, Archiwum Koronne Warszawskie.

⁴² Ottoman Turkish, shaped by Arabic and Persian, possesses a rich and nuanced emotional lexicon that defies simple translation. Terms such as *fu‘ād* (the innermost heart, denoting intense emotion), *meserret* (refined joy), and *şādmān* (cheerful delight) reflect layered expressions of happiness. For sorrow and pain, *ğuşşa* conveys emotional burden or anxiety, while *ḥazīn* suggests deep, melancholic grief. Even words like *kader* (fate or destiny) carry emotional weight, often expressing resignation, divine submission, or spiritual reflection. These terms reveal how emotional states in the Ottoman world were linguistically varied and culturally encoded, and as such, they demand close contextual and lexicographical attention to fully capture their meaning and significance., Nil Tekgöl, “Early Modern Ottoman Politics of Emotion: What Has Love Got to Do With It?,” *Turkish Historical Review* 10, no. 02–03 (March 16, 2020): 137, <https://doi.org/10.1163/18775462-01002006>

hicrānda giryān (weeping in the corner of separation). By using affectionate and informal language, İbrāhīm Pasha created a more intimate space in his correspondence, where he could express his emotional vulnerability and longing without the constraints of official protocol. Notably, this marks a striking departure from his official letters, where he refers to himself in highly formalized terms such as “I am İbrāhīm Pasha, the Grand Vizier and the commander-in-chief of all the imperial provinces, belonging to His Majesty’s exalted rank”⁴³ or “I am İbrāhīm Pasha, the deputy of the sultanate and the commander-in-chief of exalted rank, among the grand viziers.”⁴⁴ These official designations emphasize his role as Grand Vizier and his submission to imperial authority. In contrast, in his letters to Muhsine Hanım, he abandons such titles in favor of deeply personal and emotional self-references, such as “your loving and longing İbrāhīm”.

Another distinctive feature in the letters written by the *kātib*, as compared to those penned by İbrāhīm Pasha, is the inclusion of prayers for Muhsine Hanım, a feature notably absent in İbrāhīm Pasha’s personal correspondence. The scribe often incorporates prayers, such as “Edāme’llāhu te’ālī ‘izzetühā ve Zādet’ü ‘işmetühā” (“May God Almighty continue to bestow honor upon you and increase your virtues”) and “Zīdetü’iffetühā ilā yevmi’l-ḥisāb” (“May her chastity be ever-increasing until the Day of Judgment”). These prayers present the formal and reverential tone characteristic of scribal convention rather than İbrāhīm Pasha’s personal style. It is unlikely that he dictated them directly; rather, the scribe followed established formulas to frame his message in the expected official language—invocations that were common in elite Ottoman correspondence and suggestive of conventions rather than İbrāhīm Pasha’s personal style.⁴⁵ In contrast, the letters written by İbrāhīm Pasha himself lack such religious invocations, emphasizing instead personal expressions of love and longing. The idea of love can be seen as describing one, possibly central, aspect of the Ottoman emotional landscape.⁴⁶

This distinction between scribe-written and personally written letters highlights the dual nature of İbrāhīm Pasha’s identity—as a statesman bound by the formality of his public role, and as a husband seeking emotional connection through more personal communication. The use of diacritics, along with the affectionate language, reinforces the notion that İbrāhīm Pasha was deeply invested in ensuring his message was conveyed with the precision and emotional weight he intended. In doing so, his letters reveal not only his public persona but also a more intimate and vulnerable side, illustrating the complex intersection of political authority and personal affection

⁴³ “Ben ki vezīr-i a’zamları ve külliyyen memālīk-i mahrūselerinde cenāb-ı celāletme’ābları kabılinden ‘umemen ser-askerleri olan İbrāhīm Paşayım” “Grand Vizier Ibrahim Pasha to King Zygmunt I” (Letter, 1531), Karton 67, Teczka 32, No. 72, Archiwum Koronne Warszawskie.

⁴⁴ “Ben ki kāymakām-ı saltanat ve ser-‘askeri sāmī-mertebi vüzerāy-ı a’zamları İbrāhīm Paşayım” “Grand Vizier Ibrahim Pasha to King Zygmunt” 1533, Tureckie (1455–1796), Archiwum Koronne Warszawskie.

⁴⁵ Mübahat S. Kütükoğlu, *Osmanlı Belgelerinin Dili: Diplomatik* (Kubbealtı Akademisi Kültür ve San’at Vakfı, 1994), 152.

⁴⁶ Tekgöl, “Early Modern Ottoman Politics of Emotion,” 136.

in the life of an Ottoman grand vizier. Consequently, correspondence can be understood as a performative act through which the writer constructs and presents a version of the self.⁴⁷

Although the letter written by Muhsine Hanım is preserved in the archive as a copy rather than the original, the original may have been penned by her own hand. While the handwriting in the extant version is not hers, the language used is notably more personal and intimate than the formal tone typically found in official correspondence. This emotional and affectionate tone can be compared to other letters written by elite Ottoman women, such as Hürrem Sultan's letters to Sultan Süleyman, which convey deep emotions and personal longings.⁴⁸ However, it is also important to note that the style of women's letters was often subject to variation depending on the recipient. Official correspondence from women to those in positions of power, such as the sultans or viziers, exhibited a more formal and respectful language style, adhering to the expectations of hierarchical communication.⁴⁹ Even in personal letters, the power dynamics between men and women, especially in the context of the Ottoman elite, were often reflected in the language used. While personal letters between Muhsine Hanım and İbrāhīm Pasha may contain emotional language, they still maintain hierarchical structures that underscore the gender and power divide. İbrāhīm Pasha, despite the intimacy of the correspondence, uses language that reaffirms his authority and dominance in the relationship. For example, his statement advising "For the sake of your blessed self, I hope you will refrain from attending any feasts or invitations in my absence, as long as it aligns with my desires"⁵⁰ might reflect his superior position in both the personal and social hierarchy. This highlights how power dynamics were ingrained in even the most intimate forms of communication.

Muhsine Hanım, on the other hand, concludes her letter with a signature—"Muhibbe el-fakīr Muhsine" ("The humble and lover, Muhsine")—which further underscores its personal and affectionate nature. In contrast to the official letters penned by scribes, which often featured elaborate blessings, Muhsine Hanım's letter addresses her husband simply as "*Sultānum*" ("My Sultan")—a much more personal and informal salutation.

In conclusion, although İbrāhīm Pasha's letters to his wife may appear to be personal correspondence, they offer a unique perspective on his emotional state and his relationships. The way he expresses affection and offers advice, while also asserting his authority, illustrates the

⁴⁷ Gerber, "Acts of Deceiving and Withholding in Immigrant Letters: Personal Identity and Self Presentation in Personal Correspondence," 320.

⁴⁸ "TSMA No: 5426/1" (Istanbul, February 21, 974), 745 - 9, TS.MA.e; For further details on the exchange of love letters between Süleyman and Hürrem, see, Christiane Czygan, "Depicting Imperial Love: Love Songs and Letters between Sultan Süleyman (Muhibbi) and Hürrem," in *Suleyman the Lawgiver and His Reign: New Sources, New Approaches*, ed. Mehmet Şakir Yılmaz, Suraiya Faroqhi, and M. Fatih Çalısır (İbn Haldun Üniversitesi Yayınları, 2021), 247–65.

⁴⁹ Jerry Brotton, *The Sultan and the Queen: The Untold Story of Elizabeth and Islam* (Viking, 2016), 187.

⁵⁰ "sa'âdetlû başıñuz içün min ba'd dağı bizüm rızâmuz üzere olub biz anda degilken ziyâfet ü da'vete varmayasız" "TSMAe_750-35," 1.

complexity of balancing personal and political responsibilities. These letters provide a rare glimpse into how İbrāhīm Pasha navigated his roles as both a statesman and a family member, revealing the emotional labor involved in maintaining his position while upholding family ties. This also suggests that İbrāhīm Pasha's personal letters were intended solely for Muhsine Hanım, whereas the scribe-written letters may have been meant for a broader audience, including household members or intermediaries. They also highlight the dual nature of his personality, showcasing how he communicated with his loved ones while simultaneously fulfilling the roles and duties expected of him as a high-ranking official in the Ottoman Empire.

Personal Correspondence as a Medium for Military and Political Updates

Letters were the sole form of communication, where written exchanges had to take the place of face-to-face conversation.⁵¹ In analyzing İbrāhīm Pasha's correspondence, it is essential to recognize that the emotions conveyed are not merely personal expressions but are shaped by a combination of biological factors and cultural influences. The letters under study are not merely personal expressions of longing and affection but also serve as significant historical documents that provide insight into Ottoman military and political affairs. Beyond their intimate nature, they function as a form of reporting, with personal correspondence doubling as a medium for political and military communication. The act of informing Muhsine Hanım was an act with clear political implications, as the news she received would be shared within the palace, thereby shaping perceptions of İbrāhīm Pasha's achievements beyond the scope of official court reports. Furthermore, some of these letters, particularly those written by the scribe, were likely intended for public display, thus allowing İbrāhīm Pasha to further disseminate his successes and reinforce his image within the imperial court. In this section, I will analyze key extracts from İbrāhīm Pasha's letters that detail his military progress and strategic decisions. By examining these passages, I will demonstrate how his personal correspondence functioned as a tool for political and military reporting, blurring the lines between personal devotion and statecraft.

In a letter penned by İbrāhīm Pasha's scribe, we find the following passage:

Should you wish to ascertain the status of our campaign, it is worth noting that the defeated King (Shah Ismail) was unable to confront the armies of Islam. He was compelled to seek refuge in the city of Hamadan, stripped of his treasures and other possessions, and subsequently fled, humiliated and defeated. As winter set in, the supreme ruler of the world—may his reign be eternal—made the decision to advance towards the conquest of Baghdad. Upon arriving at the destination, with the assistance and grace of the Almighty, the city was successfully conquered, along with its surrounding territories. Several shrines dedicated to various saints and imams were visited and honored, and it has been decided that we shall remain here for the time being. We must acknowledge the role of divine providence in our recent victories, which have allowed us to conquer numerous provinces and lands without any

⁵¹ Liz Williams, *Kind Regards: The Lost Art of Letter-Writing* (Michael O'Mara Books Limited, 2012).

casualties. This success is noteworthy, as it has not been achieved by any other force in quite some time.⁵²

In this extract, İbrāhīm Pasha provides an update on the military campaign, describing the defeat of Shah Ismail (d.1524), the capture of Baghdad, and the strategic success of the Ottoman forces. This portion of the letter functions as a report on the military status, outlining the geographical and political significance of the campaign. İbrāhīm's use of terms like "the defeated King" and the depiction of Shah Ismail's flight paint a picture of the Ottoman victory, while the mention of divine providence underscores the framing of the military success as both an act of faith and conquest. In consideration of the formal tone and content, it can be posited that this passage was intended for a more extensive audience than solely his wife, with her serving as a symbolic recipient of the news. It is conceivable that the wife, as a recipient, was more of a literary or 'fictional' construct, reflecting the customary practice in such correspondence to convey significant updates through a private channel, while also ensuring that they could circulate publicly within the palace or court.

This letter serves the dual function of being both an intimate message to his wife and a political report on the progress of the campaign. While Kınalızāde 'Alī (d. 1572), an influential Ottoman scholar and thinker known for his works on ethics and governance, asserts that a husband should refrain from sharing all significant matters with his wife and keep his secrets from her, İbrāhīm's letters reveal a notable exception.⁵³ In his letters, particularly when he states, "our location has not been communicated to anyone, and even His Majesty the World-Protecting Sultan remains unaware of our presence," İbrāhīm's practice of disclosing military information to his wife, although no longer classified by the time it reaches her, exemplifies a style of communication characterized by intimacy and transparency. This practice unveils the deeply personal nature of his correspondence, wherein matters of strategic importance are entrusted to Muhsine. While the timing of the letter might have rendered the information no longer confidential, the act of sharing such details underscores the level of trust and emotional intimacy İbrāhīm had with his wife.

It is evident that İbrāhīm's incorporation of military triumphs in his correspondence to Muhsine serves a dual purpose, both informing his wife and acting as a conduit for the dissemination of significant news within the imperial household. The formal nature of certain sections of the letter suggests that it was intended for a broader audience. This framing of his

⁵² "sefer ahvālından sorulursa Şāh-ı maḥkūr 'asākir-i İslām ile muḳābele eylemege kudreti olmamağın kaçub Hemedān nām şehre degin kovulub cebehānesin ve sāir esbābların döküb gendüsi çıkub başın alub gidüb maḥkūr ü münhezim oldu bu eşnāda kış irmişken devletlü pādīşāh-ı 'ālem-medār ḥazretlerinüñ önlerüne düşüb ol maḥaldan Bağdād fethine 'azîmet eyleyüb üzerine varıldukda ol-dağı ḥakk celle ve 'ālānuñ 'avn u 'ināyeti ile tevābi' ü levāhıkı ile feth olunub bunca evliyālaruñ ve imāmlaruñ mezārları ziyāret ü iḥyā olunub şimdilik anda sākin olmak üzerindeyüz el-ḥamdulillāhi ve'l minnetühü ki bu def'a bizüm elimüzden bunca vilāyetleri vü memleketler feth olunub bir kimesnenüñ dağı yüzi kınamayub bir vechle yüz aklıkları ḥāşıl oldu ki bir zamānda bir kimesne müyesser olmuş degildür" "TSMAe_750-35," 2.

⁵³ Alī Efendi, *Ahlāk-ı alāî*, ed. Mustafa Koç, (Klasik, 2007), 344.

military actions not only reassures Muhsine of his safety but also underscores the fulfillment of his political and military duties, reinforcing his authority and status in the imperial court.

Several of İbrāhīm Pasha's letters frame military victories within a religious context. In another letter, again penned by a scribe, he reports:

Since our arrival, our location has not been communicated to anyone, and even His Majesty the World-Protecting Sultan remains unaware of our presence, as we are still believed to be in Diyarbakır. By the grace of God Almighty and the auspicious prayers of our Sultan, we have successfully captured numerous fortresses from the Qizilbash. However, our dedication to the honor of Islam drives us to seek further conquests. We are committed to offering our lives and resources in service to the Pride of the Two Worlds and to the path of our fortunate Sultan, advancing steadily each day. Currently, we have only a few stops remaining before we reach Tabriz, as the accursed Qizilbash has already retreated to Khurasan.⁵⁴

This strategic use of emotions is evident in İbrāhīm Pasha's correspondence, where he not only expresses personal sentiments but also frames political and military events through emotional language. In reporting military success, he presents the defeat and retreat of Shah Ismail not merely as a tactical achievement but as a humiliating blow to the enemy, reinforcing a narrative of dominance and subjugation. His choice of words—“compelled to seek refuge,” “stripped of his treasures,” and “fled, humiliated, and defeated”—suggests the narrative of Ottoman superiority, bolstering the image of the Ottoman Empire as an unstoppable force in the region.

More importantly, İbrāhīm Pasha seamlessly integrates religious legitimacy into the narrative. By attributing the success of the campaign to “the grace of God Almighty,” he reinforces the idea that Ottoman military expansion was not merely driven by political ambition but also by divine will. İbrāhīm Pasha's reference to honoring “several shrines dedicated to various saints and imams” ties his military success to a form of religious piety. This act of devotion, while deeply personal in tone, also carries political significance. Yet such emotional language must be approached with caution: as elite correspondence, these letters likely include performative elements designed to project loyalty, piety, and devotion to the Sultan, rather than offer unmediated glimpses into İbrāhīm's genuine private self.

As argued earlier, letters written by scribes were often intended for broader circulation, especially within the court. By including details of his military successes and framing them in the context of divine favor and the Sultan's blessings, İbrāhīm would have been careful to convey that

⁵⁴ “bizüm bu yerlere geldüğümüzden kimesne haberdār degildür devletlü Pādişāh-ı ‘ālem-penāh ḥāzretlerinüñ daḥı ma’lūm-ı şerīfleri olmayub bizi henüz Diyābakırda taşavvur iderler biz ḥūd ḥaḳḳ ü cell ü ‘ālānuñ ‘avn-ı ‘ināyetiyle ve Pādişāhımız ḥāzretlerinüñ yūmn-i himmetleri ve ḥayr du‘āları berekātıyla Kızılbaş-ı la‘īn elinden niçe kal‘alar feth idüb dīn-i İslām gayretünden anlarıñla daḥı ḳanā‘at gelmeyüb iki cihān faḥrinüñ yüzi sevbüne ve gayretüne ve sa‘ādetlü Pādişāhımız ḥāzretlerinüñ yoline başımız u mālımız fedā eyleyüb günden güne daḥı ilerüye yürüyüb şimdiki-ḥālde Tebrīze bir iki menzil ḳalmışdur Kızılbaş-ı la‘īn ḥūd Ḥorsāsāna çıkub gidüb başı kapusu olmışdur” “TSM Ae_750-35,” 1.

these victories were not solely his own doing. Instead, they were achieved with the help of Allah and the Sultan's prayers and support. This framing not only demonstrates his humility and piety but also solidifies his loyalty to the Sultan, ensuring that his public image remains one of devotion, not arrogance. He may claim ownership of these victories, but in a way that acknowledges the higher powers involved, reinforcing his place within the political and religious hierarchy.

İbrāhīm Pasha also offers detailed descriptions of battlefield encounters, as seen in the following extract from a formal letter penned by his scribe:

If you inquire about our current situation, it should be mentioned that previously, when we marched against the Qizilbash from the direction of Baghdad, by the grace of the Almighty, we encountered no opposition and safely reached Tabriz. After arriving in Tabriz, we then proceeded towards the city of Hamedan, where a battleground lay between us. Among our brave men, many distinguished themselves, engaging in battle and severing the heads of several lords, but the enemy, having lost their resolve, fled to the Serb mountains, taking their heads with them. Indeed, the grace of Almighty God and the support of the saints has accompanied us, causing our enemies to become weak and despicable, abandoning their crowns and thrones, and fleeing like thieves from one mountain to another. We, too, have placed our complete trust in the Almighty and, on the seventh day of the month of Safar, returned from the city of Dargazin to the city of Tabriz. From Tabriz, on the twenty-seventh day of the month of Safar, we set out, traveling day and night, intending to reach our homeland and city.⁵⁵

This communication serves as a progress report for İbrāhīm's wife, yet it also carries a broader public dimension, particularly when one considers the letters dictated to the scribe. İbrāhīm's statement about the fleeing enemy—described as “*weak and despicable*”—further strengthens his public persona by framing his military leadership as both victorious and decisive. Moreover, the use of specific details about the battle, “engaging in battle and severing the heads of several lords,” not only underscores the severity and scale of the conflict but also emphasizes İbrāhīm's control over the situation. Additionally, the detailed descriptions of military victories, the movement of the army, and the reference to the enemy's humiliation make the letter a form of political reporting. Therefore, the expressions of love and compassion by Ottoman delegates appear to reflect the emotional dynamics of statecraft in the early modern Ottoman political context, demonstrating that emotions were not separate from governance but were actively employed as tools of power and persuasion.⁵⁶

⁵⁵ “şimdiki-hâlde kanda olduğumuzdan istifşar buyunlursa muqaddemâ Bağdād cānibünden kalkub Kızılbaşuñ üzerine yürüdüğümüzde haqq te’ālānuñ ‘ināyeti ile qarşumuza turmayub Tebriz[e] çıkub biz dañı Tebriz şehrine geldüğümüzden soñra arduñca İlğār ile kuduğ Hemedān şehrine vardı aramızda bir meydān bir kalçık ādemlerimizden niçe bahādırılar irişub ceng idub niçe beglerinüñ başların kesub getürdiler artuğ turmağa taqatı kalmayub kaçub Sırp tağlara düşub başın alub gitdi çünki Allāh te’ālānuñ ‘ināyeti ve evliyāların himmetleri bize yoldaş oldı düşmenimiz hōr u haqir olub tac u tahtın birağub harāmī gibi tağdan tağa düşub gitdi biz dañı haqq cell ü ‘ālāya tevekkül idub şefar āyınuñ yedinci günü Dergüzin şehrinden dönub yine şehr-i Tebrize geldük Tebrizden dañı şefar āyınuñ yigirmi yedinci günü göçub gece ü gündüz yürüyub memleketimize ve şehrimuze irişmek üzereyüz” Ibid., 5.

⁵⁶ Tekgöl, “Early Modern Ottoman Politics of Emotion,” 146.

Unlike the formal letters, this passage comes from a personally penned note by İbrāhīm, where he writes:

If you wish to know where we are at present, we are currently in the protected city of Baghdad. By the grace of Allah, these lands have been conquered as intended: the territories of Persia and Iraq, especially the throne of Baghdad, along with its cities, castles, settlements, and surrounding regions, have all been captured. With Allah's help, may success continue to accompany us and may further victories follow.⁵⁷

İbrāhīm reports that he is 'currently in the protected city of Baghdad' and mentions territorial conquests in 'Persia and Iraq, especially the throne of Baghdad'—a message that serves both as a personal update to Muhsine and as a strategic communication likely intended for broader circulation within the court. This paragraph from his letter does more than provide location details—it asserts the permanence and legitimacy of Ottoman rule over the newly conquered lands.⁵⁸ While the letters are addressed to his wife, their content was likely intended to be shared or circulated within the palace, using her as a conduit to influence broader perceptions of his success. The blending of personal concerns with military achievements in these letters serves two functions: firstly, it demonstrates İbrāhīm's strategic communication with his wife; and secondly, it reinforces his political standing. This delicate balancing act might reflect the intricate interweaving of personal relationships with political strategies, thereby suggesting that İbrāhīm Pasha's personal letters also functioned as a tool for political reporting, thereby shaping perceptions of his power and influence within the imperial court.

Faith, Spiritual Bond, and Emotional Support

In examining the letters between İbrāhīm Pasha and Muhsine Hanım, one of the most striking aspects is the profound spiritual and emotional bond that transcends their physical separation. While these letters certainly serve as channels for military updates and political communication, they also reveal a deeper layer of emotional connection rooted in faith. Prayer, in particular, emerges as a central element of their relationship, acting not only as a religious duty but also as a means of providing emotional comfort and spiritual support.⁵⁹ Prayer constitutes a pivotal aspect of Muslim life, with the Quran and Sunnah underscoring its benefits in enhancing well-being, mitigating stress, and augmenting productivity.⁶⁰ In the absence of physical closeness, religious

⁵⁷ “kanda olduğumuzdan istifsār olunursa şimdilik mahrûse-yi Bağdâdda olub haqq ü cell ü ‘ālānuñ ‘avn u ‘ināyeti ile bu diyârlar murâd üzere olub diyâr-ı ‘Acem ü ‘Irâk-ı ‘Arab hüşüşen Bağdâd tahtı ‘umûmen şehirleri ü kal‘aları u tevâbi‘ ü livâcığı ile feth olunub inşâllahu’l-‘izz min ba’d dağı envâ’-ı yüz aklıkları hâşıl olmuş ola” “TSM Ae_750-35,” 11.

⁵⁸ For the concept of legitimizing the Ottoman state, see, Hakan T. Karateke, “Legitimizing the Ottoman Sultanate: A Framework for Historical Analysis,” in *Legitimizing the Order: The Ottoman Rhetoric of State Power*, ed. Hakan T. Karateke and Maurus Reinkowski (Brill, 2005), 13–52.

⁵⁹ Firth-Godbehere, *A Human History of Emotion*, 100.

⁶⁰ M. Ashraf Al-Haq et al., “Islamic Prayer, Spirituality, And Productivity: An Exploratory Conceptual Analysis,” 8, no. 2 (July 2016): 271–86.

practices like prayer provide both a means of comfort and a way of sustaining their emotional connection. This section explores how faith, prayer, and spiritual devotion serve as conduits for emotional connection in İbrāhīm and Muhsine's relationship. Through these letters, we see how faith becomes a source of emotional support, a way to nurture their connection, and a reflection of the deeply personal and emotional ties that define their relationship.

İbrāhīm's own handwriting appears in this letter, where he conveys his steadfast prayers for Muhsine, signifying his profound concern and unwavering devotion to her from a distance. "Night and day, we are devoted to praying for your well-being."⁶¹

As stated by Ottoman scholar of the sixteenth-century, Kınalızāde, an ideal wife should serve as a companion, assistant, and partner in establishing and maintaining order within the family. In her husband's absence, she should take on the role of head and protector of the household, and when he is present, she should be his advisor and confidant.⁶² This dynamic can also be observed in the relationship between İbrāhīm and Muhsine, in which emotional connection is sustained despite physical separation. Prayer, in this context, serves as a means of reaffirming their bond, both as an expression of care and a way to remain spiritually and emotionally connected across distance. For İbrāhīm, prayer is a consistent source of emotional support, knowing that he is spiritually cared for, regardless of the physical distance, as he writes:

It is expected of your esteemed presence that you will not forget us, and from time to time, we are delighted to receive news from you that brings joy to our hearts. Your kindness and good wishes make us happy and content, filling our lives with various forms of happiness, admiration, and all kinds of pleasure and joy.⁶³

In a context where physical touch and presence are impossible, prayer becomes the medium through which intimacy is expressed and felt. By emphasizing this constant devotion to prayer, the letter shows that their emotional dependency on one another is rooted in their shared faith. The more distant they become physically, the more they seem to rely on prayer as the primary means of sustaining their intimacy. In one of his more intimate letters drafted by his scribe, İbrāhīm poignantly expresses his longing for Muhsine's presence, writing:

We sincerely hope that we may always behold your countenance. From the sublime presence of the Almighty, we beseech Him to grant us the grace of beholding your radiant visage (likā'-ı şafā bahşınız),

⁶¹ "gece ü gündüz ol cānibün hayr du'āsı iştiğāl[in]dayuz" "TSMAe_750-35," 3. For the full version of this specific letter, including transcription and English translation, see Nilab Saeedi, "Yours Sincerely, the Grand Vizier: A Compendium of İbrāhīm Paşa's Letter Weaving Love and Longing," *Keshif* 3, no. 1 (2025): 77–85, <https://doi.org/10.25365/kshf-25-01-10>

⁶² Ali Efendi, *Ahlāk-ı alâî*, 344.

⁶³ "cenāb-i mükerrermet-nişābıñuzdan mercūdür ki bu cānib-i ferāmūş buyurmayub gāh gāh ihbār-ı messeret-āsārger ile i'lām olunub envā'-ı behcet ü ğıbta ve eşnāf-ı ferhan u meserret ile şādmān ü mesrūr eylesüz" "TSMAe_750-35," 11.

so that it may bestow upon this sorrowful heart (qalb-ı hāzīnımuza)⁶⁴ a variety of joys and blessings. Amen, O merciful.⁶⁵

İbrāhīm's hope to "always behold your countenance" reveals a sense of longing for Muhsine's presence, emphasizing how her absence weighs on him emotionally, though such language may also reflect the performative conventions of elite epistolary expression rather than unmediated emotional weight. The phrase "sorrowful heart" conveys a sense of emotional vulnerability, suggesting that the physical distance between them causes him distress. However, by turning to faith and invoking God's help to grant him the joy of seeing her again, İbrāhīm transforms his emotional longing into a spiritual act of hope and devotion.

In another letter, İbrāhīm Pasha emphasizes the critical role of mutual prayer in both his military endeavors and his personal connection with Muhsine. He writes: "I hope you will remember to pray for us, and with God's will, we will achieve further victories, enabling us to return safely and be honored by your blessed presence."⁶⁶

İbrāhīm's request for Muhsine to pray for him and his forces may signal emotional vulnerability and reliance—but it also aligns with the rhetorical norms of the period, in which such appeals reinforced piety and mutual duty within elite relationships. By specifically linking his hope for victory and safe return to Muhsine's prayers, he is expressing that her spiritual support is integral to his well-being and success. In a personal letter written in his own hand, İbrāhīm Pasha reinforces his commitment to spiritual protection and emotional reassurance, stating: "Night and day, our deepest need before Allah is that He protect you from all calamities and grant you eternal peace and stability, as long as this world endures. Amen, O Lord of the Worlds."⁶⁷

In the Islamic tradition, *du'a* (prayer) occupies a central role not only in religious practice but also in personal and family bonds. It is a common practice to pray for the well-being of loved ones, especially in times of need. Such acts may reflect care, support, and emotional attachment.⁶⁸ In the context of the Ottoman Empire, this practice assumed a central role in maintaining connections during periods of physical separation, as in the case of İbrāhīm Pasha and Muhsine Hanım. Their

⁶⁴ *hāzīn* is a powerful Arabic term that goes beyond simple sadness. It can be translated as sad, sorrowful, melancholic, grief-stricken, and it conveys a profound emotional weight. Unlike everyday sadness, *hāzīn* implies a deep, often overwhelming sorrow, accompanied by a sense of heaviness and emotional burden. It reflects an intense feeling of grief, often with a visible or palpable sense of loss or longing, making it a much stronger and more enduring emotion than ordinary sadness.

⁶⁵ "cenāb-ı hāḳḳ ü cell ü 'ālā dergāhından teẓarru' u niyāzımız budur ki müşāhede-i liḳā'-ı şafā bahşınız hayrle muḳadder ü müyesser olub bu qalb-ı hāzīnımuza envā'-ı surūr u ḫubūrler ḫāşıl ola āmin yā mu'īn... Ibid., 2.

⁶⁶ "dāimā bu cānibe hayr du'ādan ferāmūş buyurmayasız ki inşāllahu'l-'izz min ba'd dahı envā'-ı feth ü fütühler ve yüz aḳlıkları ḫāşıl olub" Ibid., 1.

⁶⁷ "gece ü gündüz dergāh-ı hāḳḳdan ḫācetimüz budur ki sizleri cem'ī āfetlerden şaklayub dünyā durdukça dāim ü ber-ḳarār eyleye āmin yā rabb'ul-'ālemīn" Ibid., 9.

⁶⁸ Gully, *The Culture of Letter-Writing in Pre-Modern Islamic Society*, 167.

shared faith and prayer in their correspondence serve to show how prayer functioned as a means of maintaining emotional closeness despite distance, turning prayer requests into intimate expressions of emotional dependence.

Power and Separation: The Physical and Emotional Distance

In the classical world, letters served a variety of purposes, initially created to facilitate communication across long distances.⁶⁹ This theme of physical separation is particularly evident in the letters exchanged between İbrâhîm Pasha and his wife, Muhsine, where both physical and emotional distance are strongly emphasized.⁷⁰ Despite İbrâhîm's high-ranking position as the Grand Vizier of the Ottoman Empire, which necessitated his absence for political and military duties, the letters suggest his emotional vulnerability and yearning for his wife's presence. Muhsine, on her part, is equally affected by the absence of her husband, expressing deep sorrow and longing in her correspondence. This passage comes from an intimate letter, handwritten by İbrâhîm himself, he expresses the anguish caused by his physical separation from his beloved wife, Muhsine, writing:

But alas, my beloved, if news of blessings does not reach us, it brings great sorrow (eyü degüldür)⁷¹. I dreamt of an unpleasant day for your sake, and I endured that grief (güşsa)⁷² for you, my beloved, as you had penned. Yet, without you, neither my day is a day nor my night is a night—Allah knows.⁷³

⁶⁹ Charles Bazerman, "Letters and the Social Grounding of Differentiated Genres," in *Letter Writing as a Social Practice*, ed. Nigel Hall and David Barton (John Benjamins Publishing Co, 2000), 19.

⁷⁰ Before analyzing the emotional content of these letters, it is important to consider their rhetorical nature. In elite Ottoman correspondence, expressions of emotion—such as longing, sorrow, or devotion—often followed stylized conventions. Rather than offering unfiltered insight into İbrâhîm's or Muhsine's interior lives, such language may have served political or social purposes, including the reinforcement of loyalty, piety, and elite identity. This section therefore approaches these emotional statements with critical attention to their possible performative functions.

⁷¹ *Eyü degüldür* literally translates to "it is not good" or "it is not pleasant." While this phrase does not directly mean "sorrow," in this context, it implies that the absence of good news or blessings will bring about emotional distress. İbrâhîm Paşa suggests that the lack of pleasant news will lead to sorrow, making the emotional impact clear through the underlying connection between discomfort and the anticipated feeling of sorrow.

⁷² "*güşsa*" can encompass various emotional states, including sorrow, grief, sadness, or anxiety. In this context, the word signifies a profound emotional pain, and while it could encompass all these meanings, "grief" most accurately captures the intensity of the sorrow that İbrâhîm Paşa expresses. The term here emphasizes not just a fleeting emotion, but a deep, enduring heartache, reflecting the significant personal cost of the suffering endured.

⁷³ "ammâ âh benüm çok sevdigüm eger bereket hâberi gelmezse eyü degüldür ben bir düş gördüm sevdicegüm için hoş olmadügünñize ol güşsaya çekerdüm şu diyü da yazmışsız ammâ ne günüm gündür ne gecem gecedür Allâh bilür" "TSMAe_750-35," 3.

There is a temporal gap between the act of writing and the moment of reception, as well as differences in discursive style compared to face-to-face communication, including the absence of facial expressions in letters.⁷⁴ Given these limitations, letters become powerful vessels for emotional longing. In the Ottoman elite, extreme displays of grief were seen as dishonorable. The importance of emotional restraint, particularly in a man's expression of love for a woman, was so significant that mourning for a beloved wife through tears was considered shameful. Crying for a woman was viewed not as a verbal expression of emotion, but as a physical act of emotional display.⁷⁵ In contrast, İbrāhīm Pasha, for instance, vividly expresses the deep sorrow he feels in the absence of positive news from his wife, with the emotional weight intensified by the medium. The physical distance between them becomes a powerful symbol of the emotional void and personal sacrifice that accompany his public duties.

The extract in question appears to express İbrāhīm Pasha's emotional sorrow, potentially revealing the deep bond he sought to portray with his wife—though such expressions may also reflect the rhetorical conventions of elite correspondence. Ali Anooshahr raises the question of how warriors and administrators managed their emotional impulses within the framework of governance and military leadership. The chronicles illustrate that, rather than relying on mathematics or logic, it was often a set of duties and obligations that governed discussions of emotions within the ruling elite.⁷⁶ In this context, İbrāhīm's intense emotional longing—articulated through a poignant expression of sorrow and incomplete existence—might be presented as reflecting the heavy price of his political and military obligations. Through this lens, İbrāhīm Pasha's personal correspondence becomes a dual narrative: one that documents both his public duty and the personal, emotional toll that such duty exacts. It can be argued that İbrāhīm Pasha expressed different aspects of himself through his letters. The question thus arises of whether certain letters reveal İbrāhīm Pasha's true feelings and personal struggles, or whether they are shaped by his political role and obligations, blurring the line between genuine emotion and the fulfilment of duty. This is a crucial topic, particularly given İbrāhīm Pasha's eventual downfall. His excessive arrogance, resulting from the immense power he gained, ultimately led to his execution by Sultan Süleymān. The accounts of his execution, as conveyed by his close associates Celālzāde Muṣṭafā and later Gelibolulu Muṣṭafā 'Ālī, support the idea that İbrāhīm's growing arrogance contributed to his fate.⁷⁷

In light of this, we can argue that İbrāhīm Pasha may have sought to strengthen his image as a sincere servant of the Sultan while he was still alive, attempting to present himself as humble

⁷⁴ Stanley, "The Epistolarium," 213.

⁷⁵ Tekgöl, *Emotions in the Ottoman Empire*, 116.

⁷⁶ Ali Anooshahr, "Letter-Writing and Emotional Communities in Early Mughal India: A Note on the *Badāyi' al-Inshā*," *South Asia: Journal of South Asian Studies* 44, no. 1 (January 2, 2021): 3, <https://doi.org/10.1080/00856401.2021.1857573>

⁷⁷ Gelibolulu Mustafa Âlî, *Künhü'l-Ahbâr* 4. *Rükün*, ed. Derya Örs, vol. 5 (Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2024), 338.

despite his rising power. Additionally, it is crucial to recognize letters not only as a means of communication but also as a tool for self-reflection and identity construction.⁷⁸

Meanwhile, Muhsine's letters reveal the emotional emptiness left by İbrāhīm's absence, heightening the sense of separation she feels. "However, my spirit trembles, unsure of what to do in this moment of distance. My only wish is for your well-being, in this life."⁷⁹

Mushine's trembling spirit is a powerful metaphor for the anxiety and helplessness she experiences due to their enforced separation. İbrāhīm's role as a military leader requires his prolonged absence, which in turn causes such emotional distress for his loved ones. The extract thus illuminates how the separation necessitated by political obligations not only weakens physical proximity but also exacts a heavy emotional toll on those left behind. Muhsine further elaborates on the toll of separation in another passage:

The peace of my heart (ciger-güşe)⁸⁰, Mehmed Shah, prays endlessly for you and sends his longing. Allah knows this well. Since you have left, Mehmed Shah misses you dearly and is greatly troubled by your absence.⁸¹

Muhsine conveys that the pain of separation is not confined solely to herself but is shared across the family. This shared longing highlights how physical separation profoundly affects not just the individual but the entire familial unit. It suggests that the emotional suffering, while deeply personal, is recognized as part of the broader burden carried by those who serve the empire. From a brain chemistry standpoint, it is evident that bonding and separation are fundamental components of human emotional experience.⁸² The repeated expressions of sorrow, longing, and the desire for reunion in their letters are written to reflect not only personal affection but also the deeper emotional and psychological toll that distance places on their relationship. From the outset, İbrāhīm's power was vast; his appointment as the Grand Vizier, along with the governorship of

⁷⁸ Janet Maybin, "Death Row Penfriends: Some Effects of Letter Writing on Identity and Relationships," in *Letter Writing as a Social Practice*, ed. Nigel Hall and David Barton (Amsterdam: John Benjamins Publishing Co, 2000), 152.

⁷⁹ "ḥavf iderüz elden ne gelür hemân murâdımız dünyâda şîḥḥatıñuzdur" "TSM Ae_750-53," November 7, 1534, BOA.

⁸⁰ "Ciger-güşe" is a Persian phrase that literally translates to "the side of the liver", with "liver" being a metaphor for the heart in many cultures, symbolizing the emotional core of a person. The term is often used to refer to a child or a loved one, conveying immense love and affection. It signifies someone who holds a special place in the heart, emphasizing a deep emotional attachment and care.

⁸¹ "ciger-güşe Mehmed Şâh bî-ḥadd du'âlar idüb iştîyâklar 'arz ider ḥaḳḳ 'alîmdür ḥazretiñüz devletle gildiden berü Mehmed Şâh sizleri özlenüb bî-ḥuzûr olur" Ibid.

⁸² Andrews and Dalyan, "Poetry, Culture, Neuroscience, Emotions, and the Case of Bonding, Separation, and Separation Anxiety in Sixteenth-Century Ottoman Culture: A Theoretical Preface," *Journal of the Ottoman and Turkish Studies Association* 7, no. 2 (2020): 153, <https://doi.org/10.2979/jotturstuass.7.2.10>

Rumelia, established his clear monopoly on authority.⁸³ In this context, the emotional distance portrayed in these letters is not just a matter of personal longing but a reflection of the political and military sacrifices that come with power.

Conclusion

In conclusion, the letters exchanged between İbrāhīm Pasha and Muhsine Hanım offer a rare and complex insight into the dual nature of elite life in the Ottoman Empire. Beyond their emotional expressions of love and longing, these letters serve as vital documents that illustrate the intersection of personal sentiment with political and military obligations. The affectionate language used by İbrāhīm Pasha is not simply a reflection of personal devotion but likely also strategically demonstrates his reliance on Muhsine Hanım's prayers and spiritual support, which he sees as central to his sense of legitimacy and well-being. These letters were not just private exchanges—they also functioned as important political tools. Through the detailed updates on military campaigns, governance, and personal matters, İbrāhīm navigates the delicate balance between fulfilling his high-ranking responsibilities and maintaining a strong emotional connection with his wife. The correspondence illustrates how elite Ottoman relationships were shaped by political and military duties, where separation from loved ones was often framed as a necessary sacrifice for the state. The analysis of these letters deepens our understanding of how the personal lives of Ottoman officials were intertwined with the political, military, and religious systems within which they operated. It reveals how emotional bonds, faith, and duty were inseparable in the lives of those in power. Ultimately, the letters between İbrāhīm Pasha and Muhsine Hanım offer a powerful example of how love, faith, and political power coexisted within the elite circles of the Ottoman Empire, demonstrating that personal relationships were not only shaped by imperial structures but also had the potential to influence them. This study contributes to the history of emotions in the early modern Ottoman Empire by offering a rare close reading of elite correspondence that reveals how emotional expression was deeply embedded in imperial structures. The originality of this article lies in its analysis of a little-known set of letters, which illuminate the emotional strategies and spiritual dependencies of a Grand Vizier—an angle rarely explored in Ottoman studies.

⁸³ Leslie P. Peirce, *The Imperial Harem: Women and Sovereignty in the Ottoman Empire*, Studies in Middle Eastern History (Oxford Univ. Press, 1993), 74.

Acknowledgments

I am grateful to Dr. Mehmet Şakir Yılmaz and Dr. Stefano Poggi for reviewing the initial drafts of this article and providing their invaluable feedback.

Financial Support Statement

The author declares that no specific funding was received for this research.

Conflict of Interest Statement

The author declares no conflict of interest related to this study.

Statement on the Use of AI and AI-Assisted Tools

In this work, AI-assisted tools were used to a limited extent, exclusively to assist in rephrasing certain sentences, within the acceptable boundaries specified in the *Nesir: Journal of Literary Studies* Artificial Intelligence Usage Policy. All content was carefully reviewed and finalized by the author, ensuring the accuracy and integrity of the work.

Bibliography

Primary Sources

“TSMAe_750-35,” November 7, 1535. BOA.

“TSMAe_750-53,” November 7, 1534. BOA.

Secondary Sources

Al-Haq, M. Ashraf, Norazlina Abd Wahab, Abdullah Abd Ghani, and Nor Hayati Ahmad. “Islamic Prayer, Spirituality, And Productivity: An Exploratory Conceptual Analysis.” *Al-Iqtishad: Journal of Islamic Economics* 8, no. 2 (July 2016): 271–86.

Ali Efendi. *Ahlâk-ı alâî*. Edited by Mustafa Koç. Klasik, 2007.

Andrews, T., and M. Dalyan. “Poetry, Culture, Neuroscience, Emotions, and the Case of Bonding, Separation, and Separation Anxiety in Sixteenth-Century Ottoman Culture: A Theoretical Preface.” *Journal of the Ottoman and Turkish Studies Association* 7, no. 2 (2020): 153-73. <https://doi.org/10.2979/jottturstuass.7.2.10>

Anooshahr, Ali. “Letter-Writing and Emotional Communities in Early Mughal India: A Note on the Badāyī’ al-Inshā.” *South Asia: Journal of South Asian Studies* 44, no. 1 (January 2, 2021): 1-19. <https://doi.org/10.1080/00856401.2021.1857573>

Ateş-Vural Genç, Sabri. “Ottoman-Safavid Relations: A Religious or Political Rivalry.” In *Oxford Research Encyclopedia of Asian History*. Oxford University Press, 2024. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190277727.013.769>

- Aydın, Ayşegül. “Kanuni Döneminde Bir Veziriazam: Pargalı İbrahim Paşa.” MA thesis, Bursa Uludağ University, 2019.
- Barton, David, and Nigel Hall. *Letter Writing as a Social Practice*. Studies in Written Language and Literacy 9. John Benjamins, 2000.
- Bazerman, Charles. “Letters and the Social Grounding of Differentiated Genres.” In *Letter Writing as a Social Practice*, edited by Nigel Hall and David Barton, 15-30. John Benjamins Publishing Co, 2000.
- , ed. *Textual Dynamics of the Professions: Historical and Contemporary Studies of Writing in Professional Communities*. Rhetoric on the Human Sciences. University of Wisconsin Press, 1991.
- Boddice, Rob. *The History of Emotions: Historical Approaches*. Manchester University Press, 2018.
- Brotton, Jerry. *The Sultan and the Queen: The Untold Story of Elizabeth and Islam*. Viking, 2016.
- Can, Aykut. *Pargalı’nın Ölümü*. 1st ed. Araştırma İnceleme, Yeditepe Yayınevi, 2013.
- Czygan, Christiane. “Depicting Imperial Love: Love Songs and Letters between Sultan Süleyman (Muhibbi) and Hürrem.” In *Suleyman the Lawgiver and His Reign: New Sources, New Approaches*, edited by Mehmet Şakir Yılmaz, Suraiya Faroqhi, and M. Fatih Çalışır, 247–65. Ibn Haldun Üniversitesi Yayınları, 2021.
- Del Lungo Camiciotti, Gabriella, and Donatella Pallotti, eds. *Letter Writing in Early Modern Culture, 1500–1750*. Vol. 3. Firenze University Press, 2014.
- Dinar, Talat. “Türkçe Yazılmış Arap Harfli Metinlerde Bir İmla Arayışı: Çift Hareke Kullanımı.” Unpublished manuscript, n.d.
- Dover, Paul M. *The Information Revolution in Early Modern Europe*. New Approaches to European History. Cambridge University Press, 2021.
- Durmuş, İsmail. “İnşa.” In *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 22:341–42. 2000.
- Emecen, Feridun. “Makbul İbrahim Paşa.” In *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 21:333–35. 2000.
- . “Seferi İrakeyn.” In *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 19:116–17. 1999.
- Firth-Godbehere, Richard. *A Human History of Emotion: How the Way We Feel Built the World We Know*. 1st ed. Little, Brown Spark, 2021.
- Gelibolulu Mustafa Âlî. *Künhü’l-Ahbâr 4. Rükûn*. Edited by Derya Örs. Vol. 5. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2024.

- Gerber, David A. "Acts of Deceiving and Withholding in Immigrant Letters: Personal Identity and Self Presentation in Personal Correspondence." *Journal of Social History* 39, no. 2 (2005): 315–30.
- Gökbilgin, M. Tayyib. "Arz ve Raporlarına Göre İbrahim Paşa'nın İrakeyn Seferindeki İlk Tedbirleri ve Fütuha." *Belleten* 21, no. 83 (1957): 449–82. <https://doi.org/10.37879/ttkbelleten.1270372>
- Gully, Adrian. *The Culture of Letter-Writing in Pre-Modern Islamic Society*. Edinburgh University Press, 2008.
- Günaydin, Alper. "Harekeli Bir Mi Râciye Nin Dîbâcesi ve Osmanlı Türkçesinin İmlası ve Telaffuzu Hakkında Düşündürdükleri." *Türk Dünyası Dergisi* 49 (March 16, 2020): 161–84. <https://doi.org/10.24155/tdk.2020.133>
- Hachmeier, Klaus. "Private Letters, Official Correspondence: Buyid Insha as Historical Source." *Journal of the Oxford Center for Islamic Studies* 13, no. 2 (2002): 125–54.
- Halldórsdóttir, Erla Hulda. "Fragments of Lives—The Use of Private Letters in Historical Research." *NORA - Nordic Journal of Feminist and Gender Research* 15, no. 1 (April 2007): 35–49. <https://doi.org/10.1080/08038740701253551>
- İnalcık, Halil. *The Ottoman Empire: The Classical Age, 1300-1600*. Translated by Norman Itzkowitz and Colin Imber. Phoenix, 2013.
- Jenkins, Hester Donaldson. "Ibrahim Pasha: Grand Vizir of Suleiman the Magnificent." *Studies in History, Economics and Public Law*, vol. XLVI, no. 2. Columbia University Press, 1911. <https://archive.org/details/ibrahimpashagran00jenkiala/>
- Jolly, Margaretta, and Liz Stanley. "Letters as / Not a Genre." *Life Writing* 2, no. 2 (January 2005): 91–118. <https://doi.org/10.1080/10408340308518291>
- Karateke, Hakan T. "Legitimizing the Ottoman Sultanate: A Framework for Historical Analysis." In *Legitimizing the Order: The Ottoman Rhetoric of State Power*, edited by Hakan T. Karateke and Maurus Reinkowski, 13–52. Brill, 2005.
- Kartallıoğlu, Yavuz. "The Relation of Vowel Points and Pronunciation in the Texts of Ottoman Turkish." *Türkoloji Araştırmaları Dergisi* 11, no. 9 (2010): 137–43.
- Kütükoğlu, Mübahat S. *Osmanlı Belgelerinin Dili: Diplomatik*. Kubbealtı Akademisi Kültür ve San'at Vakfı, 1994.
- Lutz, Catherine A., and Lila Abu-Lughod. *Language and the Politics of Emotion*. Studies in Emotion and Social Interaction. Cambridge University Press, 1990.
- Maybin, Janet. "Death Row Penfriends: Some Effects of Letter Writing on Identity and Relationships." In *Letter Writing as a Social Practice*, edited by Nigel Hall and David Barton, 151–79. John Benjamins Publishing Co, 2000.

- Nasuh-i Matrakî. *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn*. Edited by Hüseyin Yurdaydın. Türk Tarih Kurumu, 1976.
- Oatley, Keith, ed. *Emotions: A Brief History*. Blackwell Brief Histories of Psychology. Blackwell Publishing, 2008.
- Peirce, Leslie P. *The Imperial Harem: Women and Sovereignty in the Ottoman Empire*. Studies in Middle Eastern History. Oxford University Press, 1993.
- Procházka-Eisl, Gisela, and Claudia Römer. *Osmanische Beamtschreiben und Privatbriefe der Zeit Süleymāns des Prächtigen aus dem Haus-, Hof- und Staatsarchiv zu Wien*. Denkschriften der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Bd. 357. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2007.
- Reddy, William M. *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*. Cambridge University Press, 2001.
- Rosenwein, Barbara H. *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Cornell Paperbacks. Cornell University Press, 2007.
- . *Generations of Feeling: A History of Emotions, 600-1700*. Cambridge University Press, 2016.
- Saeedi, Nilab. 2025. “Yours Sincerely, the Grand Vizier: A Compendium of İbrâhîm Paşa’s Letter Weaving Love and Longing.” *Keshif* 3, no. 1: 77–85. <https://doi.org/10.25365/kshf-25-01-10>
- Sarıçiçek, Sertaç. “Safeviler Döneminde İran’da Savaşlar.” MA thesis, Hacettepe University, 2016. https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/463879/yokAcikBilim_10119485.pdf?sequence=-1&isAllowed=y
- Stanley, Liz. “The Epistolarium: On Theorizing Letters and Correspondences.” *Auto/Biography* 12, no. 3 (September 2004): 201–35. <https://doi.org/10.1191/0967550704ab014oa>
- Sümer, Faruk. *Safevi Devleti’nin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin Rolü*. Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1999.
- Şahin, Kaya. *Empire and Power in the Reign of Süleyman: Narrating the Sixteenth-Century Ottoman World*. Cambridge Studies in Islamic Civilization. Cambridge University Press, 2013.
- . *Peerless among Princes: The Life and Times of Sultan Süleyman*. Oxford University Press, 2023. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197531631.003.0001>
- Tekgöl, Nil. “Early Modern Ottoman Politics of Emotion: What Has Love Got to Do with It?” *Turkish Historical Review* 10, no. 2-3 (March 16, 2020): 125-50. <https://doi.org/10.1163/18775462-01002006>

- . *Emotions in the Ottoman Empire: Politics, Society, and Family in the Early Modern Era*. Paperback edition. History of Emotions. Bloomsbury Academic, 2024.
- “TSMA No: 5426/1.”, February 21, 974. Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, TS.MA.e. 745-9.
- Turan, Ebru. “The Marriage of Ibrahim Pasha (ca. 1495-1536).” *Turcica* 41, (2009): 3-36. <https://doi.org/10.2143/TURC.41.0.2049287>
- . “The Sultan’s Favorite: İbrahim Paşa and the Making of the Ottoman Universal Sovereignty in the Reign of Sultan Süleyman (1516-1526).” PhD dissertation, University of Chicago, 2007.
- Uluçay, M. Çağatay. *Osmanlı Sultanlarına Aşk Mektupları*. İstanbul: Türk Dünyası Mecmuası Yayınlarından, 1950.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. “Kanuni Sultan Süleyman’ın Vezir-i Azami Makbül ve Maktül İbrahim Paşa Padişah Damadı Değildi.” *Bellekten* 29, no. 114 (April 1965): 355–62. <https://doi.org/10.37879/ttkbelleten.1204192>
- . *Osmanlı Tarihi*. Vol. II. Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1988.
- Von Tippelskirch, Xenia. “Reading, Interpreting and Historicizing: Letters as Historical Sources.” In *Reading, Interpreting and Historicizing: Letters as Historical Sources*, edited by Regina Schulte, 73-88. European University Institute, 2004.
- Walton, Stuart. *A Natural History of Human Emotions*. La Vergne: Dean Street Press, 2016.
- Williams, Liz. *Kind Regards: The Lost Art of Letter-Writing*. Michael O’Mara Books Limited, 2012.
- Yılmaz, Yasir. “‘From Theory to Practice’ Origins of the Ottoman Grand Vizierate and the Köprülü Restoration: A New Research Framework for the Office of the Grand Vizier.” *Review of Middle East Studies* 57, no. 1 (June 2023): 1-21. <https://doi.org/10.1017/rms.2024.19>
- Ysebaert, Walter. “Medieval Letters and Letter Collections as Historical Sources: Methodological Questions, Reflections, and Research Perspectives (Sixth–Fifteenth Centuries).” In *Utrecht Studies in Medieval Literacy*, edited by Christian Høgel and Elisabetta Bartoli, 33–62. Vol. 33. Brepols Publishers, 2015. <https://doi.org/10.1484/M.USML-EB.5.105112>

Research Article



Nâzım Hikmet'in Şiirlerinde Kötülük

Evil in Nâzım Hikmet's Poems

Ürün Şen Sönmez

İstanbul Arel University, İstanbul, Türkiye

Abstract

The aim of this study is to reveal that evil is a constitutive element in Nâzım Hikmet's poetry, narrated with ideological awareness and contemporary philosophical basis. Though all his poems are covered by this study, only those in which evil plays a central role are analyzed. The concept of evil is examined in six interrelated themes: war, power, poverty, exploitation, the banality of evil and those who oppose it. The absence of natural evil in Nâzım Hikmet's work is due to the materialist approach of Nâzım Hikmet, who believes that evil is caused by human action instead of fate or nature. As a communist poet, he defines the source of all evil as capitalism, imperialism and fascism, or closely connects it to these systems. Thus, the aim behind his presentation of evil in his poetry is twofold: to depict it realistically and to create an awakening that motivates action against it. It is also a resistance against oppressive systems. Further, in his poetry, evil is addressed in a holistic manner in which symbolic figures and events take a central place. This aspect increases the universality and timeless quality of his poetry.

Öz

Bu çalışmada, kötülüğün Nâzım Hikmet'in şiirlerinin kurucu unsurlarından biri olduğu, şiirlerde ideolojik bir bilinçle ve çağcıl bir felsefi altyapıyla kurgulandığı ortaya koyulmaktadır. Çalışmanın örneklemini şairin tüm şiirlerinden oluşmaktadır ancak çözümlenen ve yorumlananlar, kötülüğün kurucu bir işlev üstlendiği şiirlerdir. Kötülüğe dair bu bulgular; savaş, iktidar, yoksulluk, sömürü, kötülüğün sıradanlığı ve sıradanlaşması, kötülüğe karşı harekete geçenler başlıkları altında tasnif edilmiştir. Bu alt başlıklarda incelenen bulgular birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılmaz. Nâzım Hikmet'in şiirlerinde doğal kötülük unsurlarına rastlanmaz çünkü o, kötülüğü materyalist bir anlayışla kavrar ve bir insan eylemi olarak görür. İlaveten, kendisini komünist bir şair olarak tanımlayan Nâzım Hikmet'in şiirlerinde kötülüğün tüm varyantlarını doğuran ana sebep kapitalizm, emperyalizm ve/veya faşizmdir ya da en azından bunlarla ilişkilidir. Buradan hareketle, şairin, kötülüğü şiirlerinde kurucu bir unsur olarak kullanmasının amacı da aydınlanı; şiir kötülüğü gerçekçi biçimde ortaya koymalı ve şair, eseri vasıtasıyla kötülük karşıtı -aynı zamanda kapitalizm, emperyalizm ve faşizm karşıtı- bilinç geliştirilmesine ve eylemin örgütlenmesine katkı sunmalıdır. İncelenen şiirlerde, kötülüğün bütüncül bir algıyla kavranması ve kötülük çalışmalarındaki sembolik anların/olayların/kişilerin merkezi konumda olması dikkate değerdir. Bu özellik şiirlere aynı zamanda evrensel bir geçerlilik de kazandırmaktadır.

Keywords

Nâzım Hikmet,
poetry,
evil,
capitalism,
imperialism,
resistance

Anahtar Kelimeler

Nâzım Hikmet,
şiir,
kötülük,
kapitalizm,
emperyalizm,
direniş

Article History

Received
10.03.2025

Accepted
25.09.2025



Extended Abstract

In this study, the elements of evil in Nâzım Hikmet's poems have been identified, classified, and analyzed. The sample of the analysis comprises all of Nâzım Hikmet's poems. While examining the poems in the context of evil, examples functions as a constitutive element have been emphasized, and inferences and interpretations have been made based on them. This has been done in accordance with the principles of Marxist literary criticism. This is because Nâzım Hikmet defines himself as a communist poet, both in his artistic works and in his writings and speeches. This ideological stance is the main principle that shapes not only his real-life attitude but also his artistic production. On the one hand, his efforts to comprehend and transform the world with this awareness, and on the other, his attempts to build poetry in line with these principles form the essence of his works. In other words, both the form and the theme of his poetry are directed by this awareness and choice.

Evil is one of the driving forces of modern literature. In modern thought, the concept of evil has ceased to be seen merely as the absence of good and has started to be perceived as a specific power. A significant part of this process is the human-centered understanding of evil, which is no longer attributed to a divine or transcendent being. In parallel with these intellectual changes, evil becomes one of the constitutive elements of the literary text. The poems focused on in this study are examples in which evil assumes a foundational function and simultaneously exemplify the modern concept of evil. When these poems are examined, it is evident that the perception of evil in Nâzım Hikmet's poetry aligns with a modern understanding of the concept.

One of the most significant breaking points in the concept of evil, World War II, is symbolized in many of his poems through manifestations of evil. In these poems, which contain symbolic examples such as Hitler, the Holocaust, the atomic bomb, and hot wars, evil is not attributed to a satanic source; it is human and worldly, and its root lies in the capitalist and imperialist system. Among the significant findings in Nâzım Hikmet's poetry is the trace of a modern understanding of evil that uses the banality and normalization of evil as a structuring element of the text. In some of his poems, Nâzım Hikmet emphasizes resistance against evil. The harsh realistic tone in the poems where evil is depicted turns into an epic tone in those that narrate the struggle against it. This is, in a sense, what he aims to achieve through his poetry. Furthermore, Nâzım Hikmet, guided by the idea that a communist artist has no right to despair, raises the hopeful tone to include those who resist evil in his poetry. In summary, the elements of evil identified in Nâzım Hikmet's poetry ideologically stem from the corruption linked to capitalism, imperialism, and their apparatuses. Based on all of this, the findings on evil in his poetry arise from the combination of capitalism, imperialism, and fascism. However, it is impossible to categorize evil under these three headings, as these ideologies are inseparably intertwined. Therefore, the elements of evil have been grouped as war, power, exploitation, poverty, the banality and normalization of evil, and those who take action against evil. Yet, it is not possible to draw definite boundaries between these categories. In each of these categories, there exists an anti-capitalist, anti-imperialist,

and anti-fascist understanding of evil, and the structure of evil in his poetry is shaped by this perspective.

War is a fundamental element of evil in Nâzım Hikmet's poetry, as it is portrayed as an act orchestrated and incited by exploitative power centers. In Nâzım Hikmet's poetry, power is manifested as the tyranny of power and corruption, inseparable from other elements of evil. Exploitation is undoubtedly related to this form of power; it is both a consequence and a root cause. In his poems, exploitation is mostly based on economic grounds and swings between examples at the interstate and interpersonal levels.

Poverty is, in fact, a consequence of this exploitation, but it deserves to be examined under a separate theme because it strengthens the dichotomy of strong-weak, exploiter-exploited, and good-evil, while also centering the human experience. The banality and normalization of evil include the most striking examples of evil in his poetry. These poems are constructed directly to address evil. Nâzım Hikmet approaches the banality and normalization of evil through the lens of an artist who accurately grasps and represents his era, drawing on symbolic texts and expressions of modern understanding of evil. Lastly, those who rise against evil exemplify the hopeful tone that Nâzım Hikmet considered indispensable in both poetry and ideology.

In Nâzım Hikmet's poetry, the opposition to evil is not constructed as good in a dualistic way. Evil is neither the absence of good nor are these two opposite concepts. According to his worldview, what truly matters is resisting and struggling against evil. However, this does not lead him to portray those who fight evil as opposing forces or absolute good. Still, considering that the benevolent representations in his poems are mostly shaped within an ideological understanding of evil, it should not be overlooked that these criticisms are often directed at communists and revolutionaries.

Giriş

Nâzım Hikmet kendisini komünist bir şair olarak tanımlar.¹ İlk şiirleri dışarıda tutulursa bu kimlik onun hem şiirlerinin içeriğini hem de edebî metne yüklediği amacı belirler. Nedim Gürsel, Nâzım Hikmet'in yapıtının insancıl ve evrensel olduğunu, bu sebeple salt siyasal bir yaklaşımla yorumlanmaması gerektiğini söyler ama bu şiiri yaşadığı dönemden ve siyasi savaşımından ayrı düşünemeyeceğimizi de not eder.² Kronolojik olarak ele alındığında ideolojik olgunlaşmanın ve derinleşmenin edebî olgunlaşma ile koşut geliştiği görülür. Bu sebeple şairin tüm verimlerinde hem tematik hem de teknik anlamda ideolojik saikleri göz ardı etmemek gerekir. Bu çalışmanın amacı, pek çok kez ortaya konan bu hakikati tekrarlamak ve örneklendirmek değildir; bu hakikate

¹ “Kanaati şahsiyem itibarıyla komünistim. Fakat hiçbir teşkilata mensup değilim. Ben Marksizmin ve komünizmin yalnız edebiyattaki tezahüratıyla (yansımasıyla) alakadırım” 5 Ekim 1928 Cumhuriyet. Akt. Saime Göksu ve Edward Timms, *Romantik Komünist*, çev. Barış Gümüşbaş (Alfa Yayınları, 2024), s. 124.

² Nedim Gürsel, *Dünya Şairi Nâzım Hikmet* (Can Yayınları, 2002), 8-9.

yaslanarak kötülüğün bu metinlerde nasıl işlendiğini, pek çok şiirde nasıl kurucu unsur olarak kullanıldığını, ideolojik kavranışını ve işlenişindeki çağcılığı ortaya koymaktır.

Enis Batur, Nâzım Hikmet'i gelişkin bir şimdiki zaman bilinciyle hareket etmesinden ötürü çağının hizasını yakalayan ilk şairimiz sayar.³ Nâzım Hikmet de kendine bir şair olarak çağını temsil etme görevi biçer. Ona göre yirminci asırda yaşayan sanatkârın kıymetini yaşadığı asrı yapıtında aksettirmesi belirler.⁴ Yirminci asır, bir bakıma sömüren ve sömürülenin, zenginin ve fakirin, haklının ve haksızın, güçlünün ve zayıfın, zalimin ve mazlumun yani nihayetinde iynin ve kötünün bir aradalığı ve mücadelesi olarak okunabilir.⁵ Böyle ele alındığında yüklendikleri modern anlamlar ile iyi ve kötü, artık farklı kavrayışlarla tanımlanır.

Çoğunlukla iyiliğin eksikliği ya da yokluğu olarak tanımlandığı geleneksel düşüncede kötülük özgül bir kavram değildir; iyiliğin karşıtıdır ve ancak onun eksikliği durumunda vardır, insanın eylemlerinin sonucu ya da karşılığı olarak meydana geldiği durumlarda bile ilahi ya da aşkın bir güce dayandırılır. Modern düşüncede kötülük problemi ile ilgili en önemli kırılma, kavramın artık aşkın ve ilahi kaynaklı olmadığı, özgül ve kendiliğinden bir kavram olduğu fikrinin öne çıkması ile yaşanır. İrade ve özgürlük kavramlarının modern insanda içkinleşmesi, bu değişimle koşut düşünüldüğünde kötülüğü insan eylemi olarak değerlendirmek başat görüşe dönüşür. İnsan eylemi vurgusu, kötülüğü spesifikleştirmek değildir; kötülüğün aşkın bir güçle ilişkisinin artık problemin özünü oluşturmamasıdır. Öte yandan yalnızca iyilik ve kötülük değil tüm değerler dizgesi ve asrın ortasından itibaren modern kavramı da tartışılmaya, tahrip edilmeye ve yeniden inşa edilmeye başlanır. Kapitalizmin yirminci asrın belirleyici hâkim ideolojisine dönüşmesi, iyilik ve kötülük kavrayışında felsefi olanın yanında politik bir konumlanmayı da beraberinde getirir. 20. asrın bu zıtlıklarla örülü bütünü Afşar Timuçin, Nâzım Hikmet'in yaşam deneyimi sayar: “Nazım Hikmet de, umutla umutsuzluğun, kavgayla kavgasızlığın, dürüstlikle alçaklığın, inançla inançsızlığın yan yana yaşadığı bir dünyada buluvermişti[r] kendini.”⁶ Yukarıda zikredilen zıtlıklarda iyicil ve kötücül anlam değeri taşıyanlar kolaylıkla ayırt edilebilir. Komünist sanatkâr kendisini sömürülenden, yoksuldan, haklıdan, zayıftan, mazlumdan yani kötülüğe maruz kalandan yana bir aydın olarak tanımladığında kötücül anlam değeri taşıyan kavramların müsebbibi olarak temelde kapitalist sistemi ve emperyalizmi işaret eder. Bu kavrayışta kötülüğün karşısındaki, modern öncesi kötülük tanımlarındaki gibi mutlak iyiyi temsil etmez. Bu sebeple kötünün karşısındakini, kaynağını ve haklılığını kötülüğe maruz kalmaktan almasıyla değerlendirmek daha doğru olur. Komünist aydın/sanatkârın tarafını belirlemesindeki ana etken de budur. Mutlak iyiliği temsil ettiği iddiası ile değil kötülüğe maruz kalanın yanında olmak

³ Enis Batur, “Nâzım Hikmet'in Treni,” *Nâzım Hikmet Günleri* içinde, haz. Şükrü Erbaş (Edebiyatçılar Derneği Yayınları, 1994), 61.

⁴ Nâzım Hikmet, *Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar* (Adam Yayınları, 1993), 80.

⁵ Nâzım Hikmet hayatı ve hayattan yola çıkması gerektiğini düşündüğü sanatı da zıtlıkların birliği olarak tanımlar. Bu onun iyiliği ve kötülüğü modern öncesi mutlak tanımları ile kavramadığının da göstergesidir ve materyalist görüşü ile de uyumludur. Bu kavrayışı geliştirmeyi de sanatkâr olmanın koşullarından sayar. Nâzım Hikmet, *Sanat ve Edebiyat Üstüne* (Evrensel Yayınları, 2012), 46-47.

⁶ Afşar Timuçin, *Nâzım Hikmet'in Şiiri* (Alaz Yayınları, 1979), 11.

gerektiğinin iyiliği temsil ettiğine dair inançla konumlanan aydın/sanatkâr kötülüğü şiirlerinde kurucu bir unsur olarak kullanır zira hâlihazırda kötülüğün hâkimiyeti esastır. Bu durum karşısında harekete geçmek gerektiği düşüncesi şiiri kötülüğe karşı örgütlenmenin ve eyleme geçmenin bir biçimine dönüştürür. Bu da Nâzım Hikmet'in şiirlerinde kötülüğün kurucu bir unsur olarak üstlendiği rolü açıklar. Komünist sanatkâr kötülüğü tüm realitesi ile ortaya koysa da karamsar ve ümitsiz metinler kurgulamaz. Bir karamsarin bir iyimserden daha büyük ve asil bir varlık olduğu inancının modern ve romantik dünya görüşünün bir kalıntısı olduğunu iddia eden Leonidas Donskins "[i]yimserlik, (...) kötülüğün geçici olduğunu ve insanlığı yok etmediğini (veya yok etse bile bunun kısa süreliğine olduğunu) düşünmektir. Dahası iyimserlik, umudun ve alternatiflerin gerçekten de her zaman var olduğuna inanmaktır"⁷ der. Nâzım Hikmet'in "Mücadeleci şair, insanlığın geleceğine inanır ve bundan dolayı da korkunç denemelerden geçse de yazılarında ümitsizlik asla sezilmez"⁸ sözleri ise bu tutumu kendi ideolojisince gerekçelendirir.

Şiirlerde tespit edilen kötülük unsurları, ideolojik olarak kapitalizm, emperyalizm ve onların aygıtları ile bağlantılı yozlaşmadan kaynaklanır. Buraya, Georgi Dimitrov'un Komintern'in 7. Kongresi'nde resmî olarak kabul edilen tarifinde de "finans kapitalin en gerici, en şovenist, en emperyalist unsurlarının açık terörcü diktatörlüğü" olarak tanımladığı faşizm de eklenebilir.⁹ Bu bağlamda, komünist sanatkârın, faşizmi kapitalizmden bağımsız kavraması mümkün değildir. Faşizm, emperyalizm ve nasyonalizmle ilişkilidir ve komünizmi düşman ideoloji olarak konumlandırır. Komünizm; faşizmin Avrupa'da yükseldiği ve dünyayı biçimlendirmeyi tasarladığı dönemde nasyonalizme karşı enternasyonalizmi savunur. Nâzım Hikmet'in şiirleri de enternasyonalist bir şairin sesini duyurur. Onun bu tutumunun kötülük bağlamında asıl dikkat çekici yansıması nasyonal sosyalizm ile ırkçılığın yükselişi, bu yükselişin Holokost,¹⁰ atom bombası gibi sembolik kötülük unsurlarını doğurmuş olması ve şairin, şiirlerinde bu kötülük

⁷ Zygmunt Bauman ve Leonidas Donskis, *Akışkan Kötülük*, çev. A. Emre Pilgir (Ayrıntı Yayınları, 2022), 13-14.

⁸ Nâzım Hikmet, *Yazılar 2 (1924-1934)* (Adam Yayınları, 1992), 123.

⁹ Hacer Altınsoy, "Faşizm, 2. Dünya Savaşı ve Sonuçları," *Demokratik Modernite*, 2017. <https://demokratikmodernite.org/fasizm-2-dunya-savasi-ve-sonuclari/>

¹⁰ Sauer'e göre Holokost'u uygarlıktan altüst edici bir kopuş yapan, her şeyden önce korkunç boyutu, kurbanları alçakça aldatmacalarla gaz odalarına yönlendiren organizasyonunun hem rasyonel ve bürokratik hem de son derece karanlık doğası ve Aydınlanma'nın doğduğu iddia edilen yerde, Romantizmin beşiği, Alman idealizmi, Schubert ve Rilke'nin anavatanı Almanya'da ortaya çıkması[dır]. Hanno Sauer, *Ahlak: İyinin ve Kötünün İcadı*, çev. Orhan Kılıç (Metis Yayınları, 2024), 224. Sauer bu tartışmayı ahlak bağlamında yapar ve tespiti kötülükle ilgili modern konsensüse dayanır. İlginç olan, Nâzım Hikmet'in henüz 1940'larda *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda kurguladığı Kızıl Ordu askeri İvan'ın "Hitler Almanya'da yerleştiği zaman/'Marks'ın, Engels'in, Bethoven'in ve Şiller'in milleti/proletarya, komünist yoldaşlarımız ve Telman/Sosyal-demokratların ihanetine rağmen/nasıl olsa devirirler iti" düşüncesi şeklinde tezahür eden bakış açısının Sauer'in saptaması ile paralelliklidir ki bu kötülük kavramının sarsıcı dönüşümünde Nâzım Hikmet'in çağcıl bakışını bir daha akla getirir. Bkz. Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri* (Yapı Kredi Yayınları, 2015), 1389.

unsurlarını işleridir. Nitekim “nasyonal sosyalizm, dehşet verici bir mantıkî uç noktadır, şeytanî bir ‘mükemmellik’ düzeyi olarak tecelli etmişti[r].”¹¹

Enternasyonalizm, ulusçu/milliyetçi hareketleri desteklemez ama emperyalizme karşı ulusal bağımsızlığı savunur. Emperyalizmi kapitalist devletlerin kendi çıkarları doğrultusunda pazar bulma amacıyla başka uluslara müdahale etmesi şeklinde tanımlayan sosyalist/komünist bakış açısının sembolik bir dayanağı olarak Lenin’in meşhur “Ulusların Kaderlerini Tayin Hakkı” savı anılmalıdır. Bu, Nâzım Hikmet’in şiirlerinde emperyalizmin bir kötülük odağı olmasını yeterince açıklar. Sayılanlar arasında kapitalizmin biraz daha ön planda olduğu ve diğerlerine kaynaklık ettiği söylenebilir zaten sosyalizm de özellikle on dokuzuncu asrın sonundan itibaren kapitalizm karşılığı ön plana almıştır. Nâzım Hikmet’in şiirindeki kötülük odakları kapitalizm, emperyalizm ve faşizmin terkiibinden doğar. Fakat kötülüğü bu üç başlık altında gruplandırmak imkânsızdır çünkü bu üç ideoloji, ayrımı yapılamaz şekilde bir aradadır. Bu sebeple kötülük unsurları savaş, iktidar, sömürü, yoksulluk, kötülüğün sıradanlığı ve sıradanlaşması, kötülüğe karşı harekete geçenler şeklinde gruplandırılmıştır. Bu başlıkların her birinde antikapitalist, antiemperyalist, antifaşist (ve enternasyonalist) bir kötülük kavrayışı mevcuttur ve kötülük kurgusunu bu kavrayış biçimlendirmiştir. Savaş, Nâzım Hikmet’in şiirlerinde başlı başına bir kötülük unsurudur çünkü sömürücü güç odaklarının kurguladığı ve kıskırttığı bir eylemdir. Bunlar arasında şiirlerde İkinci Dünya Savaşı’na yer verilmesi ve bu savaşla ilişkili kötülük unsurlarının kurucu işlev üstlenmesi özellikle önemlidir. Çünkü İkinci Dünya Savaşı kötülük çalışmalarında bir dönüm noktasıdır ve hem teorik hem de sanatsal üretimlerde kötülüğün aşkın bir güç ve mutlak iyinin karşıtı olarak kabulünün yıkılmasında, kötülüğün seküler kavranışında ve tartışılmasında yeni yollar açmıştır. Atom bombası, Holokost gibi orijinal kötülük simgeleri de üreten bu savaşın Nâzım Hikmet’in şiirlerinde evrensel ve yeni kavrayışla kurucu bir unsura dönüştürülmesi onun şiirinin çağcılığını göstermesi bakımından önemlidir. İktidar, Nâzım Hikmet’in şiirlerinde diğer kötülük unsurlarından bağımsız sayılamayacak şekilde gücün ve yozlaşmışlığın zulmü olarak tezahür eder. Sömürü de kuşkusuz bu iktidar biçimi ile ilişkilidir, onun sonucu ve doğurgan sebepleri arasındadır; şiirlerde çoğunlukla iktisadi bir temele dayanır ve devletler arası örneklerle kişiler arası örnekler arasında sarkaçlanır. Yoksulluk, aslında bu sömürünün bir neticesidir ancak özellikle üzerinde durulması, güçlü-güçsüz, sömüren-sömürülen, iyi-kötü denklemini berkitmesi ve merkeze insanı alması nedeniyle ayrı bir başlıkta incelenmeyi hak eder. Kötülüğün sıradanlığı ve sıradanlaşması, şiirlerde kötülüğün en vurucu biçimde işlendiği örnekleri barındırır. Bu şiirler doğrudan kötülüğü işlemek için kurulmuştur. Nâzım Hikmet, modern kötülük kavrayışının sembolik metinlerinden ve ifadelerinden kötülüğün sıradanlığını ve sıradanlaşmasını çağını isabetle temsil eden ve kavrayan bir sanatkarın nazarıyla işler. Son olarak kötülüğe karşı harekete geçenler, Nâzım Hikmet’in şiirde veya daha geniş anlamıyla ideolojik anlamda olmazsa olmaz saydığı umutlu tonu örneklendirir.

¹¹ Tanıl Bora, “Türkiye’de Faşist Sıfatının Serencamı,” *Faşist Kimdir?* içinde (İletişim Yayınları, 2021), 9.

Nâzım Hikmet, 1936'da yazdığı bir yazıda, temeli iyilik olan bir sanat fikrinin ilk bakışta güzel bir fikir gibi göründüğünü ancak sanatın, iyilik kadar nispi, kaygan ve şartlı bir temel üzerine kurulamayacağını söyler.¹² Geleneksel düşüncede ve buna dayanan yapıtlarda iyiliğin eksikliğinden doğan kötülük, iyiliğin tesis edilmesi ile ortadan kaldırılacak bir eksiklik hâlidir. Nâzım Hikmet'in böyle bir eksiklik duygusundan öte kötülüğü özgül olarak kavradığı rahatlıkla söylenebilir. Sistem, bu kötülüğün pekişmesine, sıradanlaşmasına ve yayılmasına yol açmaktadır. Sistemin değişmesi kötülüğü ortadan kaldırmayacaktır ama kötülüğün sıradanlaşmasının ve yayılmasının önüne geçecektir. Modern sanatın ve dolayısıyla edebiyatın yönlendirici güçlerinden kötülük, iyyinin mutlak karşıtı olarak algılanmadığı gibi teolojik köklerinden de uzaklaşmıştır; besleyici bir tema ve kurucu bir unsurdur. Nâzım Hikmet'in şiirleri de bu kavrayışa uyar, ilaveten o, kötülüğü diyalektik bir kavrayışla ele alır. Rancière, *Kurmacanın Kıyıları*'nda, kurmaca ve nedensellik ilişkisine dair bir tarihçe sunar. Buna göre, kurmacada olaylar rastgele değil, neden-sonuç bağının zorunlu ya da olası sonuçları olarak meydana gelirler. Ancak kurmaca, gücünü biraz da sonucun beklendik nedensellik bağına ters düşmesinden alır. Bu bağ artık ilahi bir yazgı değil, insan eyleminin neticesidir. Trajik kahramanın uğradığı felaket de ilahi buyruğun çiğnenmesinin neticesinde maruz kalınan bir durum değil işlenen hatanın bir sonucudur ve bir nedensellik çerçevesinde ortaya çıkar. Modern toplumun başat özelliklerinden biri herkesin hata yapmak hakkına eriştiği demokratikleştirilmiş bir trajik dünyada yaşamasıdır. Bu, aynı zamanda her bireyi ciddi kurmacanın konusu hâline getirmiştir.¹³ Nâzım Hikmet'in şiirlerinde işleyen diyalektik aynı zamanda mezkûr eserde tarif edilen nedenselliği ve buna dayalı kurmacanın değişen karakter kadrosunu da örnekler.

Nilay Özer, *Memleketimden İnsan Manzaraları* başta olmak üzere Nâzım Hikmet'in hem bu yapıtta yer alan bazı pasajlarda hem de şairin bizzat roman, manzum roman olarak andığı *Jokond ile Si-Ya-U*, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*, *Taranta Babu 'ya Mektuplar* adlı kitaplarında roman unsurunun büyük etkisi olduğunu saptar.¹⁴ Yine Öykü Terzioğlu, Bahtin'in romanın hâkim olduğu çağda diğer türlerin de az çok romanlaştığı savını referans alıp Nâzım Hikmet şiirinde romanlaşmayı ortaya koyarak çok seslilik ve mizah bağlamında çözümler.¹⁵ Gerçekten, Nâzım Hikmet'in kötülüğü kurucu unsur olarak kullandığı şiirlerinin çoğu, romanda kullanılabilecek kurmacaya ait materyaller ve tekniklerle inşa edilmiştir. Nâzım Hikmet, diğer pek çok sebebin yanında sağladığı işlevsellikten yararlanmak için kötülüğü kurguladığı metinlerde kurmacanın ilkelerine yaslanır. Eagleton, Lukacs'a atıfta bulunarak romanın ironik biçimini vurgular ve türün Tanrı'nın yüz çevirdiği bir dünyanın epiği olduğunu söyler.¹⁶ Lukacs'ın Marksist olduğunda bu

¹² Nâzım Hikmet, *Yazılar 1 Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil* (Adam Yayınları, 1991), 145.

¹³ Jacques Rancière, *Kurmacanın Kıyıları*, çev. Yunus Çetin (Metis Yayınları, 2019), 9-23.

¹⁴ Nilay Özer, "Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda İmajlar: Toplum, Tarih ve Sinema" (Doktora tezi, Bilkent Üniversitesi, 2013), 20-23.

¹⁵ Öykü Terzioğlu, *Nâzım Hikmet ve Sömürgecilik Karşıtlığının Poetikası* (Phoenix Yayınları, 2009), 49-187.

¹⁶ Terry Eagleton, *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*, çev. Utku Özmağas (İletişim Yayınları, 2015), 42-47.

evrensel kötücüllüğü reddetmesi gibi Nâzım Hikmet de bu şiirlerde eskil kötülük kavrayışını geride bırakır.

Son olarak, şiirlerdeki kötülük bulgularının birbirlerinden tamamen ayrılamaz oldukları, başlıkların iç içe geçebilecek temalara odaklandıkları söylenebilir. Bu, bir yandan bütüncül bir ideolojik kavrayışın ve bununla biçimlenmiş tutarlı bir kötülük kavrayışının işaretiyken bir yandansa bu çalışmada yapılan tasnifi kolaylıkla yerinden edebilir. O sebeple, çalışmanın bölümlerini incelenen kötülük unsurunun şiirin tematik yapısının kurulmasındaki işlevi ve modern kötülük kavrayışı ile tutarlılığı açısından düşünmek yerinde olacaktır.

Savaş

Nâzım Hikmet savaşı emperyalizme karşı ulusal bağımsızlık mücadelesi olmadığı müddetçe bir kötülük unsuru kabul eder. Onun şiirlerinde savaş, sömürünün ve kapitalist düzenin devamı için muktedirlerce çıkarılan, eşitsizliğin göstergesi olarak *sıradan* yani aslında yoksul ve sömürülen insanların öldüğü, öldürdüğü bir kötülük düzenidir. “Öldürmemiz, ölmemiz lazım geliyor / çok çok para kazanmaları için”¹⁷ derken kastettiği bu düzendir.

Nâzım Hikmet, faşizmin Avrupa’da yükseldiği, Türkiye’de de faşizme desteğin arttığı 1935’te “Taranta-Babu’ya Mektuplar”ı çıkarır. Mussolini iktidarının Roma’da yarattığı baskı ve sefalet ile İtalyan işgalinin Habeşistan’a getirdiği ölüm ve yıkımı anlatan şiir; eşitsizliğin bir kötülük eylemine, savaşa, dönüştürülmesini insan merkezli bir bakışla sunar.

Geliyorlar Taranta – Babu,
seni öldürmeğe geliyorlar.
Karnını deşip
barsaklarının
kumun üstünde aç yılanlar gibi kıvrandıklarını
görmeye geliyorlar.
(...)
Oysaki, ne onlar seni tanır
ne onları sen.¹⁸

dizeleri, söz konusu ayırmda kötülüğün çarpıcılığının ve gerekçesizliğinin vurgusunu taşır. Öte yandan kötülük eyleminin ve neticelerinin bu dizelerde olduğu gibi gerçekçi ve yalın ama özellikle kötülüğü vurgular biçimde seçilmesi şiirin sert gerçekçi tematik gücünü sağlar.

Şiirlerde savaşın kötücüllüğü, sömürücülerin iradesi ile gerçekleşmesi ve sıradan insanın insanlığına, canına, hayatına mal olması üzerinden kurulur. Bu kısımlarda şairin tarafı elbette mağdurun yanındır ancak bu konumlanmış şiirsel söyleme dönüştürülürken acı ve acıma duygusu değil kötülüğün eyleyen tarafına yönelik öfke merkeze alınmıştır. Kötülüğe maruz kalan; abartısız, yalın, sert gerçekçi bir anlatım ile sunulur, bu da odağı kötülüğün kendisine çevirir. Yani kötülük,

¹⁷ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 953.

¹⁸ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 463.

sadece ona maruz kalanların başına gelen bir şey değildir, evrensel ve süreğendir; dünyanın her yerinde sömürenler onun uygulayıcısı, sömürülenler de maruz kalanıdır. Eyleyenler ve maruz kalanlar değişebilir ama kötülük ve kötülüğün kaynakları sabittir, bunlar var olduğu sürece kötülük bitmeyecektir. Tarihsel süreçte koşulların belirleyiciliği altında asıl olan olgusal olarak kötülüğün varlığı ve onu doğuran etmenlerdir. Yani asıl mesele kötü değil kötülüktür ki bu da kötülüğün çağcıl kavranışına oldukça uygundur. Buraya ideolojik bir saik de eklemek gerekir. Engels, *Tarihte Zorun Rolü* adlı çalışmasında şiddeti kötülüğün mutlak bir görüngüsü olarak kabul etmez, zorun kötülüğü örnekleyen veçhesini kabul etmekle beraber mutlak kötülük olduğu kanısına itiraz ederek tarihte başka ve devrimci bir rol de oynadığını, toplumsal hareketin, sayesinde kendisine yol açtığı ve ölmüş, fosilleşmiş politik biçimleri darmadağın ettiği alet olduğunu söyler.¹⁹ Yine “Fanon’a göre sömürgeleştirilen, mülksüzleştirilen toplumun uyguladığı şiddet aslında sömürgecinin araçsallaştırdığı şiddetten kaynaklanır. (...b)uradaki şiddet eleştirilecek ise bütünüyle sömürgecinin eleştirilmesi gerekir. Bu açıdan bakıldığında şiddet sömürgeleştirilen toplumun kendini var edebilmesi için ‘meşru’ bir araca dönüşmüştür.”²⁰ Bu izahlar, Nâzım Hikmet’in İspanya İç Savaşı’ndan, Kurtuluş Savaşı’ndan, İkinci Dünya Savaşı sırasında Almanya’ya karşı savaşıyan Sovyetler Birliği’nden bahseden dizelerinde şiddetin mutlak bir kötülük unsuru olarak değil, kötülüğe karşı koyma aracı olarak kurgulandığı ve mücadelenin epikleştirildiği düşünsel arka planı açıklar. Afrika’nın sömürülmesi, İtalyan faşizminin mezalimi, Fransız sömürgelerinin durumu, Nazi Almanyasının saldırıları, atom bombası, Holokost gibi sembolik örnekleri de içerecek şekilde anlatan şiirlerin ve kötülüğe karşı mücadelenin sekteye uğradığı ya da yitirildiği örneklerinse çarpıcı ve yalın bir gerçekçilikle işlendiği görülür.

Dünyanın topyekûn bir savaş halinde olması kötülük kavramını etraflıca tartışmak için yeterince müsaittir. Şimdiye dek görülmüş en yıkıcı savaş olması, muhtemelen içerdiği kötülük unsurlarının daha nitelikli hâle gelmesi ve kötülük tartışmalarının merkezi olan Batı’yı fiili bir cepheye dönüştürmesinin de etkisiyle İkinci Dünya Savaşı ve ondan kaynaklanan pek çok unsur kötülük kavrayışını dönüştürür. Nâzım Hikmet, her iki dünya savaşının da nedeni olarak emperyalizmi ve kapitalizmi görür; İkinci Dünya Savaşı’nda Mussolini ve Hitler’in, İspanya İç Savaşı’nda Franco’nun kötücüllükleri de bunların yanı sıra faşizmin etkisinde ve hizmetinde olmalarındandır. Yani mesele birkaç kötü insan değildir; sistemin kötülüğüdür. Her iki dünya savaşının bilançosunu aşağıdaki vurucu dizelerle çıkarır:

dünya savaşı: I
dünya savaşı: II
14’ten 18’e, 39’dan 45’e 10 yıl 54 milyon ölü
49 milyon sakat
ölülerle sakatların memleketi
103 milyon nüfuslu bir memleket
ve ayrıca öksüzleri delileri yanık taşlarıyla

¹⁹ Friedrich Engels, *Tarihte Zorun Rolü*, çev. belirtilmemiş (Sol Yayınları, 1979), 55-56.

²⁰ Yaylagül Ceran Karataş, “Ahlak, Siyaset ve Demokrasi Bağlamında Kötülük ve Şiddet,” *İnsan&Toplum* 7, sy. 2 (2017): 128.

ve gidenlerden biri evimizdendi
 gitti dönmedi bir daha
 19'unda mıydı 40'ında mı aklımda kalmamış
 döndü iki gözü kör
 gök gözlü müydü kara gözlü mü aklımda kalmamış
 döndü diz kapağından kesik sol bacağı
 döndü ve kapısını bulamadı evinin.²¹

Nâzım Hikmet, böylesi kapsamlı ve yıkıcı bir savaşın nedenlerini kavramaya gayret ederken benzer nedenlerin benzer koşullarda benzer sonuçları doğuracağı savından hareket eden diyalektik düşünce ile insani bir sorumluluk saydığı uyarı görevini yerine getirmeye çalışır. “Şimdi ÜÇÜNCÜSÜNDEN bahsediyor Amerikan doları”²² derken olası bir yeni dünya savaşının, tıpkı evvelkiler gibi, kapitalizmle bağını ortaya koyar. Seçilen sembolik kötülük örnekleri de evrenseldir ve modern kötülük düşüncesinin dönüşümündeki kilometre taşlarıdır. İkinci Dünya Savaşı’nı hapisten ve çok kısıtlı kaynaktan takip eden şairin yazılarında ve şiirlerinde isabetle yaptığı yorumlar, onun dünya literatürünü de isabetli bir kavrayışla yakaladığını gösterir.

Nâzım Hikmet’in Moskova’yı fethetme gelen “o aklar giyinmiş kızıl şeytan sürüsü”²³ diye andığı Alman ordusunun mağlubiyetini anlattığı pek çok farklı şiirde pek çok farklı dize kötücül imgelerle doludur. Ancak ölüme eşdeğer Alman kuvvetlerinin yarattığı yıkımın ve bu ordunun ilerleyişinin durdurulması, yenilmezliğine olan inancın yerle bir edilmesi Sovyetler tarafından mümkün kılındığından zafer onun için iki kat anlamlıdır.²⁴ Şair, Kızıl Ordu askeri İvan’ı merkeze alarak yazdığı dizelerde, bu askerin savaşın başlarında Alman ordusunun yaratacağı tahribatı öngörmediğini, savaş ilerledikçe ortaya çıkan kötücül hakikati kavramakta güçlük çektiğini, kötülüğü mümkün kılanın Alman milletinin “Hitler’e av köpekliği”²⁵ etmesi olduğunu anlatır. Nâzım Hikmet’in şiirlerinde nadiren rastlanan şekilde, bu şiirde bir millet kötülüğü irade edenlerle işbirliği yapmakla itham edilir zira böylesi bir kötülüğü durdurmaya çalışmak yerine desteklemek de buna rıza göstermek de en az irade edenler kadar kötücül olmayı gerektirir. Şiirin bütünü dikkate alındığında Hitler ve Alman kuvvetleri kötülüğün bizatihi temsilcileridir; öyle ki, Kızıl Ordu askerleri Alman birlikleri geri çekilirken karşılaştıkları bir askeri incelerken âdeta bir bilimkurgudan fırlamış yarı insan yarı hayvan, gerçek ve insan olamayacak kadar kötücül bir varlıkla karşılaştıklarını idrak ederler.²⁶ İvan nezdinde onları durdurmak için çabalayanlar kötülüğe karşı mücadele etmektedirler ve kötülüğü kavramak konusundaki acizleri insaniliğe vurgu yapar.

İkinci Dünya Savaşı’ndan söz ederken Hiroşima ve atom bombasını özellikle anmak gerekir. Nâzım Hikmet’in tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi şiirlerinde de atom silahlarının kullanılması meselesine önem verdiği, bu silahların kullanılmasına karşı şiirleri ile de mücadele ettiği görülür.

²¹ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1822.

²² Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 898.

²³ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1401.

²⁴ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1531.

²⁵ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1389.

²⁶ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1390.

Bu şiirlerde Hiroşima'ya atılan atom bombası sembolik kötülük unsuru olarak kullanılmıştır. Modern kötülük kavrayışında evrensel bir sembol olan Hiroşima, Nâzım Hikmet'in şiirlerinde, bir trajediden ziyade modern ve çağcıl kötülüğün somutlaşmış örneği olarak yer alır ve şiirler bu kavrayış üzerine kurulur. Bu şiirlerde, sivil halkın ama en çok da çocukların maruz kaldığı kötülüğü vurgulanır. Çocukların atom bombası ile ölmelerinin tek sebebi “dokuz yüz kırk beşte doğ[malarıdır].”²⁷ O, küçük bir kız çocuğunu merkeze aldığı şiirinde bile onun trajedisinden çok kötülüğün ne olduğunu anlatır ve şiiri atom bombası ile yok olmanın nasıl bir şey olduğunu anlattıktan sonra bu kötülüğün tekrarlanmasına engel olma çağrısı ile bitirir. Asıl olan trajediyi anlatmak değil, kötülüğü tanımak ve onu engellemek için mücadele etmektir. Asım Bezirci, bu çağrının gerçek ile bağını da ortaya koyarak şunları söyler: “Şimdi onun bizden bir tek isteği vardır: Hidrojen bombası deneme ve üretiminin yasaklanması. Bunun için, elindeki dilekçeyi imzalamamız gerekmektedir.”²⁸ Atom bombasının kullanılmasının onuncu yılında imzaya açılan dilekçe 1955'te Hiroşima'da toplanan Uluslararası Barış Kongresi tarafından hazırlanmış ve otuz üç milyon kişi tarafından imzalanmıştır. Bundan önce, 1950'de ise Dünya Barış Konseyi, Stockholm Çağrısı'nı yayımlayarak nükleer silahların yapımının ve kullanılmasının yasaklanmasını istemiştir. Bu çağrılara rağmen ABD, 1952'de Eniwetok Atoll bölgesinde, 1954'te Japonya yakınındaki Bikini adasında hidrojen bombasını dener. Patlamayla ortaya çıkan zehirli gazlar bulutlarla çevreye yayılır. Onların etkisi altında kalan kimi Japon balıkçıları hastalanır. Zehirlenmiş balıkları yiyenler ölür.²⁹ Bir Japon balıkçının ağzından yazılan, nesiller boyu sürecek etkisinin de vurgulanması ile atom silahlarının şimdiye kadar olanlardan farkını ve korkunçluğunu, gerçek bir olaydan yola çıkarak dile getiren en bilinen şiirlerden “Japon Balıkçısı”nda buna değinilir ve şiir, “İnsanlar ey, neredesiniz? / Neredesiniz?”³⁰ dizelerinde görüldüğü gibi yukarıdakine benzer bir çağrı ile biter. Bu tutum trajik kavrayıştan oldukça farklıdır. Bu şiirler, Nâzım Hikmet'in çeşitli yazılarında da dile getirdiği gibi atom bombasına, atom bombasını kullanan ve hidrojen bombasını deneyen kapitalist/emperyalist devletlere yani erk sahiplerine ve onların kötülüğüne yönelik eleştirilerdir; atom bombasında ölenlere yakılan ve yazıklanan ağıtlar değildirler. Metinler bütüncül olarak ele alındığında nedensel ilişkiler bariz şekilde ortadadır ve söylenen özetle kapitalist ve emperyalist bir dünyada insanca yaşamının hatta yaşamının olanaksızlığıdır; bu dünyada kötülüğün maruz kalan tarafında daima sıradan insanlar yer alacak, gücünü kapitalizm ve emperyalizmden alan erk sahipleri kötülüğü irade edecek ve eyleyeceklerdir. Nâzım Hikmet'e göre atom silahları tüm insan soyunu tehlikeye atmaktadır. Bu sebeple tek çıkış yolu tüm insanların birlikte mücadele ederek bu silahları ortadan kaldırmasıdır.³¹

Atom bombasının kullanılmaması, hidrojen bombası denemelerinin durdurulması için dünya genelinde kamuoyu oluşturmak ve atom silahlarının kullanımının önüne geçmek için evrensel bir mücadele yürütülür. Nâzım Hikmet bu mücadeleye katkı sunduğu gibi şiirleri vasıtasıyla da

²⁷ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1635.

²⁸ Bezirci, *Nâzım Hikmet*, 182.

²⁹ Bezirci, *Nâzım Hikmet*, 183.

³⁰ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1580.

³¹ Nâzım Hikmet, *Yazılar 6 Konuşmalar* (Adam Yayınları, 1995), 128.

konuyu gündemde tutar. Atom silahları, savaşın daha nitelikli bir kötülük unsuru hâline gelmesine neden olur. Şairin adlandırması ile “atom ölümü”nün insanı dehşete sürükleyen yanlarından biri yarattığı korkunç ve büyük etkinin yanı sıra sivil halkı hedef alan ve tamamen yok edici bir silah olmasındandır. Böylesi bir yok edici silahın temsil ettiği kötülük, çocukların ansızın, hastalıklar ya da kazalar nedeniyle değil, “sakallı askerler gibi,”³² arkalarında bir avuç kül bırakarak ölebilecekleri anlatılarak gösterilir. “Sakallı askerler gibi ölmek” ibaresi, sivil halkı, sivil halkın en masum üyeleri olan çocukları kurban eden savaşın kötülüğünü pekiştirir. Aslında tüm dizeler bu kötülüğü vurgulamak için söylenmiş gibidir. Muhtemelen atom bombası atıldıktan sonra oluşan şekil sebebiyle bulut imgesinin çokça kurulduğu, yine muhtemelen denizde yapılan denemelerden ötürü denizden gelen ölüm, balıklarla gelen ölüm vs. imajların kullanıldığı görülür.

Nâzım Hikmet Kore Savaşı’nın da kapitalist ve emperyalist güçlerin yarattığı bir kötülük unsuru olduğunu değerlendirir. Bu savaşın şiirlerinde farklı bir yer tutmasının nedeni ise Türkiye’nin Kore’ye asker göndermesidir. Buna dair eleştirileri, özellikle Adnan Menderes hükümetine yönelik olanları da içerecek şekilde sarkaçlanarak güncel politik eleştiriyle paralel ilerler. “Eskiden Anadolu’da söylenen ‘Keskin Türküsü’nden uyarlayarak 1952’de yazdığı ‘Kore Türküsü’ bunlardan biridir. Türkü, Kore’de Kunuri çarpışmasında yaralanıp Türkiye’ye gelen ve ilgisizlikten ölen bir askerimizin ağzından söylenmiştir. Askerin serüveni destansı bir hikâye biçiminde 4-4-3 hece ölçüsüyle anlatılmaktadır.”³³ Yine, “Oraya gönderildi seninkilerden / dört bin beş yüz tane Memet, / kardeşlerini katletmeğe.”³⁴ dizelerinde görüldüğü gibi, sıradan askeri, dünya görüşü bağlamında, aynı sınıfın insanı ve kardeş kabul eder. Kötülüğün asıl eyleyicileri ve iş birlikçileri savaşı çıkaranlar ve kendi askerlerini bu kötülüğe destek vermek için oraya gönderenlerdir. Farklı bir bağlamda söylene de “-Memetçiklere bak, hele, Memetçiklere bak. / - Onlar Memetçik değil be, İngiliz askeri. / -Olsun, hepsi Memetçik”³⁵ dizeleri de bu tutumu yansıtır. Nâzım Hikmet, koşulların insanları kötülüğe sevk etmesi ile insanların kötülüğü seçmesi arasında ayırım yapar. Bu, kötülük sorunu etrafındaki önemli tartışmalardan biridir. Tarihsel, iktisadi, sosyal ve siyasi koşulların sevkıyla kötü olanı eylemek ile kötülüğü irade etmek ve eylemek nitelik bakımından farklıdır. Askerler, emperyalist bir orduya istençle hizmet etmedikleri müddetçe aynı savaşın kurbanlarıdır ve bu sonsuz bir döngüdür; savaşan askerler esasen sınıfları gereği asla kazanan tarafta yer almayacaklardır; savaşlardan çıkar elde edenler emperyalist ve kapitalist güçlerdir. Kötülüğün nitelikli hâle gelmesinin niyet ile ilişkisinin kurulduğunu ve birey olarak insandan kaynaklanmadığını gösteren örnekler burada da karşımıza çıkar. Nâzım Hikmet’in çizdiği Mehmetçik, temsili değer ve anlam taşımasına rağmen kendisinden öncekilerin çizdiklerinden farklıdır. İdealize edilmemiş, soyutlaştırılmamıştır; daha somut ve gerçek bir insandır, tarihi yapan gerçek insanlardan biri ya da bir kısmının temsilidir. Şairin savaşan tüm orduların sıradan askerleri için benzer bir tutumu vardır; bu askerler de kötülüğün eyleyen değil maruz kalan tarafındalardır. Bu tutum, halkların kardeşliği fikri ile de bağdaşır; halkın çocukları

³² Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1830-1831.

³³ Bezirci, *Nâzım Hikmet*, 187.

³⁴ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 947.

³⁵ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1335.

savaşa sürüklenseler ve birbirleri ile çarpışsalar da kötülüğü esas irade edenler iktidar sahipleridir. Bu bakımdan, savaşla ilgili yaptığı değerlendirmelerde sınıfsal bir eleştiri daima mevcuttur. Ancak Kore Savaşı ile ilgili yazdıklarında, diğer şiirlerinde pek karşılaşılmayan bir tutumla savaşımaya gönderilen askerin bu kötülüğün aracı olmayı reddetmesini talep eder ya da diler. Er Ahmet’e hitaben yazdığı şiirde bu dilek ve beklenti dokunaklı bir çağrıya dönüşür. Şairin Ahmet’e ilk retorik sorusu, Anadolu’yu kilometrelerce ardında bırakıp Kore’ye kimi öldürmeye gittiğidir. Kendi memleketi, kendi halkı ve onların geleceği ile tamamen ilgisiz bir savaşta yer almak abestir çünkü burada savaşmak bir gereklilik değil politik bir anlaşmayı yerine getirmektir. Ölen, öldüren ve öldürülen insanlar, bu anlaşma kapsamında alelade sayılardan ibarettir. Tüm bunlar savaşın ve Türkiye’den Kore’ye savaşımaya gönderilmenin kötücüllüğünü katmerler. Savaş, insanı insanlığından çıkaran, kötülük işçisine dönüştüren, kötülüğü sıradanlaştıran ve yaygınlaştıran gücüyle ele alınır. Şairin, Ahmet’e hitaben sorduğu sorular³⁶ esasen kötücül otoritenin emirlerine sorgulamaksızın riayet etmenin nihayetinde insanı kötülük işçisi hâline getireceğini söyler. Annesinin ölüsüne kapanarak ağlayan çocuk, insanları cırılcıplak soyup benzinle yakmak, palayla insanların kellelerini kesmek, ağaçta asılı insanlara nişan almak, gebe kadınlara tecavüz edip sonra onları öldüresiye dövmek savaşın insanı insan onurundan uzaklaştıran yanlarını çıplaklıkla anlatırken kötülüğün nasıl sıradanlaştığını da gösterir. İnsan onuruna yakışmayan sadece kötülüğe maruz kalanların yaşadıkları değildir, bunları yapmak da insanlık onuruna yaraşmaz, şairin Ahmet’e “kanıksadın mı?” diye sorarak dikkat çekmeye çalıştığı tehlike, kötülüğün bu denli sıradanlaşması ve kişinin kolaylıkla bir kötülük işçisi hâline gelmesi ile ilintilidir. Savaş sırasında, karşı tarafın askerlerinin ve sivillerinin insan olarak görülmemeye başlanması da kötülük bahsinde üzerinde durulması gereken bir dikkattir. Öldürülenler düşman ya da mağlup olmalarından mütevellit kötülüğe karşı koyamamaları hasebiyle âdeti nesneleştirilmektedirler. Bu sebeple şair, takip eden dizelerde, Ahmet’e onların insanlıklarını anımsatmaya çalışır. Ona bunlara iştirak ettiği, karşı çıkmadığı için en ucuz ölüm makinesi olduğunu söylerken muktedirlerin çıkarlarını gerçekleştirmek için kötülük işçisi olmasından ve araçsallaşmasından bahsetmektedir. Bunca kötülüğe rağmen, şiirin sonlarında direncin ve umudun sesi duyulmaya başlanır. Kore’ye yağın yağmur dinecektir, yani savaş bitecek ve kötülük kaybedecektir. İşte burada çağrıda bulunur Ahmet’e; bir kötülük işçisi olmaktan vazgeçmesini, aslında öldürdükleri insanların, onları oraya ölmeye ve öldürmeye gönderenlerden daha yakınları olduklarını, kötülüğü engellemeye gücü yetmiyorsa da en azından kötülüğe iştirak etmemesini yani insanlığını ve insanlığı anımsamasını öğütler. Bu çağrı, anlatılanların tümünü içerir şekilde

Hâneni,
 köyünü,
 memleketini,
 seni celebe satanlara
 söylenecek bir çift sözün varsa Ahmet,
 teslim ol.
 Yitirmedinse insanlığını

³⁶ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1511-1512.

çoluk çocuk naşıyla dolu bir çukurda

teslim ol.³⁷

dizelerinde güçlü biçimde yankılanır. Celebe satılmak, hükümet tarafından bir başkasının savaşına askeri güç olarak gönderilmektir ve bir başına insanın kötücüllükle nesneleştirilmesini ifade edecek kadar kuvvetli bir ifadedir. Ahmet’e insanlığını, Türklüğünü, yiğitliğini, yaşadığı alelade hayatın insancılığını anımsatırken Türk halkı adına teslim olmasını istemesi, halkın bir ferdi ve temsilcisi olarak, kötülüğe razı olmamaya davettir. Burada halk sözcüğü, şairin savaşları devletlerin çıkardığı, savaşlarda ölenlerinse halk olduğu görüşü dikkate alındığında muhtemelen özellikle seçilmiştir.

Kore Savaşı ile ilgili bir başka şiirde şair bu defa savaşa gönderilen bir askerin ağzından konuşur ve muhatabı doğrudan dönemin başbakanı olması dolayısıyla bu kararın müsebbibi saydığı Adnan Menderes’tir. Karar alıcı ve muktedir olanın bedensel ve ruhsal sağlığı hasar görmemiştir, üstelik bedensel zevkleri, döviz olduğu bilhassa vurgulanan yatırımları ve siyasi ayrıcalıkları ile verdiği kararların bedelini ödemekten uzak müreffeh bir hayat sürmektedir. Şiir, karar alıcılar, erk sahipleri yani kötülüğü eyleyenler ile onların savaşa, dolaylı olarak kötülüğe sürükledikleri arasında bir muhavere gibi ilerler. Devam eden dizelerde konuşanın savaşta ölen bir asker olduğu anlaşılır ve ölümünden, bu askeri bir sembol olarak düşünürsek Kore’de ölen ve yaralanan askerlerin tümünün başına gelenlerden sorumlu olana isyan eder.³⁸ Ölen asker bu kararın ve kötülüğün sorumlusu olarak gördüğü Adnan Bey’den diyetini ister, onun peşinde olduğunu söyler. Burada vurgulanan, kötülüğün sorumlularının günü geldiğinde bunun bedelini ödeyecekleridir. Nâzım Hikmet’in Kore Savaşı’nda, Sovyetler Birliği tarafından desteklenen Kuzeye saldıran ABD’ye karşı olmasının ideolojik bir altyapısı elbette vardır ama nihayet, ABD’yi işgalci ve saldırgan tutumu itibarıyla kötülüğün sembolü olarak alır. Bu yüzden ABD Genelkurmay Başkanı Douglas MacArthur’un Kore’de doğan çocukları kestiği, çocukların ana sütüne bile doymadan öldükleri anlatılarak³⁹ MacArthur kötülüğün irade edeni ve uygulayıcısı olarak sembolleştirilir.

İspanya İç Savaşı, Nâzım Hikmet’in şiirlerinde dikkate değer bir konudur. Kötülüğün bizatihi temsilcisi saydığı Franco’ya ve birliklerine karşı mücadele etmeyi insan olmanın sorumluluğu sayan şair, bu mücadeleye şiirleri ile katılır. Mücadele edenlerin karşısındakiler, “[e]n güzel şeylerimizi / ümidi, hasreti, hürriyeti / ve çocukları öldüren bir ordu”⁴⁰ olarak tanımlanır. Bu dizelerde kötülük açıkça ortadadır ve Franco’nun faşizminin tezahürüdür. Faşizme karşı mücadele edenler, kötülüğe karşı mücadele ettikleri için desteklenmesi gerekenlerdir. Bu sebeple şiirini bu mücadelenin vasıtası hâline getirmeyi tercih eder. Onun için bu savaş *dışarıdaki* bir savaş değildir, evrensel bir kötülük eylemi ve buna karşı mücadelenin çarpışmasıdır. Ümidi, hasreti, hürriyeti diye sıralanan soyut kavramlardan sonra kötülüğün en bariz göstergesi olarak çocukların öldürülmesi

³⁷ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1513.

³⁸ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1690-1691.

³⁹ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 950.

⁴⁰ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 772.

gelir. Şiiri vurucu kılan budur, hakikatin çıplaklığı ile karşılaşmaya yaptığı çağrıdır. Kötülüğün tarafını belirginleştirmek için farklı dizelerde, çocukların masumiyetine atıfla savaşı karşılıklı bir mücadeleden çıkarır, kötücül, güçlü ve zalim olanın eylemi olarak yorumlar. İspanya İç Savaşı ile ilgili bir yazısında, emperyalist devletlerin sömürdüğü, ihtiyaç duyduğunda ise araç olarak kullandığı Müslüman Faslı askere seslenir. Kötülüğe araçlık eden Faslı asker nezdinde bilinçle emperyalizmin karşısında durmayanlara seslenmekte, asıl kötülük odağını işaret etmekte ve hatırlama çağrısı yapmaktadır zira hatırlarsa kendi geçmişinde maruz kaldığı kötülüğün failinin de aynı güç olduğunu idrak edecektir. Burada dinin sömürülmesini ve bilinçli bir toplumun gelişmesine engel olarak kullanılmasını eleştirirken, halkla dayanışmak yerine aynı kötülüğe vaktiyle maruz kalmış olmasına rağmen muktedirle aynı tarafta yer alan ve onun kötülüğüne vasıtalık eden sıradan insana hitap eder. Eleştirisi serttir ama bu aynı zamanda bir uyanma çağrısı olarak da okunabilir.⁴¹

Nâzım Hikmet, Kurtuluş Savaşı'nı, "Kuvâyi Milliye"den yola çıkarak söylersek savaş ve kötülük bileşkesinin dışında ele alır. Onun şiirlerinde Kurtuluş Savaşı, antiemperyalist bir mücadele olarak epik bir dille anlatılmış ve savaşın kötücüllüğünden çok kötülüğü (emperyalizmi) durdurma gayesi ve bunun başarıya ulaşması övülmüştür.

Nâzım Hikmet bazı dizelerini, Osmanlı-Türk tarihinde, sözlü ve yazılı edebiyatta acıları anlatılan pek çok savaş ya da olaydan hareketle kurar. Bu şiirlerde kötülüğü irade eden ve uygulayan muktedir ile halk ayrı tutulur. Örneğin 1915 tehcirini⁴² ve öncesini "Memleketimden İnsan Manzarları"nın bazı pasajlarında ele alır.

"-‘Adana Vukuatı’
 menhus eller, kirli nasiyeler.
 evli bir Ermeni kadının hanesine
 zevci gelir, bu mel’unlardan üçünü kurşunla katleder
 bu fırsattan istifade, Ermeni evlerine hücum
 hükümetin miskinliği
 İslamlar Ermenilere, Ermeniler İslamlara
 evler ateşe verilir
 şehri yağma eden mürteciler
 Adana kıtalı köylere
 Tarsus sokakları cesetlerle doludur
 Daha okuyalım mı?"⁴³

dizeleri, halkların birbirlerine düşmesi, katliamı durdurmeyen hükümet, birlikte yaşamının imkânsızlaştırılması gibi kötücül izler ve manzarlalar içerir. Kesikli cümleler şeklinde kurulan şiir,

⁴¹ Nâzım Hikmet, *Yazılar 2 (1924-1934)*, 9.

⁴² Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 947.

⁴³ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1260.

susulan, anlatılmak ve konuşulmak istenmeyen bir ayıbı gizler gibidir. Nitekim Nilay Özer, bu kullanımın gerçekte uygulanan sansürle bağını ortaya koyar.⁴⁴

“Memleketimden İnsan Manzaraları”nda, Bulgarların Balkan Harbi’nde yaptıkları, Kâzım’ın anıları ile kötülük unsuru olarak kurgulanırken, Kâzım’ın Bulgarlara düşmanlığı fakat Bulgar devrimciler hakkında duyduklarının kendi anıları ile bağdaşmadığı ortaya çıkar.⁴⁵ Burada kötücül olmayanların ve hatta kötücül olanın imgesini kıranların devrimcilikleri özellikle vurgulanmış olsa gerektir. Kurtuluş Savaşı sırasında Anadolu’da Yunanların yaptıkları da çok nadir karşılaşılar biçimde kötülüğü örnekletmek üzere bazı dizelerin kuruluşunda kullanılmıştır.⁴⁶ Bu kısımlarda, savaşta karşı karşıya gelen iki militer gücün halka yönelmiş kötülüğü; tecavüz ve cinayeti örnekletirir.

Nâzım Hikmet, emperyalist güçleri ve onların işgalci politikalarını eserlerinde kötülük unsuru olarak sıklıkla kullanır. Bazı şiirlerinde, örneğin “Taranta Babu’ya Mektuplar”da emperyalizmin kötücüllüğü daha merkezdeyken bazı şiirlerinde antiemperyalist mücadele daha merkezdedir. Örneğin “İstiklâl” adlı şiirinde emperyalist devletlerin sömürgeleştirme çabalarına direnç ve ulusal bağımsızlık mücadelesi ile mezkûr kötülüğe maruz kalan halklar arasında bir bağ kurar. Öncelikle Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki işgali anlatan dizelerinde şair kötülüğün kaynağını açıkça işaret eder ve antiemperyalist zaferi yani kötülüğün alt edilmesini hâlihazırda bu kötülük kaynağıyla mücadele edenlere bir umut vermek için kullanır.⁴⁷ Seslendiği Mısırlı ile arasındaki kardeşlik bağını kuran şey, emperyalizmin gazabına uğramak ve ulusal bağımsızlık için antiemperyalist bir mücadele vermektir.⁴⁸ Krizin tarafları olan emperyalist ve kapitalist kuvvetler bellidir ve yukarıdaki dizelerde dillendirildiği gibi niyetleri sömürdür; kötücüdür. Burada emperyalist Batı’nın taarruzuna uğramış olmaktan kaynaklanan, dinî ve kültürel ortaklıkların da beslediği bir dayanışmanın izleri vardır. Seslendiği Mısırlıya, şarkıları, isimleri, yoksulluğu ve yorgunluğu ile kardeş olduklarını söylemesi bundandır. Karşı tarafta yer alan emperyalist ve kapitalist güçlerin kötücüllüğünü katmerleştiren hususlardan biri, savaşın konu edildiği hemen hemen tüm şiirlerde olduğu gibi sivil halkın ve özellikle çocukların kurban edilmesidir.

⁴⁴ Özer, “Nâzım Hikmet’in *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda İmajlar: Toplum, Tarih ve Sinema,” 308.

⁴⁵ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1911-1912.

⁴⁶ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1232-1233.

⁴⁷ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1585.

⁴⁸ Esasen şiirin yazıldığı 1956 yılından önce Mısır’da egemen bir devlet kurulmuştur ancak buradaki mesele egemenlik haklarının kullanılmasının engellenmesidir. Mısır’ın Süveyş Kanalı’nı kamulaştırmak istemesi, bir tarafında Mısır’ın, bir tarafında İngiltere, Fransa ve İsrail’in, bir tarafında ise ABD ve BM’nin yer aldığı üç taraflı bir krize dönüşür. Ancak Mısır’ın engellenmesinin nedenlerinden biri de Sovyetler Birliği ve Çin ile yakınlaşmasıdır. Nâzım Hikmet’in Mısır’a duyduğu sempatiye emperyalist güçlerin saldırısına uğraması ve egemenlik hakları ve mücadelesi kadar bu yakınlığın da etkili olduğu iddia edilebilir.

İktidar: Zulüm ve Ölüm

Nâzım Hikmet'in şiirlerinde muktedirler çoğunlukla kötücüdür; savaş da dâhil olmak üzere kötülüğü bir çıkara dönüştürerek eylerler. Bunun en görünür yanları zulüm ve ölümdür. Kötülük bu bağlamda çağdaş ve politik bir kavrayışla şiiri kurmakta kullanılır.

Bir önceki başlıkta da sıklıkla değinilen İkinci Dünya Savaşı'nın sorumlusu muktedirler, özellikle Hitler ve Alman ordusu, savaş dâhilindeki ve haricindeki eylemleri ile iktidarın kötücüllüğünü örnekendirir. Hitler'in ve onun gibilerin kötülüğünü pekiştirenlerden biri, kimi insanlara kötülüğü bir çıkar olarak benimsemeyi normalleştirme fırsatı vermeleri, yani kötülüğü süregelenleştirecek bir yozlaşmaya da sebep olmalarıdır: "Hitler'de benim affedemediğim şey: / Satılabilmek imkânını verip Nuri Cemil gibilere, / müthiş arzular yüklemesidir yüreklerine."⁴⁹ Erkan Irmak'ın "Memleketimden İnsan Manzaraları" hakkında yaptığı detaylı çözümlemeye dillendirdiği gibi mezkûr yapıtta Hitlerci olan herkes kötücüdür ve iyiler bu düzene karşı çıkan komünistler arasından çıkar.⁵⁰

Nâzım Hikmet bu yozlaşmadan bahsederken, söz konusu kötücül yapının dayandığını iddia ettiği temelleri de sorgulamaya açar. Ari ırk söylemini kullanan, bu kapsamın dışında kalanları katletmeyi hak gören ve gücünü pekiştirmek için kitleleri bu üstün ırk yalanına inandıran Hitler ve onun yol arkadaşları nitelikli kötülük örneklerini kurarlar. Bu eylemlere dayanaklık eden tüm söylemin kötülüğü yürütmek için yaratılmış olması, muktedirlerin çıkarları söz konusu olduğunda gerçek diye ortaya koyduklarını eğip bükebilmeleri, kötülüğü perçinler. Nâzım Hikmet'in Hitler'in ari ırk söylemi altında organize ettiği kötülüğü işaret ederken bunun altında yatan esas sebebin kâr ve kazanç arzusu olduğunu belirtmesi de dikkate değerdir; ona göre savaş kapitalistlerin ve güç sahiplerinin kazanç araçlarından biridir.⁵¹ Bu yüzden "Hitler, silah tüccarlarının ve bankerlerin çıkarına savaş kışkırtıcılığı yapmak için Yahudi düşmanlığını kamçılı[amaktadır]."⁵²

Hitler'i ve Hitler Almanyasını, hâlihazırdaki kötülüğün baş sorumluları arasında görmesi sebebiyle Nâzım Hikmet, bir Türk vatandaşı olarak ülkesinin bu yapı ile ticari ilişkisinin sürmesinden, kötülüğü görmezden gelmenin rahatsızlığını duyar. Örneğin; "sözde, İsviçre'ye

⁴⁹ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1069.

⁵⁰ Erkan Irmak, *Kayıp Destan'ın İzinde* (Yapı Kredi Yayınları, 2022), 155.

⁵¹ Aşağıdaki alıntı Nâzım Hikmet'in -bağımsızlık mücadelesi dışında- savaşı bir sömürü ve kazanç aracı olarak gördüğünü özetlemenin yanı sıra buna dayandığı kötülüğün de köklerini gösterir: "Fakat şurasını çok iyi biliyoruz ki, bu gelmekte olan savaş, silah firmalarının kasalarına milyonları indirirken, yeryüzünde barış ve esenliğin en büyük savunucusu halk kitleleri, barışsever uluslar, büyük devletlerin bu yarışmasında yine mısır koçanı kemirecekler, yine milyonlar ana evladını, çocuk babasını, uluslar en zinde ve umut bağladığı ordularla gencini yitirecektir. Ulusal savunma borçları kabaracak, ekonomik bunalımlar, açlık, sefalet, ölüm ulusların başı üstünde kara kanatlarını gerecek, fakat yine sonunda mühimmat sanayii tröstleri pay ortaklarına milyonların üstünde milyonlarca safi kar, insan kanının bedeli savaş kazancı olarak dağıtacaktır. Görüyorsunuz ki savaş çok kazançlı bir iştir." Kemal Sülker, *Nâzım Hikmet'in Gerçek Yaşamı 1936-1937* (Yalçın Yayınları, t.y.), 165.

⁵² Sülker, *Nâzım Hikmet'in Gerçek Yaşamı 1936-1937*, 214.

deyip / Almanya'ya buğday yolluyormuşuz. / İnsan eti yiyenlere / memleketimin buğdayını yedirenlerin / Allah belasını versin.”⁵³ dizelerinde hem bu ticaretin yapılış biçimini eleştirir hem de “insan eti yiyenler” gibi oldukça ağır bir tabirle itham ettiği Almanya'ya buğday gönderenleri lanetler. Çünkü onun nazarında bu, bile isteye eylenen tüm kötülüklerin görmezden gelinerek desteklenmesi anlamına gelir.

Nâzım Hikmet'in şiirlerinde ABD, kapitalist ve emperyalist bir kötülük odağıdır. Adnan Menderes de, en çok bu odağa aracılık ettiği için kötücüdür. Türk modernleşmesinde İkinci Dünya Savaşı'na kadar Batı Avrupa örnek alınırken savaş sonrasında daha çok ABD örnek alınır. Caner Sancaktar'a göre bu aynı zamanda “Gelişmiş kapitalizmin merkezinin değişmesidir. Adnan Menderes ve Demokrat Parti kadrolarının en büyük hedefi, Türkiye'yi ‘Küçük Amerika’ haline getirmektir.”⁵⁴

Nâzım Hikmet'in bu politikaya karşı oluşunun nedeni birden fazla olabilir; bu politikayı hem tam bağımsızlık ilkesine aykırı görmesi hem de gelişmişlik hedefinin kapitalist bir güç hâline gelme niyetine odaklanmasını ideolojik olarak reddetmesi, bu konudaki eleştirilerinin temelini oluşturur. Yukarıda da örneklendirildiği gibi özellikle Kore Savaşı'na asker gönderilmesi, sert eleştiriler yapmasına neden olur. Bundan başka, 1953'te Amerika Dışişleri Bakanı Dulles, "Atlantik Paketi'ne en ucuz askeri Türkiye'nin sağladığını" ve "bir Türk askerinin 23 sente mal olduğunu" söyler. Bu aşağılayıcı sözler Nâzım Hikmet'in gücüne gider. "23 Sente Askere Dair" şiiriyle Dulles'ı yerer ve Türk askerinin/halkının onurunu savunur, onun insancılığını, yaratıcılığını özgürlük ve kardeşliğe düşkünlüğünü “şanlı geçmişi”yle ortaya koyar.⁵⁵ Esasen, resmi politikada, muktedirin kötülüğü karşısında yaptığı bir savunmadır bu.⁵⁶ Burada ABD gelişmiş kapitalizmin yeni merkezi olarak kötülük odağını temsil eder ve söylem de bunu desteklerken, Nâzım Hikmet için bu kötülüğe alet olan da en az o kadar kötücüdür. Ad belirtilmemiş olsa da ülkeyi yönetenlere dönük en sert eleştirilerden biri “Bu Vatana Nasıl Kıydılar?”da duyulur. Şiir, tümüyle muktedirin kötücüllüğünü yankılamaktadır ancak özellikle “Eli kolu zincirlere vurulmuş, / vatan çınlıçıplak yere serilmiş. / Oturmuş göğsüne Teksaslı çavuş. / Beyler bu vatana nasıl kıydınız?”⁵⁷ dizeleri, kötülüğün kavranışında belirleyici olan bağımsızlık düsturu, antiemperyalist tutum ve ABD yandaşlığını işaret eder. Bu minvaldeki eleştirileri dönemin başbakanı Adnan Menderes'i odağa alır. Adnan Menderes, Nâzım Hikmet'in şiirlerinde vatan sevgisinden yoksun, kâr ve kazanç peşinde bir muktedir olarak çizilir. Adnan Menderes'in kötücül muktedir tipi olarak çizildiği önemli şiirlerden biri “Diyet”tir. Kore'de ölen bir yedek subayın ağzından Adnan Menderes'e seslenir gibi yazılmış şiirde, hükümetin ve özellikle Menderes'in kendi ülkesinin askerini, kapitalist ve emperyalist bir savaşın yürütücüsü olan ABD'ye destek olmak için, hiç ilgisi olmayan bir coğrafyaya savaşmaya göndermesi; yedek

⁵³ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1426.

⁵⁴ Caner Sancaktar, “Demokrat Parti Türk Dış Politikası'na Marksist Yaklaşım,” *Bilge Strateji* 3, sy. 5 (2011): 84.

⁵⁵ Bezirci, *Nâzım Hikmet*, 188.

⁵⁶ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1520.

⁵⁷ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1688.

subayın savaşta yaşadıkları ve ölümü ile Menderes'in konforlu ve müreffeh hayatı arasındaki zıtlığın vurgulanmasıyla sunulur. Bu şiirde Adnan Menderes “kurnaz ve hayın gözleri”, “tombul, ak, vıcık vıcık terli elleri”, “pomadalı saçları”, “geniş kalçaları” ile zalim ve kötücül muktedirin stereotipidir ve ona kötülüğü eyleme gücünü veren siyasi iktidaradır. “İki bacağınızla çıkarsınız huzuruna Eisenhower'in” dizesinde ABD başkanının huzuruna çıkmak, tam bağımsızlık hedefinden uzaklaşmış bir yöneticiye dönük örtük bir eleştiridir ve onun kötücüllüğünün nedenleri arasındadır. İşte tüm yaptıkları nedeniyle Adnan Menderes, Nâzım Hikmet'in şiirlerinde “halkını satan” bir başbakandır; kötülüğünün esas nedeni budur. “Korkuyor Adnan Menderes / hiçbir korkuya benzemez / halkını satanın korkusu.”⁵⁸ dizeleri onun tıpkı “Diyet”te görüldüğü gibi günü geldiğinde muktedirin eylediği kötülüklerin hesabını vereceğine dair ideolojik umudunun da göstergesidir. Dönemin politikalarını sıklıkla eleştirmekle birlikte özellikle kişiye odaklanan bir başka eleştiri; mevcut kötülükten sorumlu tuttukları arasında olan Refik Koraltan'a yöneliktir. “Tekstilde umutsuz durum. / Bir işsiz kezzap içti. / Bir milyon çocuk okuldan mahrum. / Kara yara Mardin'e geçti. / Grev yapan işçiler yakalandı. / Köylü, çiftliklerin ekini yakıyor...”⁵⁹ dizelerinde kısa ve kesik haberler olarak duyurulan her bir durum ve olay birer kötülük unsurudur. Bu haberlere “bel bel bakan” Refik Bey, Demokrat Parti döneminde Türkiye Büyük Millet Meclisi başkanlığı yapmıştır; dolayısıyla bu haberlere duyarsızca bakan ve aynı zamanda haberlerden yansıyan yaygın kötülüğün de sorumluları arasında görülen kötücül muktedir tipinin örneğidir.

“Kara Yara”⁶⁰ halkın içinde bulunduğu yoksulluk ve sefaletin, bunların üzerine eklenen hastalığın kötücül tablosunu çizer. Daha önce de belirtildiği gibi, Nâzım Hikmet'te kötülüğün kaynağı hiçbir zaman doğal değildir. Dolayısıyla bu hastalık bağlamında da esas kötücül olan hastalığın varlığı değil, muktedirlerin halk sağlığını önemsememeleri ve çözüm üretmemeleri, yani halkı mağdur eden kötülüğü durdurmamaları, önemsememeleridir: “Yılda kim bilir kaç bininiz / acı suya bile doymadan gelip gidiyor... / Ve müsteşar bey: / (Kara Yaraya tutulası) / ‘Endişeye mahal yok’ diyor.”⁶¹

Nâzım Hikmet, mesleki inceleme için gittiği ABD'den dönen Emniyet Müdürü için yazdığı dizelerde, alınanın âdeta bir kötülük işçiliği eğitimi olduğunu iddia eder: “İncelediler uyku uyutmamak usullerini / ve memnun kaldılar pek / hayalara bağlanan elektrottan / ve bizdeki tabutlukların üstüne bir de konferans vererek / açıkladılar faydalarını / koltuk altlarına kaynar

⁵⁸ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1707.

⁵⁹ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1706.

⁶⁰ Halk arasında kara yara denen cilt porfiriya, Türkiye'de 1956'dan itibaren görülmüş, 1958'den sonra ise ulusal gündemde sıklıkla yer almıştır. Diyarbakır Sağlık Teşkilatının müracaatı ile yapılan tetkikler ve Bismil'den Ankara'ya gönderilen iki hastanın incelenmesi sonucunda bu hastalığın çiftçiye dağıtılan ilaçlanmış tohumluk buğdaylardan yapılan gıda maddelerinin yenilmesi ile meydana gelen bir zehirlenmeden ileri geldiği kanaatine varılmıştır. Detaylı bilgi için bkz. Melike Kartalcı, “Kara Yara Hastalığı ve Bu Hastalıkla Mücadelenin Demokrat Parti Grubuna ve Basına Yansımaları,” *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi* 20, sy. 41 (2024), 818.

⁶¹ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1702.

yumurta koymanın, / boyun derisini kibritle ince ince yakı soymanın.”⁶² dizelerinde bahsedilen açıkça işkencedir ve insan onuru ile bağdaşmayacak şekilde kişinin bedensel ve ruhsal olarak acı çekmesine neden olan uygulamaları içerir. Bu bakımdan istençli, nitelikli kötülüğün örneğidir ve muktedir tarafından muktedir olmanın imkânları ile uygulanmaktadır.

Nâzım Hikmet’in kimi şiirlerinde jandarma, kötülük işçisi gibi tasvir edilir. Jandarmanın özellikle köylüye yaptığı zulmü anlatan dizeler, muktedirin kötücüllüğüne dair örneklerdir. Örneğin, “Köylü jandarmanın zulmü köylüyedir. / Şehirliden şüphe eder. / Fakat yalnız köylüyü kurnaz sanır”⁶³ dizeleri, sosyal tabakalaşmanın kötülük eylemi karşısında eyleyen ve maruz kalan açısından farklılaşmasını da örneklendirir. Yine jandarmadan dipçik yiyen bir kadın, maruz kaldığı muamelenin elbette farkındadır ancak buna karşı çıkmayı bir hak olarak görmez de kendi oğlunun da, kendisine vuran jandarmanın annesine aynı şeyi yaparak bu kötülüğün karşılığını vermesini umar.⁶⁴ Bundan başka şairin kimi dizelerinde jandarma kendisine beddua edilen bir kötülük işçisidir.⁶⁵

Nâzım Hikmet’in Kurtuluş Savaşı’ndan çoğunlukla destani bir havayla ve kötülüğü merkeze almaktan çok onunla mücadeleyi öne çıkararak söz ettiği daha önce de söylenmişti. Ancak özellikle “Kuvâyi Millîye”nin “ateşi ve ihaneti gördük” meşhur dizesi ile başlayan bir pasajında yer alan “ve kanlı bankerler pazarında / memleketi Alaman’a satanlar / yan gelip ölümlerin üzerinde yatanlar / düştüler can kaygusuna / ve kurtarmak için başlarını halkın gazabından/karanlığa karışıp gittiler...”⁶⁶ dizelerini anmak gerekir. Burada ilk kastedilenler Enver, Talat ve Cemal Paşalar ile padişah’tır. Osmanlı Devleti’nin Birinci Dünya Savaşı’na girmesinin sorumluluğu onların üzerine yüklenirken yine tam bağımsızlık düsturuna aykırı hareket edilmesi, “memleketi Alaman’a satmak” ifadesinden de anlaşıldığı üzere kötülüğün iktidardan kaynaklanan bir başka örneğidir. Bu muktedirlerin kötülüğe neden olup, kötülüğü eyleyip sonrasında halkı bu kötülükle baş başa bırakarak kaçıp gitmelerini affedemez Nâzım Hikmet; onun Kurtuluş Savaşı’nı epikleştirmesi yalnızca antiemperyalist bir mücadele olmasından değildir; kötülüğün pek çok tezahürü ile baş etmeyi gerektirmiş ve buna rağmen başarılmış olmasındandır da.

Nâzım Hikmet’in “28 Kanunısanıyı unutma” diyerek okuruna seslendiği şiir, Mustafa Suphi ve yoldaşları için yazılmıştır. Türkiye Komünist Partisi’nin ilk merkez komite başkanı Mustafa Suphi, 28 Eylül 1921’de, on dört yoldaşı ile birlikte Sovyetler Birliği’ne gönderilmek için bindirildikleri teknede öldürülür. Şairin “on beş kasap çengelinde sallanan / beş kesik baş / yoldaş” diyerek andığı bu isimlerin katli, muktedirin kendisine muhalif olana zulmü olarak örneklendirilmiş bir kötülük unsurudur.

⁶² Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1703.

⁶³ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1022.

⁶⁴ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1269.

⁶⁵ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1268.

⁶⁶ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 537.

Yoksulluk

Yoksulluk Nâzım Hikmet'in şiirlerinde kötülüğün yukarıda zikredilen odaklarından kaynaklanan bir görüngüsüdür. Yoksulluğun neden bir kötülük unsuru olduğu, Marksist çerçevede, Engels'in *İngiltere'deki Emekçi Sınıfın Durumu*'nda tarif ettiği toplumsal cinayet kavramı ile açıklanabilir. Engels, sermaye, geçim ve üretim araçlarının denetiminin tüm dezavantajlarının yoksulları etkileyeceğini, İngiltere'de geçirdiği süre boyunca uzun süreli yoksulluk ve açlığın doğrudan ya da dolaylı olarak pek çok işçinin ölümüne sebep olduğuna tanıklık ettiğini ve İngiliz emekçilerin bu durumu isabetli biçimde toplumsal cinayet olarak adlandırdıklarını söyler.⁶⁷ Engels'in açıklama ve yorumları Nâzım Hikmet'in yoksulluğu hem yok edici hem de yozlaştırıcı dolayısıyla doğurgan bir kötülük unsuru olarak kurgulamasının düşüncel temellerini de açıklar.

Şair, yoksulluk üzerine kurduğu ya da yoksulluğu anlattığı dizelerinde kavramı acıklı bir hakikat olarak almadığı gibi sorumlularının işaret edilmediği bir sosyal aksaklık olarak da kurgulamaz. Bu, şiirlerin dayandığı teorik ve ideolojik kaynakların şiir kurgusunu belirlemesinin bir neticesidir. Nâzım Hikmet'in şiirlerinde yoksulluk, halkın emeğinin sömürülmesinin ve iktidar sahiplerinin çıkarlarının halkın menfaatlerinin önüne geçmesinin neticesidir, bir sistem sorunudur ve münferit çözümlerle yok edilemez. Kaynağını kapitalizmden ve sömürü düzeninden alan bu kötülük görüngüsü, esasen asli kötülük odaklarını işaret etmek ya da vurgulamak için anlatılır. Yoksulluk, kapitalist düzen içerisinde ezilmekte olan tüm insanların maruz kaldığı bir kötülüktür. Şairin evrenselci bakış açısı, ideolojik örüntüsü içerisinde tutarlıdır. “yeryüzünde yuvarlak hesap ve şimdilik 2,5 milyar / %50'miz aç / dişlerimiz dökülüyor / diş etlerimiz yara içinde / ölü derilerimiz çatlak / hele çocuklarımız / sallanan koca kafaları / kırış kırış yüzlerinde kederli iri gözleriyle / ve eğri büğrü incecik bacakları üstünde karınları davul gibi.”⁶⁸ dizelerinde dünya yüzündeki tüm insanların en az yarısının mücadele ettiği yoksulluk vurgulanır. Bu, önlenebileceği hâlde önlenmeyen, hatta sermayenin sürekli büyüme ve kâr elde etme düsturu için gerekli görüldüğünden kötücüdür. İnsanın temel yaşam haklarının ve insan onuruna layık bir hayatın yokluğu olarak tanımlamak bu yoksulluğu ve kaynaklarını daha doğru teşhis etmeyi mümkün kılar. Savaşın kötülüğü üzerine kurgulanan pek çok şiirde olduğu gibi burada da açlık, bakımsızlık, sağlıksız bir yaşam özellikle çocuklar üzerindeki etkileri ile örneklendirilir. Bu bakımdan alt metinde gelirin ve hizmetlerin neden eşit sunulmadığı sorusu şiir kurgusunu yönlendirir. Çocuklar başta olmak üzere insanların yarısının aç ve bakımsız olduğu, temel sağlık hizmetlerine erişemediği bir düzen kötücül bir düzendir ve kötülüğü ortadan kaldırmanın yolu ancak o düzeni değiştirmekten geçer. Çocuklara özellikle yer verilmesinin nedeni muhtemelen bireyin sorumluluğu ilkesinin geçersizliğini göstermek içindir.

“Kuvâyi Millîye”de “İstanbul'un Hâli” başlığı altında anlatılan yoksulluk, yoksulluğu netice veren sömürü düzeninin diğer unsurları ile ilişkili olarak sunulur. Yoksulluk; Dünya Savaşı, savaş

⁶⁷ Friedrich Engels, *İngiltere'de Emekçi Sınıfın Durumu*, çev. Yurdakul Fincancı (Sol Yayınları, 1997), 152-153.

⁶⁸ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1823.

fırsatçılıkları, İttihat Terakki, Alman yandaşlığı ve müttefikliği, salgın hastalıklar bağlamında şekerin mücevher gibi uzak ve erişilmez olduğu, gazyağının eritilmiş altın parasına satıldığı, namuslu, fakir ve çalışkan İstanbulluların lambalarında sidiklerini yaktıkları, mısır koçanı, arpa ve süpürge tohumu yedikleri, çocukların boyunlarının incecik kaldığı bir kötülük görüngüsü olarak anlatılırken aslında kötülüğün müsebbipleri olarak iktidar sahipleri işaret edilir ve özellikle namuslu ve fakir insanların bu kötülüğün maruz kalan tarafında yer aldıkları görülür. Halkın bu yoksulluğunun karşısında ise Tarabya’da, Pötüşan’da, Ada’da Kulüp’te Ren şaraplarının su gibi aktığı bir başka hayat devam etmektedir. Şair, bu zıtlığın sömürüden kaynaklandığını, sorumlularını; savaş fırsatçılarını -şekerin sahibi- ve muktedirler ile işbirlikçilerini -Halife ve Vilhelm- işaret ederek duyurur.⁶⁹

Yoksulluk aynı zamanda yozlaşmayı da doğurur. Marksist bakış açısı ile söylersek, toplumsal yozlaşmanın altındaki sebepler iktisadi ve sınıfsaldır. Şairin, İstanbul’un hâlini anlattığı “Tarif kabul etmez, - diyorlar, - İstanbulun sefaleti, / milleti, - diyorlar-, -kırıp geçirdi açlık, / verem illeti, - diyorlar, - diz boyu. / Şu kadarcık kız çocuklarını, - diyorlar-, / yangın yerlerinde, sinema localarında...”⁷⁰ dizeleri, açlık ve hastalık gibi başka kötülük görüngülerinin yanı sıra çocukların fuhşa sürüklenmesi gibi örnekleri de doğuran yoksulluğun, aslında yoksulluğa sebep olan düzenin yarattığı yozlaşmayı örneklendirir. Burada özellikle dikkat etmesi gereken tüm bu kötülöklere maruz kalanların sömürölen halk kitlesinin mensupları olmalarıdır yani yoksulluk, açlık, hastalık, bakımsızlık ve bunlardan kaynaklanan yozlaşma kapitalist düzenin temsilcilerini ve destekçilerini değil sömürdüklerini hedef alır. Kötülüğün niteliğini artıran budur. Bu bağlamda, halkın yoksulluğunu, içinde bulunduğu kötücöl şartları ve bunların sorumlularını ilk katmanda açıkça işaret etmez gibi görünse de, yalın bir gerçeklikle yapılan çarpıcı açlık tanımı alışılmadıktır, orijinaldir: “Hastane kâtibi eğildi Halil’e doğru: / ‘- Açlık,’ dedi, / ‘açlık, hiçbir şey yememek değil, / barsağı düğömlenene kadar / yarma çorbası içmektir.”⁷¹

Halkın içinde bulunduğu yoksulluk, halkın bu hâlimden kimin sorumlu olduğu sorusunu diri tutan şiir kurguları içinde sunulur. Halkın bu hâlinin mesuliyeti iktidar sahiplerine aittir, hâliyle eleştirilenler de onlardır. Örneğın Anadolu’da bozkırda yaşayan, babasının nerede olduğu bile belli olmayan, annesinin ölümlü ile tamamen bir başına kalan bir çocuğın hayatı, henüz farkında olmadığı hakikatin ve kötülüğün gücü karşısındaki yaşamsal varlığı ve gücü neredeyse ironik bir gerçekte olan ve olması beklenen zıtlığı sunarak kötülüğün gücünü ve hâkimiyetini pekiştirir. Annenin tasvir edilen yoksulluk ve bakımsızlık içinde bir başına ölümlü de başlı başına bir kötölük unsurudur ancak bunun, aynı düzen sürdükçe benzer bir hayatı ve akıbeti yaşaması neredeyse kaçınılmaz olan dolayısıyla hâlihazırdaki durumu ile geleceğı arasında bir mukayese imkânı ile kötölüğün süreğenliğini işaret eden çocuğın gözünden sunulması bilinçli bir seçimdir.⁷²

⁶⁹ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 545.

⁷⁰ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 633.

⁷¹ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1317.

⁷² Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1195-1196.

Sömürü

Nâzım Hikmet'in şiirlerinde sömürü oldukça geniş bir yelpazede yer alan kötülük odaklarını, eylemlerini ve görüngülerini içerir. Sömürünün esas kaynağı kapitalist, emperyalist düzen ve bu düzende gücü elinde bulunduranlardır. Fakat sömürü çok farklı mahiyetlerde tezahür edebilir. Örneğin farklı başlıklarda incelenen yoksulluk da sömürünün bir parçasıdır, dünya savaşları da. "Memleketimden İnsan Manzaraları"nın sonlarına doğru, "Balcı Remzi Efendi'nin okuduğu on sual"⁷³ formunda kurgulanan kısımda özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın ve bu savaşın en kötücül faili olarak görülen Hitler Almanyasının eylemlerinin irdelendiği görülür. Retorik sorulardan oluşan bu kısım kötülüğün kaynağı ve sebepleri hakkında ideolojik bir altyapıya yaslanan derinlikli bir sorgu ve saptamalar bütünüdür. Şiirdeki sorgulamalar aynı zamanda Nâzım Hikmet'in İkinci Dünya Savaşı'nı, öncesi ve esnasında ideolojik perspektifini koruyarak yakından izlediğini ve değerlendirdiğini gösterir. Şair savaşa, muktedir olanın yarattığı bir kötülük olarak bakar, kötülük sömürenin tercih ettiği ve çıkar elde ettiği eylem olarak biçimlenir. Öncelikle Almanya'nın bu savaşı başlatacak koşullara nasıl eriştiği sorgulanır. İlk olarak, "Harbi Alamanya çıkardı, diyorlar, / yani Naziler. / Peki, vaktiyle Hitler'in yerine / komünistler inkılap yaparak başa geçebilselerdi eğer / Alamanya harp çıkarır mıydı yine? / Ve öyle bir inkılap / böyle bir harp kadar kanlı olur muydu?".⁷⁴ dizelerinde Hitler'in Almanya'da iktidarı ele geçirme süreci, bu süreçte karşıt güç olarak konumlanan komünistlerle mücadelesinin destek gördüğü ya da komünistlere karşı Hitler'in desteklendiği öne sürülerek kötülüğü doğuracak büyük gücün inşa süreci eleştirilir. Siyasi gücün komünistleri iktidara taşımamak ya da onları alt etmek için Hitler'e teslim edilmesinde etkili olan politik ve iktisadi çıkar grupları bu kötülüğü besleyenlerdir. İkinci soruda, Hitler'i bu kötülüğün en önemli faili hâline getiren sürecin sorumluları irdelenir. Diğer şiirlerde de gördüğümüz gibi kötülük de kötülüğü eyleyenler de nedensellik ilişkisi içinde ele alınır. Bu ilişkileri kapitalist ve emperyalist güçlerin çıkarları belirler:

- Diyorlar ki, harbi Hitler çıkardı.
Peki, Hitler'i kim çıkarmış?
Alaman bankaları ve tröstleri kendilerini tehlikede görmeseydiler
ve desteklenmeseydiler komünistlere karşı kavgalarında
İngiliz, Fransız, Amerikan
ortakları tarafından
ve hep beraber
Nazileri tutup yükseltmeseydiler,
ve Alaman orta sınıfları geçenki harbin sonunda darmadağın olma-
saydı
ve bir çift çizmeye
bir kangal sucuğa satılmaya hazır,
ümitsiz, aç, perişan
yığınlarla serseri dolaşmasaydı kaldırımlarda

⁷³ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1472.

⁷⁴ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1472.

ve ihanet etmeseydi sosyal demokratlar
Hitler bugünkü Hitler olabilir miydi?’⁷⁵

dizelerinde dile getirilen soruda söz edilen muhtemelen *Industrielleneingabe*’dir. 19 Kasım 1932’de sanayi, finans ve tarım temsilcileri tarafından imzalanan bu dilekçe ile Almanya Cumhurbaşkanı Hindenburg’un, Hitler’i şansölye yapması talep edilmiştir. Nâzım Hikmet, Hitler’i çıkaran, Hitler’i Hitler yapan “Alaman bankaları ve tröstler”den söz ederken bu desteklerden söz ediyor olmalıdır. Bununla beraber yaşanan iktisadi buhran, işsizlik ve açlık da kötülüğün besleyici nedenleri arasındadır. Yani kaynağını kapitalist ve emperyalist hırslardan alan ekonomik çöküş, yozlaşmayı beraberinde getirmiş ve kötülüğün yükselişine zemin hazırlamıştır. Nazi Almanyasının köleleştirilmiş işçilere ve yağmaya dayanan ekonomik programı, bu sorunu görünüşte gidermiş ancak ekonomik birikim halkın müreffeh bir yaşama kavuşması için değil savaş için kullanılmıştır. Diğer yandan, Hitler’in iktidara gelmesinden önceki belirsizlikten başlayarak onunla yasal düzlemde ve sokakta mücadele eden Komünist Parti’nin destek görmediği vurgulanır. Yalnızca çıkarları için komünistlere karşı Nasyonal Sosyalist Parti’yi destekleyip kötülüğü irade etme ve gerçekleştirme konusunda muktedir kılınların kötülükteki payı ortaya koyulur. “İki savaş arası dönemde Almanya Sosyal Demokrat Partisi ve Almanya Komünist Partisi arasındaki ideolojik ayrışmalar, Nazi hareketinin yükselişine neden olan subjektif koşulların şekillenmesinde belirleyici olmuştur.”⁷⁶ Şairin sosyal demokratların ihaneti dediği de bu olsa gerektir.

“-Rozvelt ve Çörçil:
Biz toprak ilhakı için değil,
milletlerin hürriyeti için, -
diyorlar, -
kavga ediyoruz.
Peki,
Cava, Sumatra, Hindistan,
Afrika sömürgeleri filan
yani bir yığın millet
bir milyardan fazla insan
kavuşacak mı harpten sonra istiklaline?
Kurtulacak mı tröstlere pazar olmaktan?
Yoksa yalnız beyaz milletler mi millet sayılıyor?”
“- Rozvelt ve Çörçil:
Biz hiçbir şey için değil,
dört hürriyet için, - diyorlar, -
kavga ediyoruz.
Peki,

⁷⁵ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1472.

⁷⁶ Ufuk S. Yüksel, “Weimar Cumhuriyeti’nde Almanya Sosyal Demokrat Partisi – Almanya Komünist Partisi İkiliğinin Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi’nin Yükselişindeki Rolü,” *Alternatif Politika* 13, sy. 2, (2021): 500.

harp bitince, mesela Amerika'da,
 işsizlik kalmayacak mı?
 Yoksa beş on dolar verip cepheden dönenlerin ellerine
 ve büyük bir kısmına harp endüstrisinde çalışanların
 'başınızın çaresine bakın' mı diyecekler yine?"⁷⁷

dizeleriyle kurgulanan dördüncü ve beşinci sorular açıkça Batı emperyalizminin kötülüğe kaynaklığını irdeler. Sözde, Hitler'in karşısında yer alanlar dâhil olmak üzere savaşa emperyalist ve kapitalist sistemin perspektifinden bakanlar kötülüğün karşısında yer alan güçler olarak kurgulanmazlar. Özellikle ABD ve Büyük Britanya'nın yöneticileri olarak anılan Roosevelt ve Churchill kötülüğün önemli aktörlerindendir. Savaşa dâhil olma sebeplerini milletlerin özgürlüklerini öne sürerek gerekçelendirirler de esasen kötülükteki payları aynıdır. Çünkü bahsedilen özgürlük, onların nazarında yalnızca kendileri için istenmektedir, hâliyle istenen özgürlük değil emperyalist ve kapitalist kazancı yükseltmektir. Yukarıdaki dizelerde bu durum, özgürlük için mücadele ettiklerini söyleyen Batılı emperyalist devletlerin iddiası, özellikle Afrika'daki emperyalist faaliyetleri öne sürülerek yıkılır. Diğer yandan bu ülkelerin kendi halklarına karşı tutumları da esasen farklı değildir çünkü kapitalizmin halkın menfaatine işlemesi mümkün değildir. Görece iyimser bir ekonomik tablo çizilmesine neden olan harp endüstrisi ki zaman zaman savaşın sebepleri arasında bundan kâr etme arzusu da gösterilir, bir yanılsamadan ibarettir; savaşın sonunda işlevsiz kalacak ve halk aynı ekonomik sıkıntıları, işsizliği ve açlığı yaşamaya devam edecektir. Şairin dizeleri ile söylersek "Kapitalist iktisat sistemi için işsizlik bir zaruret[tir]".⁷⁸

Kötülüğün Sıradanlığı ve Sıradanlaşması

Bataille, bir yıkımı seyretmekten zevk almak olarak tarif ettiği sadizmi kötülüğün ta kendisi olarak adlandırırken esasen kötülüğün niteliğini maddi bir yarar sağlamak ve bu eylemden zevk almak kıstasları ile belirler.⁷⁹ Bu tarif, Nâzım Hikmet'in şiirlerinde örneklenen kötülüğün ideolojik kavranışı ile tam anlamıyla örtüşmez. Onun şiirlerine yansıyan kavrayış, aslında birden fazla ve birbirinden farklı modern kötülük teorisinin izlerini taşır. Bu izler şair herhangi bir teoriyi doğrudan takip ettiği için belirmemiştir; modern kötülük kavrayışını dönüştüren ve çeşitlendiren hemen hemen tüm olay ve durumlar onun tarafından da deneyimlendiği veya o da tüm bunlara tanıklık ettiği, bunları eleştirel bir bilinçle yorumladığı için mevcuttur. Modern düşüncenin önemli kavramlarından olan kötülüğün sıradanlığı, Arendt tarafından, Eichmann'ın yargılanmasına dair izlenimlerini aktarırken ortaya atılmıştır ve en basit şekilde kötülüğün şeytani bir kaynağı olmadığını, kötülerin şeytani varlıklar olmadığını aksine kötülüğün çoğunlukla alelade insanlar tarafından eyleme geçirildiğini ve esasen suç ortaklığının da kötülüğün bir biçimi olduğunu ifade

⁷⁷ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1473.

⁷⁸ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1473.

⁷⁹ Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, çev. Ayşegül Sönmezay (Ayrıntı Yayınları, 2004), 16.

eder.⁸⁰ Ancak bu başlıkta kastedilen kötülüğün sıradanlığından çok kötülüğün sıradanlaşmasıdır ve bu iki kullanım arasında bir ince ayırım vardır. Kötülüğün sıradanlaşması, kötülüğün sıradanlığından bağımsız ele alınamayacak olsa da muktedirin eylediği ya da suç ortaklığı ettiği kötülüğü ifade etmekten çok, kötülüğün neden olduğu yozlaşma sonucunda kötülüğün aleladeleşmesini, yaygınlaşmasını, sıradanlaşmasını karşılar. Kötülüğün sıradanlığı, otoritenin emrine sorgulamadan itaat etmeyi ifade ederken kötülüğün sıradanlaşmasında kötülük eyleminin otoritenin emrine dayanmasına gerek yoktur. Bununla beraber iki kavramın ortak noktası bireysel sorgulamanın ve sorumluluğun devreden çıkmasıdır. Kötülüğün sıradanlığında otoritenin emri kötülük eylemini gerekli kılıyorsa bireysel bir sorumluluk söz konusu olmaksızın ve sorgulama yapılmaksızın bu emir yerine getirilir, kötülüğün sıradanlaşmasında ise otoritenin emri ve iradesi ile kötülüğün hâkim hâle gelmesi, meşrulaşması ya da yaptırımsız kalması ve yozlaşma kötülüğün sebebi ve kaynağıdır. Gramsci'nin kuramından hareketle otoritenin yalnızca zor aygıtları ile değil rızanın üretimi ve toplumsal meşruiyetin sağlanması ile hegemonik yapısını kurduğunu⁸¹ göz önünde tutarsak sıradanlaşan kötülükte otoritenin ve hegemonyanın etkisi daha anlaşılır hâle gelebilir. Nâzım Hikmet'in şiirlerinde zaman zaman güçlü örneklerini bulan işte budur.

Kötülüğün sıradanlaşmasına Nâzım Hikmet'in şiirlerinden verilebilecek en bariz iki örnek “Memleketimden İnsan Manzaraları”nda kurgulanan Şahende Hanım'ın duygu, düşünce ve eylemlerini anlatan kısım ile “Fakir Bir Şimal Kilisesinde Şeytan ile Rahibin Macerası” adlı müstakil şiirdir. Şahende Hanım'dan demonik bir karakter olarak söz eden Ahmet Oktay'a göre Şahende Hanım'ın kötücüllüğünün temelinde mülkiyet duygusu ve yabancılaşma vardır.⁸² Ancak Nâzım Hikmet ahlakçı bir tutum benimsemez, kötücül karakteri yargılamaz, kötülüğü kurgular ve aktarır. Bununla beraber sanat eserini inşa etmenin bir seçme eylemini de içerdiği göz önünde tutulursa kötücül niyet ve eylemlerin vurgulandığı ve merkeze alındığı görülür. Böylelikle kötülük yalnızca kurucu unsur olarak kullanılmakla kalmaz aynı zamanda nedensellik ilişkileri içinde kavranan ve ideolojik perspektifi doğrulayan bir anlam kazanır. Ekber Babayev de, Şahende Hanım'ın kirazları aşeren gebe kadına vermek yerine camdan dökmesini insanlar dünyasının değil eşyalar dünyasının ürünü olmasıyla, kompartımda olan biten her şeyin dışında olmasıyla açıklar. Ona göre bu davranış bir nefret duygusundan kaynaklanmaz; içgüdüselidir. Bu içgüdü de, çözümlemenin devamındaki ifadede anlaşıldığına göre “mülkiyet duygusunun kıskaçları içinde” olmasından kaynaklanmaktadır.⁸³ Timuçin ise, Nâzım Hikmet'in “Ya insanda yürek dediğin taştan olacak / yahut da dehşetli namuslu olacak yüreğin” dizelerinden hareketle iyi ve kötü arasındaki ahlaki seçimi vurgulayarak “Ya taşıyürekliği seçeceğiz, o zaman tüm insanlardan ayrı tuttuğumuz benimizi her şeye rağmen korunulması ve savunulması, doyurulması ve sürdürülmesi gereken bir varlık olarak göreceğiz. O zaman iyilikçi tutumu kesinlikle yoksamışızdır. O zaman biz de Şahende

⁸⁰ Hannah Arendt, *Kötülüğün Sıradanlığı*, çev. Özge Çelik (Metis Yayınları, 2012).

⁸¹ Antonio Gramsci, *Hapishane Defterleri 3*, çev. Barış Baysal (Kalkedon Yayınları, 2012).

⁸² Ahmet Oktay, “Nâzım Hikmet'in Şiirinde Ruhsal Yapı,” *Nâzım Hikmet Günleri* içinde, haz. Şükrü Erbaş (Edebiyatçılar Derneği Yayınları, 1994), 92.

⁸³ Ekber Babayev, *Yaşamı ve Yapıtlarıyla Nâzım Hikmet*, çev. Ataol Behramoğlu (Cem Yayınları, 1976), 237-238.

hanım gibi davranabiliriz: Gebe kadına bir avuç kiraz vermemek için kiraz sepetini tirenin penceresinden boşaltabiliriz”⁸⁴ diyerek bu kurmaca karakteri kötülük ve nedensellik bağlamında tripleştirir.

Şiirin Şahende Hanım’ı anlatan kısmında, Marksist literatüre dayandırarak söylersek mülkiyet duygusunun ve yabancılaşmanın kötülüğün asıl kaynakları olduğu söylenebilir. Kötülük, bu mülkiyet düzeni içinde meşrulaşmış ve sıradanlaşmıştır. Şahende Hanım’ın kirazları camdan döktüğünün anlatıldığı dizelerde⁸⁵ herhangi bir çıkar ummaksızın içselleştirilmiş ama kaynağı aslında öncesindeki dizelerde açıklanmış kötülük vurgulanır. Gebe kadına kirazları vermek yerine kirazları camdan aşağı dökmek yozlaşmanın ve sıradanlaşmış kötülüğün görüngüsüdür ancak tam da bu noktada Şahende Hanım’ın demonik bir kötülüğü temsil ettiğine itiraz edilebilir zira bu örnekte kaynakları belirtilmiş, nedensellik kurgulanmış kötülüğün sıradanlığı daha barizdir. Üstelik Şahende Hanım, güç ve para için bir cinayet planlamış ve oğlunu bu cinayete azmettirmiştir. Azmettirmek için kurguladığı çarpık ilişki de en az azmettiricisi olduğu cinayet kadar soğukkanlı bir kötülük eylemidir.

İkinci örnek olarak anılan “Fakir Bir Şimal Kilisesinde Şeytan ile Rahibin Macerası”⁸⁶ adlı şiir, kötülük vurgusunu henüz adından itibaren taşır. Şiir, savaşın tüm öncülleri ve nedenleri ile birlikte, yozlaştırıcı ve kötülüğü sıradanlaştırıcı etkisi üzerine kurulmuştur. Kilisede konuşan rahip, şeytanın aklını çelmesi ile tüm cemaatin tanıdığı ve iyiliğine tanıklık edeceği bir adamın savaşta bir kötülük failine dönüşmesini anlatır. Bu şiirde şeytanın kötülük sembolü olarak anılmasının

⁸⁴ Timuçin, *Nâzım Hikmet’in Şiiri*, 124.

⁸⁵ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1036.

⁸⁶ Nâzım Hikmet, 1941 yılında Kemal Tahir’e yazdığı mektupta “Fakir Bir Şimal Kilisesinde Şeytan ile Rahibin Macerası” adlı şiirinden söz eder. Söylediğine göre daha önce bu şiiri postalamıştır. Şiirden ikinci kez söz ettiği mektubunda metnin kurgusunun henüz tamamlanmadığı anlaşılır. Şiirin kurgulanma aşamasına dair bilgiler ve metnin tamamlanmış hali göz önünde tutulduğunda, metnin ideolojik saiklerle kavranan kötülüğü işleme niyetiyle kaleme alındığı açıkça görülmektedir. Ne var ki Kemal Tahir, “Sözelimi ‘Gabriel Pery’, ‘Fakir Bir Şimal Kilisesinde Şeytan’ adlı büyük şiirleri getiren mektupları almadım. Bunlar, ya Nâzım Hikmet’in ya da benim ‘infaz’ dosyalarımızda bulunsalar gerekir” (Nâzım Hikmet, *Kemal Tahir’e Mapusaneden Mektuplar*, 8.) der. Dolayısıyla ikilinin bu şiirin kuruluşu ile ilgili başka bir yazışması mevcut değildir. Şiirin asıl metni 12 Eylül 1941’de yani Almanya’nın (Mihver Devletler’in) Sovyetler Birliği’ni işgal ettiği 22 Haziran 1941’den yaklaşık üç ay sonra yayımlanmıştır. Nâzım Hikmet’in mektubunda savaşın sonunu rahibe söyletmek istediği için bir yıl beklemek istemesi neticeyi bekleme, öngörüsünü sınama veya umudunu koruma niyeti ile açıklanabilir. Doğu Cephesi’ndeki savaşın sonu Mayıs 1945’te gelir ancak Sovyet karşı taarruzunun 5 Aralık 1941’de başladığı göz önünde tutulduğunda şiirin yayımlandığı tarihte Nâzım Hikmet olası bir Sovyet galibiyetini kuvvetli bir öngörü olarak değerlendirmektedir. Şiirin sonunu yazmak için neden bir yıl beklemediği elimizde yazışmalar olmadığı için muammadır ama şair bu şiire 1946 yılının şubat ayında bir zeyl yayımlar. Planladığı ve mektupta bahsettiği son kısım, muhtemelen budur ancak plan biraz değişmiştir. Bu kısım rahibin değil şair öznenin ağzından yazılmıştır.

kötülüğün dünyevi ve diyalektik bir kavrayışla ele alındığı gerçeğini değiştirmedığını özellikle vurgulamak gerekir.

Şiirin başında “kaşları çekik, sakalı sivri, Mefistofeles olması muhtemel”⁸⁷ diye tasvir edilen şeytan, saklandığı yerden savaşı çıkaranların ve yürütenlerin, yani kötülüğü eyleyenlerin hazırladıkları bildiriye okuyan rahibi dinlemektedir. Şeytan, evrensel biçimde radikal kötülüğün en bilindik sembolüdür. Mephistopheles ise şeytanın modern dünyada büründüğü ya da dönüştüğü kimlik olarak adlandırılabilir. Sözcük, bugünkü formunda ilk kez Goethe tarafından *Faust*’ta kullanılmıştır. Onun yeniden yazdığı metinde “Mephistopheles karakteri, Şeytan’ın karakterinde bir dönüşüm başlatır: En azından kurbanına karşı biraz daha anlayış gösterir ve kendi başkaldırısıyla ilgili bir pişmanlık belirtisi de dâhil, zaman zaman bazı iç gözlemlerde bulunduğu görülür.”⁸⁸ Nâzım Hikmet’in şiirindeki Şeytan, bu insanlaştırılmış forma benzer. Bu Şeytan karakteri hem modern dünyadaki şeytan ve dolaylı kötülük ilkesini hem de bu imgelerdeki dönüşümü içermekle birlikte aşkın bir okuma ile şeytanı kötülüğün kaynağı olmaktan çıkarır ve kötülüğün mesuliyetini, gerçek kaynakları olarak gördüğü kapitalizme, emperyalizme yani bir düzene ve sisteme atfeder. Yani Şeytan, aslında *şeytan* değildir, kötülüğün mesuliyeti ona yüklenmez zira kötülüğü açıklamak için şeytana duyulan ihtiyaç bitmiştir hatta şiirde kötülük ve kötülük karşısındaki farkındalık onun aracılığı ile duyurulur. Hâlihazırdaki savaş, modern dünyanın kötülüğüdür ve şeytan Mephistopheles’in *Faust*’a cehennemi anlattığı gibi rahibe savaşı anlatır. Paradoksal gibi görünse de şeytanı kötülük sembolü olarak aldığımızda modern dünyada şeytani (kötücül) olanın sorumlusu, o imgesel şeytan değil artık modern kötülüğün temsilcileridir. Kadim ve aşkın kötülük imgelerinin modern düşüncedeki dönüşmüş versiyonlarını ve bağıntılarını içermesi bakımından bu şiir, önemli bir örnektir. İşte bu Şeytan, Avrupa’nın bekası için savaştığını söyleyen emperyalist güçlerin yalan söylediklerinin ayırındadır ve bu yalan “âsi ve selîm aklına” dayanılmaz bir ağırı vermektedir. Kötülüğün hakikati, Şeytan tarafından duyurulacaktır. Şiirin kurgusunda, bildirinin devamı, Şeytan’ın Rahip’i dinlemesi ile eşzamanlı okunur. Rahip, Avrupa’nın ve medeniyetin bekası için savaştıklarını söyleyen kötülük faillerinin yalanlarını okurken Şeytan müdahil olur. Gizlendiği yerden çıkar ve Meryem heykelini hafifçe yana iter, böylece renkli camın altındaki kadın çınlıplak görünür, rahip şaşırır ve okumayı bırakır. Bu sahne, kutsallaştırılan yalanın reddini ve gerçeğin ortaya çıkışını sembolize eder, bunu sağlayan ise Şeytan’dır. Bu andan itibaren Rahip, Şeytan’ın iğvasıyla gerçekleri anlatmaya başlar. Görüldüğü üzere şeytanla özdeşleşen sembolik kötülüğün yerini dünyevi, gerçeklere ve nedensel ilkelere dayanan yeni bir kötülük kavrayışı almıştır:

“- Karşı koymak günü geldi en büyük tehlikeye.
Harbediyoruz,
fuhşun bekası için,
kerhane kapıları kapanmasın diye.
Ve sen orda, arkada

⁸⁷ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 720.

⁸⁸ Jeffrey Burton Russell, *Mephistopheles Modern Dünyada Şeytan*, çev. Elif Çelik (Panama Yayınları), 91.

içinde beyaz entarisinin
 bir erkek çocuğu gibi duran,
 sen orospu olacaksın kızım.
 Sana frengi ve belsoğukluğu verecekler
 büyük şehirlerimizden birinde.

Baban dönmeyecek.
 Yatıyor şimdi yüzükoyun
 çok uzak bir toprağın üzerinde.
 Şimdi kan içindedir
 etli, kalın dudaklar
 ve ince kollarının dolandığı boyun.
 Yattığı yerde yalnız değil,
 Hareketsiz duran tanklarla, terk edilmiş toplar sahada.”⁸⁹

Bu dizelerde, savaşın kötücüllüğünün en büyük sonucu yozlaşmadır. Fuhuş, insan bedeninin nesneleştirilmesinin ötesinde hiyerarşik ve sınıfsal bir vurgu da içerir. İlk, fuhşun sömürülen tarafında evvela kadın yer alır; ikinci olarak özellikle savaş, yoksulluk gibi kötülük unsurlarının neden olduğu yozlaşmada fuhuş yükselir. Yani fuhuş aynı zamanda genel bir yozlaşmanın göstergesidir. Bunun ötesinde fuhuş sosyalist literatürde kapitalizm ile de bağlantılıdır. Çok genel bir deyişle, bir sömüren-sömürülen ilişkisi olarak fuhuş güç (para) sahibi olanın olmayanı istismarı olarak değerlendirilebilir. Henüz her şeyden habersiz, cephedeki babasını bekleyen genç kız imgesi, inanılmakta ve kutsanmakta olan büyük amaçların yanılması imler. Gerçek, bu yanılmayı kötülüğü ortaya sererek yıkar; medeniyetin bekası ve özgürlük için savaşmak üzere cepheye giden baba, kötücül bir yalana alet olmuştur, bunun sonunda sağ salim eve dönmeyeceği gibi aynı söylemin yücelttiği kahramanlığa da erişemeyecektir. Gerçek sert ve tartışılmazdır; baba, kendisi gibi savaşmaya gidenlerle beraber ölmüş, toprakta yatmaktadır. Terk edilmiş toplar ve hareketsiz tanklar, mağlup ve geri çekilen bir ordu imgesi doğurur, baba da belli ki bu ordunun üyesidir. Kuvvetle muhtemeldir ki bu Alman ordusudur. Burada sıradanlaşan kötülük, sıradan insanın kötülüğün hem eyleyen hem de maruz kalan tarafında olması ile belirir. Savaşa giden babanın durumu, kötülüğün sıradanlığı ile açıklanabilir; alelade bir yaşamı olan alelade bir adam olarak görevini yerine getirmek üzere otoritenin emrini sorgulamaksızın savaşa katılmıştır. Ancak savaşın sonunda, evvelce kızının ince kollarıyla sarıldığı boynu ve etli, kalın dudakları kan içindedir, mağlup bir ordunun neferi olarak yüzükoyun toprakta yatmaktadır. Terk edilen yalnızca toplar ve tanklar değil bu savaş alanındaki ölümlerdir de. Ölen adamdan böyle bahsedilmesi, savaş yanlısı olduğu vurgulanmadığına göre, savaşı irade eden kötülük odağını vurgulamak içindir. Bu noktada, yine yukarıda bahsedilen hegemonya kuramı çerçevesinde düşünürsek savaşa yönelik rıza üretilmiş, bunun için yalanlarla bir yanılama yaratılmıştır. İşte Şeytan'ın açığa çıkardığı budur. Bütün bu kötücüllüğün sonu kaçınılmaz olarak yozlaşma olacaktır; kilisedeki genç kız bir savaş kahramanının kızı, ya da onları buna inandıran otoritenin vadettiği gibi müreffeh yaşayan onurlu ve seçilmiş bir topluluğun ferdi değildir; olmayacaktır. O da kaçınılmaz olarak bu kötülüğün nasibini alacak, yozlaşma onu da sömürülenler arasına katılmaya mecbur bırakacaktır. Bu sebeple

⁸⁹ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 721.

Nâzım Hikmet, devam eden dizelerde savaşın ve kötülüğün suçunu açıkça kapitalizme yükler; “- Harbediyoruz: / pazar ve mal nizamının bekası için. / Kömür, lâstik ve kereste, / ve kendi değerinden fazla yaratan iş kuvveti / satılmalıdır.”⁹⁰ dizeleri, savaşta babanın hâlihazırda ölmüş olması ve genç kızı bekleyen gelecek, kapitalizmin kurtuluş getirmeyeceğinin de ispatı olarak kurgulandığı düşünülürse, savaşın kapitalizmin bekası için gerekli olduğunu ifade eder. Buna sermayenin sürekli artırılması için insan emeğinin sömürülmesinden yozlaşmaya sınıfsal hiyerarşiden kitlesel ölümlere uzanan çok çeşitli kötülük görüngüleri örnek verilebilir.

Savaşın sonunda gerçekleşmesi öngörülen kötülük manzarasına örnek olan “Harbediyoruz: / harbi bitirdiğimiz zaman / aç, işsiz ve sakat / -harp madalyasıyla fakat- / köprü altlarında yatılmalıdır...”⁹¹ dizelerinde de görüldüğü üzere, şaire göre savaşın kapitalizm dışında kazanani olmaz. Otoritenin savaşa katılmak için yönlendirdiği ve ikna ettiği insanları bekleyen de nihayetinde unutulmak ve yoksulluk içinde yaşamaktır. Bu iddia, savaşmak ve savaşa katılmak için kutsallaştırılan amaçların bir yanılısamadan ibaret olduğunu ve kötülüğün mutlaklığını imler. Hakikat; aç, işsiz, sakat ve yoksulluk içinde yaşamak biçiminde tezahür edecektir, harp madalyası, savaşın başındaki söyleme inanan ve otoritenin emrine rıza gösterenin, kötülüğün sıradanlaşmasına ortak olanın beklentileri ile savaşın sonundaki yoksulluğun, yanılısama ile gerçeğin, olması beklenen ile olanın tezadını ortaya koyan ironinin sembolüdür.

İlerleyen dizelerde köyde herkesin tanıdığı bir adamın hikâyesine geçilir. Rahip, Şeytan’ın yönlendirmesi ile anlattığı bu macerada, kalabalığa sık sık bu genç adamı hatırlayıp hatırlamadıklarını sorar. Bu soruların işlevi, bu genç adamın iyi bir insan olduğunu tüm cemaatin kabul ettiğini vurgulamaktır. Güzel sesi ile şarkılar söyleyen ve mandolin çalan, dost canlısı bu adam kimseye yalan söylememiş, kimsenin kalbini kırmamıştır. Sarhoş olmamış, kimseyle dövüşmemiştir. Çocuklara karşı saygılı, ihtiyarlara karşı müşfiktir. Bu sayılanlardan anlaşılır ki macerası anlatılacak kişi toplumca sevilen, neşeli, iyi bir insandır. Zaten devam eden dizelerde ondan “Belki biraz kalın kafalı / fakat kalbi bir balık yavrusu gibi temiz”⁹² sözleriyle bahsedilir. İşte kırılma noktası, herkesçe iyiliği onaylanan bu genç adamın savaşa gitmesi ile yaşanır. Şiirin bundan sonrası, iyiliği herkesçe tasdik edilen bu genç adamın yozlaşmasını yani aslında kötülüğün sıradanlaşmasını anlatır. İlk olarak otoritenin emrine sorgulamaksızın itaat etmek, savaşa gitmek kötülüğün sıradanlığı olarak anılabilir. Ama savaşa giden halktan sıradan insanların, karar alma süreçlerinde çoğunlukla yer almadıklarını ve zorunlu askerlik görevine gitmemeleri durumunda yaptırımla karşılaşacaklarını da teslim etmek gerekir. Yani bu insanlar otoritenin emrini sorgulamaksızın yerine getirdilerse de öncesinde zaten bir zor aygıtı ile buna mecbur tutulmuşlardır. Diğer yandan savaş karşıtı bir hareketin örgütlü ve bilinç düzeyi yüksek bir topluluk gerektirdiğini de göz önünde tutmak gerekir. Bu bakımdan onların durumlarını savaş sırasında iradelerini kullanarak karar alma süreçlerine dâhil olan insanların otoritenin emrini sorgulamaksızın yerine getirmelerinden ayrı tutmak, hiç değilse bir derece daha aşağıda

⁹⁰ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 722.

⁹¹ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 722.

⁹² Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 723.

değerlendirmek daha makul olabilir. Şiirin bu kısımdaki esas vurucu yanı kötülüğün hâkimiyetini ortaya koymasında yatar bunu yaparken dramatik ironinin temel ilkesi uygulanmıştır. Bu iyicil adam, kötülüğün sıradanlaşmasının en belirgin örneği olur. Şiiri biçimlendiren bakış açısına göre diyalektik ilkeler işlemiş ve kaçınılmaz olan vuku bulmuştur. İyiliği uzun uzun anlatılan genç adamın hâlihazırdaki durumu rahip tarafından şu dizelerle aktarılır:

Şimdi gerilerinde cephenin
işgal altındaki bir köyün ortasındadır.
Baygın bir kadının ırzına geçmekle meşgul
bir tahta masanın üzerinde.

Beli çıplak
pantolonu dizlerinde
başında miğfer
ve ayaklarında kısa, kalın çizmeler.
Yerde iki çocuk ölüsü yatıyor
direkte bağlı bir erkek.

Dışarda yağmur yağıyor
ve uzaktan uzağa motor sesleri.
Kadını masadan yere iterek
doğrulup masadan çekti pantolonunu...⁹³

Bu dizelerde anlatılanların tümü kötülük unsurlarıdır. Herkesin iyi bir adam olarak bildiği genç, yerde yatan çocuk ölülerinin, direkte bağlı bir erkeğin de olduğu bir köyün ortasında baygın bir kadına tecavüz etmektedir. Tecavüz, genel bir şiddet eylemi olmasının yanı sıra sık karşılaşılan bir savaş suçudur da.

Tecavüzün savaş aracı olarak kullanılması, bu cinsel suçun sistematik olarak ve savaş stratejisinin bir parçası olarak işlendiğini ifade etmektedir. Savaş sırasında tecavüz, düşmanı aşağılamak, küçük düşürmek ve düşmana işkence yapmak için kullanılabilir. Savaş sırasında kadın bedeni sembolik olarak ülke toprağına benzetilerek tecavüz bir 'işgal aracı' olarak görülebilmektedir. Bir soykırım veya etnik temizlik aracı olarak kullanıldığı durumlarda tecavüz, öldürme öncesi gerçekleştirilen bir cinsel şiddet türü olarak karşımıza çıkmaktadır.⁹⁴

Şiirden anlaşıldığına göre, gerçekleşmekte olan böylesi bir sistematik tecavüzdür ve tasvir edilen manzara diğer savaş suçlarını ve şiddet eylemlerini de içerir biçimde kötücüdür. Bu kötülüğün betimlenmesinde daha önce de üzerinde durulduğu gibi oldukça yalın ve gerçekçi ifadelerin kullanılması anlatımı daha güçlü kılmaktadır. Olanı daha çarpıcı hâle getiren, herkesçe iyi bir adam olduğu kabul edilen askerin, bu kötülüğün faillerinden biri olması yani kötülüğün sıradanlaşmasıdır. Kötülüğü sıradanlaştıran, iyiyi kötüye dönüştüren, yozlaştıran ise savaştır. Bu maceranın naklinden sonra Rahip, savaşın diğer sonuçlarını anlatmaya devam eder. Bu dizelerde anlatılanlara göre, sömürü düzeni savaştan sonra da sürecek, çalıştırılan insan yığınları aynı zorluk

⁹³ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 723.

⁹⁴ Esra Dilek, "Bir Savaş Silahı Olarak Tecavüz," *Secopedia*.
<https://www.secopedia.org/kavramlar/temel-kavramlar/bir-savas-silahi-olarak-tecavuz/>

ve yokluk içinde yaşamaya devam edecektir. Bu düzenin değişmeyeceği ve nesilden nesle aktarılacağı hatta savaşın da bunun araçlarından biri olduğu zincirleri birbirine devretme metaforu ile ifade edilir. *Komünist Manifesto*'da yer alan ünlü sözü, "Proleterlerin zincirlerinden başka kaybedecekleri bir şey yoktur. Kazanacakları bir dünya vardır"⁹⁵ cümlelerini akla getiren bu ifade, insanların kapitalist düzen tarafından tutsak edildikleri yaşam biçimi ve içinde yok edildikleri sömürü düzenini vurgular. Şiirden hareketle söylenirse, otoritenin emrine itaat etmeye devam ettikçe başka bir dünyayı inşa etmek mümkün olmayacaktır. Zincir kırılmayacak, devredilecektir. İşte burada anlatım tekrar bir özneye odaklanarak kuvvetlendirilir. Bu defa hitap edilen yaşlı bir kadındır ve ona torununun geleceğinin bu sömürü düzeni sürdürükçe babası, dedesi ve komşularınınkinden farklı olmayacağı, kötülüğün süregelenleşeceği söylenir. Bu durumda benzer koşullar benzer sonuçları yaratacak ve şiirde çarpıcı örneklerle sunulan sıradanlaşan kötülük farklı biçimlerde görünecektir. Rahip'in yaşlı kadına hitabı, torununu kastederek söylediği "Hiçbir şeyi / ümit etmemeyi / öğrensin."⁹⁶ dizeleri ile sona erer. Nâzım Hikmet'te umut, kötülüğün egemenliğine rağmen mücadeleyi mümkün kılan güçtür. Bir çocuğun ümit etmemeyi öğrenmesinin salık verilmesi kötülüğün hâkimiyetinin ilelebet devam edeceğinden çok kötülüğe karşı kitleyi harekete geçirmeyi denemenin bir yolu olarak da düşünülebilir. Nihayet, ümit ancak mücadele ile mümkündür. Devam eden dizelerde, çocukların öldürülmesi şairin savaştan söz eden pek çok şiirindeki gibi kötülüğü vurgulamak için anıldıktan sonra kapitalist, emperyalist muktedirlerin kendi çıkarları için savaşı çıkardıkları ve yürüttükleri ortaya koyulur. "Harbediyoruz: / kundak bezinin çeşidiyle belli olmalı herkesin yeri," dizeleri savaşın sınıf farklarını devam ettirmenin, "Harbediyoruz: / parlasın ebediyen diye sabah güneşlerinde / hapisane demirleri..."⁹⁷ dizeleri ise otoritenin çeşitli zor aygıtları ve rıza inşası ile kitleleri gerektiğinde kötülüğe aracılık etmeye ve kötülüğü sıradanlaştırmaya hizmet etmeye zorlayacağının ifadeleridir.

Şiirin 17 Şubat 1946 tarihinde yayımlanan zeylinde anlatılana göre Rahip temerküz kampına düşmüş ve oradan kurtarılmıştır. Şiirde anlatılan konuşmayı yapması, yani hakikati dile getirmesi önemli bir mevki edinmesine engel olmuştur. Buna rağmen Rahip, savaş sona ermiş olsa dahi sömürü düzeninin ve kötülüğün devam ettiğini, 1941 yılında söylediklerinin bir kısmını, özellikle mal nizamına ait olanları tekrarlayarak anlatmaya devam eder. Bunun sonucunda da kiliseden kovulur. Görünen o ki sembolik bir kötülük unsuru olan savaş sona erse de savaşı çıkaran ve besleyen düzen yıkılmadıkça kötülük sona ermeyecek, kötülüğü sıradanlaştırmayanlar da cezalandırılacaklardır. Kilise, tıpkı savaşmanın kitleleri ikna etmek için kutsallaştırılmasında olduğu gibi, gerçeğin ve kötülüğün kutsallık kisvesi ile örtülmesinin en azından ironik biçimde gerçeğin duyulmasını engelleyen bir semboldür. Şiirin sonunda Rahip'in arkasından bakan Şeytan ise, kötülüğe rıza göstermeyen bir insanla -çünkü rahip artık bu saftadır- karşılaştığı için daha ümitlidir. Savaşın sonunda tüm kitleler kapitalist ve emperyalist düzene karşı birleşmemiştir. Bu hâlde kötülük, savaşın sona ermesine rağmen devam etmektedir. Yine de Rahip'in değişimi, tüm bunlara tanık olduktan sonra başka bir dünya inşa etmeyi ve kötülüğü doğuran bu düzeni

⁹⁵ Karl Marx ve Friedrich Engels, *Komünist Manifesto*, çev. Nail Satlıgan (Yordam Yayınları, 2014), 77.

⁹⁶ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 724.

⁹⁷ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 725.

değiştirmeyi, en azından gerçeği dile getirmeyi görev edinen insanların varlığını örneklendirdiğinden umutlu bir tonda duyurulur. Bu şiirdeki iyiden kötüye dönüşüm çağcıl baht dönüşünün yankısıdır. Kurmacanın; gücünü sonucun nedensellik bağına ters düşmesinden aldığı varsayımından hareketle bu şiirdeki sıradan ve sevecen adamın zalim ya da duyarsız bir savaşçı ve tecavüzcüye dönüşmesi anlatıyı çarpıcı kılar. Böylelikle dikkat, kötünden çok kötülüğe ve onu doğuran ana nedene odaklanmaktadır. Mutluluk-bedbahtlık, beklenen-beklenmeyen matrisleri bu şiir için de geçerlidir.

Savaşın kötülüğün sıradanlaşmasındaki etkisine bir başka örnek, Kızıl Ordu askeri olarak kurgulanan İvan'dır. Savaşın başında Almanya'nın bu denli kötücül bir güce dönüşeceğini kestiremeyen İvan, savaşın yozlaştırıcı etkisi ile sıradanlaşan kötülüğü uygulayanlardan birine dönüşür: "Kin duymayı öğrendi İvan / vahşi fakat cana yakın bir şarkı öğrenir gibi. / Ve sırtları beyaz haçlı tankları yakıp/ve her köpek leşini serdikçe yere / gözünde bir kat daha aziz oldu vatan. / Sessiz ve öfkeliydi doludizgin. / Ve artık nefret etmeyi/ve affetmemeyi biliyordu."⁹⁸

Kötülüğün sıradanlaşmasının âdeta bir süreç gibi anlatıldığı örneklerden biri "Memleketimden İnsan Manzaraları"nda karşımıza çıkar. Ofis Şefi Kemal, yeni geldiği şehrin eşrafından Koyuncuzade Şerif Bey'in pirincini çürük diye almaz, Giritlilerden alır. Kemal'i bu şehir ve komşu vilayetdeki yozlaşmaya karşı çıkmaktan menetmenin yolu, ortak etmek olarak görüldüğünden Kemal ilkin Ali Çâviş tarafından komşu D... şehrine eğlenmeye götürülür ve burada bir kadınla birlikte olur. Ali Çâviş, bu olaydan sonra artık Kemal'in onlardan biri olduğuna kanaat getirdiyse de Koyuncuzade'nin pirincini alma meselesi ortaya çıkınca Kemal direnç gösterir. Önce Ali Çâviş, sonra pek çok kişi araya girip onu ikna etmeye çalışsalar da başarılı olamazlar. En son Parti Müfettişi, Kemal'i tehdit eder ancak Kemal ona da olumlu yanıt vermez. Burada yozlaşmanın tasviri kötülüğün sıradanlaşmasına bariz bir örnek sunar. Kemal'i çürük malı alsın diye sıkıştıran müfettişin yaptığı çarpıtma kötülüğün bilinçle işlendiğini vurgular. Temel sebep yine sömürenlerin çıkarlarıdır. Kötülüğü eylerken kutsallık kisvesine büründürme burada da karşımıza çıkar, müfettiş bunu milliyetçi söylemi kullanarak yapar. Müfettiş ile tartıştıkları günün gecesini Kemal, haksızlığa isyan ve işten atılma korkusu arasında geçirir. Nihayet sabah işe gittiğinde korkusu ağır basmaktadır. Görüldüğü gibi Kemal, kurulu düzen içerisinde kendi çıkarını düşünmeye mecbur bırakılmakta ve yozlaşmanın etkisi ile kötülüğün sıradanlığına ya rıza göstermek ya da iştirak etmek zorunda kalmaktadır. Burada da kötülük odağı aslında kapitalist sistemdir. Kemal bu korkularla gelecek yeni bir teklif ya da görevden alma haberini beklerken ahalinin borsayı bastığı haberini alır. Bu işgal, ufak çaplı bir ayaklanmadır ve halkın kendi aralarındaki konuşmalarından da tanıtılma biçimlerinden de sebebinin açlık ve yokluk olduğu anlaşılmaktadır. Çalışkan ve emektar halk açlıkla mücadele etmekte, eşraf ise halkın emeği ile üretileni paylaşmayarak kârını artırmaktadır. Az sayıdaki polis halkla baş edemeyince Koyuncuzade'nin emrivaki yapmak için getirip ofisin önünde yığıldığı pirinç yağmalanmaya başlanır. Bunun üzerine ofise gelen Vali, Kemal'e buğday dağıtınız diye yalvarır. Kemal, bürokrasinin katı ilkelerinden ayrılmak istemez, Umum Müdürlükten emir gelmeden buğday

⁹⁸ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1392.

dağıtamayacağını söyler. Vali ise, mülki amiri olduğu şehirde bir isyan çıkmasından, kan dökülmesinden korkmaktadır yani onun korkusu aslında kendi çıkarları ile ilgilidir. Vali alaya telefon edip asker yollamalarını istemeye niyetli olduğunu belli ederek Kemal'den akıl isteyince Kemal kibirle mesuliyeti üzerine alır; buğdayı dağıtır, bilgilendirdiği yetkililer durumu idare etmesini söylerler. Kibir ve tatmin duygusu ile Kemal, parti müfettişinin hatırı kalmasın diye Koyuncuzade'nin pirincini de almaya karar verir “ve mavi bir zarfın içinde sok[ar] ceketinin cebine ilk rüşvetini.”⁹⁹ Ertesi gün de yine D. şehrine gider. Böylelikle Kemal, artık yozlaşmış düzene ortak olmuştur ve kötülüğün sıradanlaşması âdeta tüm materyal unsurları barındıran bir öykü formunda anlatılmıştır. Nihayet, rejim ile kapitalizm ve kapitalizm ile sömürü düzeni arasında kurulan bağıntı dikkate alındığında bu düzenin kötülük yaratması da bu düzenin içinde kalanların kötülükten arınması da imkânsızdır. TMO çalışanlarından idealist memur Kemal Bey'in yozlaşması örneğinde de sembolleştiği şekliyle “Memleketimden İnsan Manzaraları”nda hiç kimse hem çamurun içinde gezinip hem de temiz kalamaz. Bozuk olan bir rejimde, oyunu içeriden bozmak mümkün değildir.”¹⁰⁰

“Memleketimde İnsan Manzaraları”nda, soygun, cinayet, katliama iştirak, şiddet, açlık, yokluk, intihar gibi başka pek çok sıradanlaşmış kötülük örneklerine de rastlanır ancak bunların çoğu şiirde kurucu bir işleve sahip değildir, aynı zamanda kötülüğün ideolojik kavranışını aydınlatacak bir çözümlemeye bir ilave yapacak muhtevalar barındırmazlar. Eşitsizlik ve sömürü, güçlü ve güçsüz dolayısıyla kötülüğü eyleyen ve kötülüğe maruz kalan ayrımını da beraberinde getirir ancak bunlar iyi ve kötünün birbirine tamamen zıt ve çatışan tarafları değildir. Hatta kötülüğün çoğunlukla sıradanlaştığı örnekler oldukça belirgindir ve aslında kaynağın kötücüllüğünü biraz da bu berkitir. “Brecht gibi Nâzım da, tarihin ‘büyük adamlar’ tarafından yapılmadığına inanı[r].”¹⁰¹ Sıradan ve yaygın kötülüğü, koşulların insanı kötücül eyleme sürüklemeye potansiyelini ve Arendt'in meşhur tabiri ile kötülüğün sıradanlığını ve sıradanlaşmasını şiirlerinde kurucu unsur olarak kullanmasının altında yatan sebeplerden biri de muhtemelen budur.

Kötülüğe Karşı Harekete Geçenler

Nâzım Hikmet'in şiirlerinde, özellikle “Memleketimden İnsan Manzaraları”nda, kötülükle ilişkilendirilen küçük insan tiplerine rastlanır. Nilay Özer, bu insanlar arasındaki kötücül tiplerin ortak özellikleri arasında oburluk ve açgözlülüğü sayar.¹⁰² Bunlar genellikle köylüler ya da köy kökenli olup kente göçmüş kişilerdir. Erkan İrmak'a göre “Memleketimden İnsan Manzaraları”nda karşılaşılan halktan insanlar, kendisinden önceki metinlerden farklı olarak idealleştirilmemişlerdir. Bundan ötürü, Türk edebiyatında daha önce çizilen, eğitimsizlikleri ve cehaletlerinden kaynaklanan kötülükleri Cumhuriyet'in aydınlatması ile ortadan kaldırılacak tiplere benzemezler. Kötülük, Cumhuriyet'in kurtarıcı ve aydınlatıcı işlevini imleyen metinlerde iynin eksikliğinden

⁹⁹ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1374.

¹⁰⁰ İrmak, *Kayıp Destan'ın İzinde*, 150.

¹⁰¹ Göksu ve Timms, *Romantik Komünist*, 362.

¹⁰² Özer, “Memleketimden İnsan Manzaraları”nda İmajlar: Toplum, Tarih ve Sinema,” 138.

kaynaklanır. Eğitim ve bilgi bu kötülüğü ortadan kaldıracabilecektir. Ancak Nâzım Hikmet'in kişilerindeki kötülük özgüldür. Bu, kötülüğün politik bir kavrayışla biçimlendiği savına ters düşmez.

Nâzım Hikmet doğrudan rejimin kendisini hedef alır ve bunu sadece burjuva ahlakıyla bütünleşmiş şehirli ya da feodalizm kalıntısı toprak ağalarını hedef alarak değil, rejimin içerdiği bütün halk unsurlarını kapsayacak şekilde yapar. Bu eleştiride halk, ne romantik bir idealleştirmeye sömürüyü bitirecek devrim hareketini başlatacak temiz kalabilmiş bir yığını temsil eder ne de cahil, eğitimsiz, unutulmuş olması yüzünden yaptıklarının sorumluluğunu taşımadığı düşünülen edilgen, çocuk ve masum bir kitleyi. Nâzım Hikmet, bu noktada farklı bir tümdengelimcilik yaparak, ezen-ezilen, sömürü ya da 'kötülük' ilişkilerinin faturasını, kimseyi dışarıda bırakmadan, mevcut rejimin içinde kalan herkesi kapsayacak ve herkese kendi hissesince bölüştürecek şekilde çıkarır.¹⁰³

Timuçin'e göre 1949'da yazdığı "Dünyanın En Tuhaf Mahlûku" adlı şiirinde Nâzım Hikmet, küçük insanı tanımlar.¹⁰⁴ Büyük suçlular ve toplum düşmanları bu küçük insanların destekleriyle var olur. Küçük insanın başlıca niteliği korkaklıktır ve korkak oldukları için kötülüklere göz yumarlar. Bu insanlar sayıca çoklardır; dünyadaki zulüm, açlık ve yorgunluk onların ürünüdür.¹⁰⁵ Kötülüğe karşı harekete geçenler, küçük insanların rızasına karşı kötülükle mücadele etmeyi, ona rıza göstermemeyi seçenlerdir ve umudun kaynağı onlardır. Şair, bu umudu benimsediği ideolojinin zarureti sayar. Kimi şiirlerinde kötülüğe karşı harekete geçenlerin övüldüğü ve şiirde tematik yapıyı kurmak için kullanıldığı görülür. Örneğin Almanlara karşı direnen ve galip gelen Sovyetler Birliği, Nâzım Hikmet'in şiirlerinde kötülüğe karşı harekete geçenlerin ve direncin tekrarlanan bir sembolüdür. Antifaşist, antiemperyalist tüm mücadele biçimleri ve bu mücadelelerin fertleri zaman zaman Gabriel Péri gibi bireysel hikâyelerle zaman zaman Kızıl Ordu askeri gibi stereotipler vasıtasıyla zaman zamansa bütün bir ordunun anılması ile kötülüğe karşı harekete geçmelerinden ötürü övgü ile kurgulanırlar. Yine de, anlatının odağında kötülük kalmaya devam eder, iyilik; kötülüğün karşısındaki mutlak güç olarak kurgulanmaz, övgüyü hak eden kötülüğe karşı harekete geçmiş olmaktır. Bundan başka Çarlık Rusya'sını yıkan Bolşevik Devrimi'ni kötülüğe karşı harekete geçenlerin sembolik bir örneği olarak anlatan "Bu Yazı Uzun Seneler Dünya Emperyalizminin Şarkta Kanlı Bekçiliğini Yapan Çarlık Rusya'sının Ne Surette Öldüğüne Dairdir"¹⁰⁶ başlıklı şiir örnek gösterilebilir. Nâzım Hikmet, yerli tarihten de benzer

¹⁰³ Irmak, *Kayıp Destan'ın İzinde*, 147.

¹⁰⁴ Sibel Yılmaz'ın, "1940'ların Türk Şiirinde 'Küçük Adam' ve Serüvenleri" başlıklı makalesinde, Ahmet Oktay'a da atıfla söylediği gibi bu yıllarda şiir ve hikâyelerde sıkça rastlanan, çoğunlukla alt ve orta sınıfa mensup küçük insanlar kasabada ya da büyük şehirlerde kendi gündelik sıkıntıları, kaygıları ve umutlarıyla yaşarlar. Maddi açıdan istedikleri seviyeye ulaşamamışlardır ama hayatlarından memnundurlar. 1950'lerden sonra bu tipler umutsuz, karamsar ve yalnız insanlara dönüşürler. Ancak Nâzım Hikmet'in şiirlerinde karşılaşılan ve kötülük karşısında sessiz kalarak kötülüğe rıza gösteren ya da yozlaşarak kötüleşen küçük insanlar, makalede tarif edilen küçük adam tipinden farklıdır. Bkz. Sibel Yılmaz, "1940'ların Türk Şiirinde 'Küçük Adam' ve Serüvenleri," *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 1, sy. 2 (2017), 265-279.

¹⁰⁵ Timuçin, *Nâzım Hikmet'in Şiiri*, 76.

¹⁰⁶ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 360-361.

örnekler seçer. “Kuvâyi Milliye”de antiemperyalist bir mücadele olması sebebiyle Kurtuluş Savaşı’nı, kötülüğe karşı harekete geçmenin sembolü olarak kurgular. Yine Şeyh Bedrettin ve Börklüce Mustafa’nın şahıslarında her ne kadar kötülüğün modern kavranışının dışında bir örnek olsa da kötülüğe karşı harekete geçmenin destanını anlatır. Üzerinde pek çok kez durulmuş ve pek çok yönü ile çözümlenmiş bu meşhur destan, zulme ve kötülüğe karşı bir hareket olarak ideolojik bir yorumla erken bir komünist ayaklanma ya da düzen kurma denemesi olarak, Gürsel’in deyiimiyle tarihe Marksçı açıdan yaklaşarak¹⁰⁷ kurgulanır. Destanda “Her ne kadar Bedreddin, Börklüce, Torlak gibi kahramanlardan kısaca söz edilmişse de, "tarihi yapan" asıl kahramanın "halk kitleleri" olduğu gösterilmiştir.”¹⁰⁸

Almanların, İkinci Dünya Savaşı sırasında kötülüğü istençle uyguladıkları örnekler, muktedirin zulmünü gösterdiği gibi kötülüğe karşı direnci sembolleştirir. Karşı çıkanı öldürmenin sıradanlaşması, yaşamı sonlandırma hakkının güç sahibi olmak hasebiyle elde bulundurulması ve öldürülen insanların insanlık onuru ile bağdaştırılamaz akıbetleri kötülüğün nitelikli örneklerini doğurur. Bunlar arasında, bu kötülüğü dirençle karşılayanlara ayrıca yer verilir. Bu kişiler zaten, muktedir tarafından yenilmeden önce kötülüğe karşı mücadele edenlerdir. Ancak onların mücadelesi, mağlup olsalar da yenilgiyle sonlanmaz. Onları büyük kılan, muktedirin karşısında, denk olmayan güç ilişkisinin zayıf tarafındayken kötülüğe karşı çıkma azmi ve iradesi göstermeleridir. Bunlardan biri Komünist bir gazeteci ve Fransız Direnişi üyesi Gabriel Péri’dir. Alman işgali sırasında tutsak edilir, önce iltica etmesi istenir, bunu kabul etmeyince kurşuna dizilerek öldürülür. İşte Nâzım Hikmet’in “Memleketimden İnsan Manzaraları”nın dördüncü kitabının sonlarına doğru¹⁰⁹ anlattığı hikâye budur. Çağın bir başka önemli şairi Eluard gibi, Nâzım Hikmet de kötülüğe karşı direnci ve bu direncin kaynaklarını, kötülüğü en çıplak hâliyle çizmek için kullanır.

Muktedirin kötücüllüğünün anlatıldığı ve kötülükle mücadelenin yükseltildiği örnekler arasında “Memleketimden İnsan Manzaraları”nda Zoya Kosmodemyanskaya’nın katlinin anlatıldığı, Tanya’ya hitaben yazılmış dizeler de yer alır. Bir partizan olan Zoya Kosmodemyanskaya, Naziler tarafından işkenceye uğramış ve öldürülmüştür. On sekiz yaşında öldürülen ve "hepimizi, 190 milyon kişiyi asamazsınız" sözü kendisine atfedilen Zoya, kötülük karşısındaki direnci, mücadelesi ve eylemi ile şiirin kahramanı olur. Şair, “Seni astılar memleketini sevdiğin için, / ben memleketimi sevdiğim için hapisteyim”¹¹⁰ dizeleriyle seslendiği Zoya ile kendisi arasında ideolojik ve yazgısal bir yakınlık da bulur. Şiir, “İyilik, kötülüğün karşısına, eline ak çiçekli bir ağaç dalı alıp çıktıkça gülünç, cılız olmaktan kurtulamaz... Kötülüğün elindeki yalınkılıcı iyiliğin bileğine vermek gerek!”¹¹¹ diyen Nâzım Hikmet’in bu düşüncesini yankılar biçimde, genel olarak kötülüğe karşı mücadele etmek, kötülüğü alt etmek için bedel ödemek

¹⁰⁷ Gürsel, *Dünya Şairi Nâzım Hikmet*, 12-13.

¹⁰⁸ Bezirci, *Nâzım Hikmet*, 140.

¹⁰⁹ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1419-1420.

¹¹⁰ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1414.

¹¹¹ Nâzım Hikmet, *Yazılar 2 (1924-1934)*, 181.

gerektiğinin anlatıldığı bir metindir. Hâliyle bunu yapanlar da yüceltilir. Diğer yandan, bu alt edilemeyen direnç karşısında ölümü bir ceza olarak kullanmak, üstelik ibret olsun diye köylüleri zorla idamı seyre getirmek,¹¹² muktedirin kötülüğünü katmerleştirir. Yukarıda anılan İvan nezdinde söylenenler gibi, “ve bundan dolayı / biz unuttuk bağışlamayı / Varılacak yere / kan içinde varılacaktır. / Ve zafer / artık hiçbir şeyi affetmeyecek kadar / tırnakla sökülüp / koparılacaktır...”¹¹³ dizeleri de kötülükle mücadelenin kaçınılmazlığını, bu mücadelenin ise cılız ve gülünç olmaması gerektiğini söyleyen az sayıdaki örnek arasında yer alır. Bu sınırlı örnekler dışında Nâzım Hikmet’in tutumu genellikle kötülüğe karşı harekete geçme çağrısını şiddete vurgu yaparak gerçekleştirmez. Her ne kadar “Dünyanın En Tuhaf Mahlûku”nda küçük insana “Ve bu dünyada, bu zulüm / senin sayende”¹¹⁴ diyerek sitem etse de 1958 yılında yazdığı “Umut” adlı şiirinde “Umut insanda...”¹¹⁵ diyerek insanlığa inancını dile getirir. Onun kötülük karşısındaki gerçekçi tutumu iyiliği ve kötülüğü bir arada ama birbirlerinin mutlak karşıtları olarak görmemesinden de beslenir. “Asrım sefil, / asrım yüz kızartıcı, / asrım cesur, / büyük / ve kahraman.”¹¹⁶ derken de hem benimsediği ideolojinin zaruri kıldığı umudu koruduğunu hem de özellikle tanıklık ettiği yirminci asrın kötücül ve iyicil hikâyelerinin bir aradalığını gösterir.

Sonuç

Nâzım Hikmet kötülüğü nedensel ilkelere dayanan diyalektik bir kavrayışla tanımlar. Bu kötülük, aşkın kaynakları olmayan dünyevi bir kötülüktür. Kötü de kötülüğe maruz kalan da illaki bir buyruğa karşı gelmez. Dolayısıyla şiirlerinde doğal kötülük örneklerine de kötülüğün teolojik yorumlarını olanaklı kılan verilere de rastlanmaz. Marksist düşüncede kötülüğün kaynağı kapitalist ekonomik ilişkilerden kaynaklanan adaletsizliktir. Nâzım Hikmet’in şiirlerinde de kötülüğün kaynakları arasındaki esas odaklar kapitalizm, emperyalizm ve faşizmdir; bunlarla bağıntılı olarak savaş, yoksulluk, sömürü, iktidar ya da hegemonya gibi kötülük unsurları ya da grupları ortaya çıkar. İlaveten, kötülüğün sıradanlığı ve sıradanlaşması Nâzım Hikmet’in şiirlerinde önemli bir işleve sahiptir. Bunların çoğu, şiirlerde tematik yapıyı kuran unsurlar olarak biçimlendirilmiştir. Şair, kötülüğü ideolojik saiklerle kavrar ve işler. Bütün bunların ötesinde şiirindeki kötülük kavrayışının evrensel ve çağcıl olması, modern kötülük probleminin önemli tartışma alanlarına ve bu problemi biçimlendiren sembolik olaylara dayanması onun dünya edebiyatındaki yerini ve önemini de tespit ve teslim etmemizi sağlar. Kötülüğün kurucu unsur olarak kullanılması, şairin evrenselliğinin ve çağdaşlığının önemli göstergelerindendir. Bu bakımdan şiirler, çağına eleştirel bir bilinçle yaklaşan modern metinlerdir. Alt katmana inildiğinde, kötülüğün dünyeviliğinin şairin ideolojik kaynakları ile biçimlendirildiği görülür. Kapitalizmin ve neden olduğu yıkımların yozlaştırıcı etkileri, kapitalizmi doğurgan bir kötülük unsuru ve kötülüğün ana nedeni hâline

¹¹² Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1416.

¹¹³ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 717.

¹¹⁴ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 892.

¹¹⁵ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1637.

¹¹⁶ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 718.

getirir. Bu şiirlerdeki çarpıcılığı yaratan sıradan insanın kötülüğü, bu noktada karakterin artık trajik olmayışı ile de bağlantılıdır.

Nâzım Hikmet'in kötülüğü kurguladığı şiirleri, Tanrı'nın yüz çevirdiği dünyanın epiği değildir, kötülüğün kaynağı da Tanrı'nın yüz çevirmesi ile ilgili değildir. Bu şiirler kapitalizmin, faşizmin ve emperyalizmin yozlaştırdığı bir dünyanın eleştirisidir, kötülüğün kaynağı da bunlardır yani kötülük dünyevi ve insanidir. Ancak kötülüğün kaynağı insan değil bu sistemlerin bileşkesindeki yozlaşan insanlardan mürekkep bir yapıdır. Bu noktada Marksist terminoloji ile söylersek kapitalizmin yabancılaştırma etkisinin de yozlaştırmada, dolayısıyla kötülüğün doğmasında, yayılmasında ve sıradanlaşmasında etkili olduğu ortadadır.

Kötülüğün temel kaynakları kapitalizm, faşizm ve emperyalizm olsa da şiirler incelendiğinde kötülüğe dair bulguların bunlardan doğan ya da ideolojik saiklerle bu kaynaklara bağlanan bir tasnifi olanaklı kıldığı görülmüştür. Bunlar arasında bir kötülük unsuru olarak savaş, Nâzım Hikmet'in ideolojik tutumunu ve çağcılığını ispatlayan kötülük kavrayışını gösteren çeşitli örnekler sunar. Öncelikle savaşın, devletlerin başlattığı ama halkın öldüğü bir şiddet eylemi olarak biçimlenmesinin ve kapitalist sistemin bir endüstri koluna dönüşmesinin vurgulanması kötülüğün politik kavranışına önemli bir örnektir. Yine emperyalizmin kapitalizmle çoğunca neden sonuç ilişkisi içerisinde kalarak bu bilinç ve kavrayışa eklendiği görülür. Faşizm özellikle İkinci Dünya Savaşı ile ilgili şiirlerde kötülüğün sembolik ve çağcıl örneklerine eklenen veriler sunar üstelik bu örnekler kötülük probleminde dönüştürücü etki yaratmış pek çok olgu ve olayı da imler. Nâzım Hikmet'in savaşı haklı görmesinin tek koşulu antiemperyalist bir mücadele olarak biçimlenmesidir. Bu nedenle İspanya İç Savaşı'nı, Kurtuluş Savaşı'nı, Almanlara karşı Sovyetler'in mücadelesini anlattığı şiirlerde kötülüğe karşı mücadeleye de odaklanır ve bu vurgu, şiirlere epik bir ton katar.

Nâzım Hikmet'in şiirlerindeki önemli kötülük görüngüleri arasında iktidar kavramını da anmak gerekir. Erk sahiplerinin kötülüğü irade etmeleri, bu bağlamda sık başvurduğu örneklerdendir. Bunların başında bir kötülük sembolü olarak Hitler gelir. Nâzım Hikmet'in Hitler'i bir kötülük sembolü olarak kurgulaması yalnızca gücü elinde tutan bir lider olarak Hitler'in istençle biçimlendirdiği kötülüktен ileri gelmez aynı zamanda onun kötülüğü sıradanlaştıran, olağanlaştıran ve küçük insana kötülük eylemini mümkün gösteren bir örnek hâline gelmesinden kaynaklanır. Hitler ve benzer şekilde Mussolini ile Franco, onun şiirlerinde yalnızca karşıt bir ideolojinin yürütücüsü olan zalim muktedirler olduklarından değil kötülüğü istençle uyguladıkları için kötülüğü sembolize ederler. Bu isimlere yerli bir örnek olarak Adnan Menderes de eklenebilir.

Aynı odaklardan doğan bir başka kötülük unsuru yoksulluktur. Yoksulluk, sömürüden kaynaklanır yani yine nedensel ilişkilerle örülmüş bir kötülük kavrayışına yaslanır. İlaveten, beraberinde yozlaşma gibi yeni ve doğurgan bir kötülük kaynağını getirir. Şiirlerin kurguları incelendiğinde, yoksulluğun da evrensel ve ideolojik olarak kavrandığı açıkça ortaya çıkar. Kötülüğün sıradanlaşması ve sıradanlığı aslında biraz bu yozlaşmanın da neticesidir. Şairin, Hitler gibi sembolik kötülere kızgınlığını da besleyen bu ilişki şiirlerinde nitelikli ya da sıradan ama pek çok kötülük unsurunun inşasını biçimlendirmek için kullanılmıştır. Bunlar arasında

“Memleketimden İnsan Manzaraları”nda yer alan pek çok örneğin yanı sıra “Fakir Bir Şimal Kilisesinde Şeytan ile Rahibin Macerası”nı bilhassa kötülüğün kurgulandığı ve problem olarak irdelendiği metinler olarak anmak gerekir.

Nâzım Hikmet’in şiirlerinde kötülüğün karşısında duranlar, düalist bir bakışla iyi olarak kurgulanmaz. Kötülük, iyiliğin eksikliği olmadığı gibi bu ikisi zıt kavramlar da değildir. Onun bakış açısına göre asıl kıymetli olan kötülüğe karşı koymak ve kötülükle mücadele etmektir. Yine de bu, mücadeleyi yürütenleri karşıt güç ve mutlak iyiler olarak kurgulamasına neden olmaz. Yalnız çoğunlukla iyicil temsillerin -kötülüğün ideolojik bir kavrayışla biçimlendirildiği de göz önünde tutulursa- komünistlere, devrimcilere yüklendiği göz ardı edilmemelidir.

Nâzım Hikmet, sadece ideolojik konumu gereği enternasyonalist bir tutumu benimseyerek değil aynı zamanda çağını isabetle değerlendirip kötülük bağlamında ele alan bir aydın olarak da evrenseli yakalar. Bundan doğan örnekler bir yandan kötülüğün modern kavranışını örneklendirir bir yandan da kötülüğün politik bir problem olarak çerçevelenmesinin kanıtlarını sunar. Böylelikle kötülük ideolojik bir kavranışla aslında tam da felsefi ve politik bir problem olarak kurgulanma imkânına kavuşmuş olur. Nâzım Hikmet’in kötülüğü sanatsal bir itki olarak kullandığı şiirler bunun derinlikli örnekleri arasındadır.

Acknowledgments / Teşekkür

I would like to thank Atilla Sönmez, whose insights and comments inspired this study and broadened my perspective, as well as Zeynep Ela Sönmez and Derya Doğan for their contributions to the final version of the text.

Bana bu çalışmanın fikrini veren ve ufkumu açan yorumlarını paylaşan Atilla Sönmez’e, metnin son haline gelmesinde emekleri olan Zeynep Ela Sönmez’e ve Derya Doğan’a teşekkür ederim.

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 Zekâ Kullanım Beyanı

The author declares that no AI-assisted tools were used in the preparation of this study.

Bu çalışmada yapay zekâ destekli araçlardan yararlanılmamıştır.

Kaynakça

- Altınsoy, Hacer. “Faşizm, 2. Dünya Savaşı ve Sonuçları.” *Demokratik Modernite*, 2017. Erişim tarihi: 7 Mart 2025. <https://demokratikmodernite.org/fasizm-2-dunya-savasi-ve-sonuclari/>
- Arendt, Hannah. *Kötülüğün Sıradanlığı*. Çeviren Özge Çelik. Metis Yayınları, 2012.
- Babayev, Ekber. *Yaşamı ve Yapıtlarıyla Nâzım Hikmet*. Çeviren Ataol Behramoğlu. Cem Yayınları, 1976.
- Bataille, Georges. *Edebiyat ve Kötülük*. Çeviren Ayşegül Sönmezay. Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Batur, Enis. “Nâzım Hikmet’in Treni,” *Nâzım Hikmet Günleri* içinde, haz. Şükrü Erbaş, 60-64. Edebiyatçılar Derneği Yayınları, 1994.
- Bauman, Zygmunt ve Leonidas Donskins. *Akışkan Kötülük*. Çeviren Akın Emre Pilgir. Ayrıntı Yayınları, 2002.
- Bezirci, Asım. *Nâzım Hikmet*. Evrensel Yayınları, 2007.
- Bora, Tanıl. “Türkiye’de Faşist Sıfatının Serencamı,” *Faşist Kimdir?* içinde, 7-43. İletişim Yayınları, 2021.
- Dilek, Esra. “Bir Savaş Silahı Olarak Tecavüz,” *Secopedia*. Erişim 5 Mart 2025. <https://www.secopedia.org/kavramlar/temel-kavramlar/bir-savas-silahi-olarak-tecavuz/>
- Eagleton, Terry. *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*. Çeviren Utku Özmakas. İletişim Yayınları, 2015.
- Engels, Friedrich. *İngiltere’de Emekçi Sınıfın Durumu*. Çeviren Yurdakul Fincancı. Sol Yayınları, 1997.
- . *Tarihte Zorun Rolü*. Çeviren belirtilmemiş. Sol Yayınları, 1979.
- Göksu, Saime ve Edward Timms. *Romantik Komünist*. Çeviren Barış Gümüşbaş. Alfa Yayınları, 2024.
- Gramsci, Antonio. *Hapishane Defterleri 3*. Çeviren Barış Baysal. Kalkedon Yayınları, 2012.
- Gürsel, Nedim. *Dünya Şairi Nâzım Hikmet*. Can Yayınları, 2002.
- Irmak, Erkan. *Kayıp Destan’ın İzinde*. Yapı Kredi Yayınları, 2022.
- Karataş, Yaylagül Ceran. “Ahlak, Siyaset ve Demokrasi Bağlamında Kötülük ve Şiddet.” *İnsan & Toplum* 7, sy. 2 (2017): 113-140.
- Kartalcı, Melike. “Kara Yara Hastalığı ve Bu Hastalıkla Mücadelenin Demokrat Parti Grubuna ve Basına Yansımaları.” *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi* 20, sy. 41 (2024): 807-844.
- Marx, Karl ve Friedrich Engels. *Komünist Manifesto*. Çeviren Nail Satlıgan. Yordam Yayınları, 2014.

- Nâzım Hikmet. *Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar*. Adam Yayınları, 1993.
- . *Bütün Şiirleri*. Yapı Kredi Yayınları, 2015.
- . *Sanat ve Edebiyat Üstüne*, haz. Aziz Çalışlar. Evrensel Yayınları, 2012.
- . *Yazılar 1 Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*. Adam Yayınları, 1991.
- . *Yazılar 2 (1924-1934)*. Adam Yayınları, 2001.
- . *Yazılar 5 (1937-1962)*. Adam Yayınları, 1992.
- . *Yazılar 6 Konuşmalar*. Adam Yayınları, 1995.
- Oktay, Ahmet. “Nâzım Hikmet’in Şiirinde Ruhsal Yapı,” *Nâzım Hikmet Günleri* içinde, hazırlayan Şükrü Erbaş, 90-93. Edebiyatçılar Derneği Yayınları, 1994.
- Özer, Nilay. “Nâzım Hikmet’in *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda İmajlar: Toplum, Tarih ve Sinema.” Doktora tezi, Bilkent Üniversitesi, 2013.
- Rancière, Jacques. *Kurmacanın Kıyıları*. Çeviren Yunus Çetin. Metis Yayınları, 2019.
- Russell, Jeffrey Burton. *Mephistopheles Modern Dünyada Şeytan*. Çeviren Elif Çelik. Panama Yayınları, 2019.
- Sancaktar, Caner. “Demokrat Parti Türk Dış Politikası’na Marksist Yaklaşım.” *Bilge Strateji* 3, sy. 5 (2011): 25-98.
- Sauer, Hanno. *Ahlak İyinin ve Kötünün İcadı*. Çeviren Orhan Kılıç. Metis Yayınları, 2024.
- Sülker, Kemal. *Nâzım Hikmet’in Gerçek Yaşamı 1936-1937*. Yalçın Yayınları, tarih belirtilmemiş.
- Terzioğlu, Öykü. *Nâzım Hikmet ve Sömürgecilik Karşıtlığının Poetikası*. Phoenix Yayınları, 2009.
- Timuçin, Afşar. *Nâzım Hikmet’in Şiiri*. Alaz Yayınları, 1979.
- Yılmaz, Sibel. “1940’ların Türk Şiirinde ‘Küçük Adam’ ve Serüvenleri.” *Yüzyüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 1, sy. 2 (2017): 265-279.
- Yüksel, Ufuk, S. “Weimar Cumhuriyeti’nde Almanya Sosyal Demokrat Partisi – Almanya Komünist Partisi İkililiğinin Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi’nin Yükselişindeki Rolü.” *Alternatif Politika* 13, sy. 2, (2021): 498-532.

Research Article



Sesi Duyulmayan Kaynaklar: “Münşe’ât” Mecmuaları

Unheard Historical Sources: “Münşe’ât Mecmua”s

Nil Tekgül

Bilkent University, Ankara, Türkiye

Abstract

Historians have long overlooked Ottoman *münşe’ât* compilations and often dismissed them for having limited historical value. This article argues that such collections—specifically *Zübdetü’l-Münşe’ât*, a manuscript copied in the nineteenth century—offer critical insights into Ottoman epistolary practices and can serve as valuable historical sources. While these works share significant formal and structural similarities, the vocabulary and expressions embedded in their style reflect the lived experiences of their time and offer important clues about prevailing emotional norms. Recent scholarship in the history of emotions has emphasized that emotions are not universal but are shaped by temporally and culturally specific norms. These findings are also supported by research in cognitive neuroscience and cultural psychology. A close reading of the epithets of the letters’ recipients, alongside their content, allows for analysis of both individual and social relationships, and reveals how contemporary societal transformations are reflected in epistolary forms. The study further demonstrates that “sincerity,” as a culturally constructed concept, underwent a notable transformation by the late 19th century. It also shows that the letters provide valuable perspectives on the destabilizing effects of delayed salary payments and the state’s bureaucratic responses, offer insight into familial dynamics and cultural practices, highlighting the historiographical potential of *münşe’ât* collections.

Öz

Osmanlı dönemi münşe’ât mecmuaları değişime odaklanan tarihçiler için uzun süre muteber bir tarihsel kaynak olarak görülmemiştir. Bu makale on dokuzuncu yüzyılda istinsah edilmiş *Zübdetü’l-Münşe’ât* adlı eser üzerinden Osmanlı mektup yazma pratiklerini belgeleyen münşe’ât mecmualarının tarihçiler tarafından kaynak olarak kullanılabileceğini göstermeyi amaçlamaktadır. Bu eserlerin her biri şekil ve görünüşte içerik bakımından birbirlerine çok benzemekle birlikte üsluplarında yer alan sözcükler ve ibareler üretildikleri dönemin tecrübelerine, bu dönemde yaşayan bireylerin ve toplumun duygu normlarına da ışık tutacak ipuçları sunabilmektedir. Zira, yakın zamanda “duyguların tarihi” alanında yapılan araştırmalar hem duyguların zaman ve mekân içinde değiştiğini hem de duygu deneyimlerinin temel belirleyicisininin duygu normları olduğunu ileri sürmekte, bu araştırmaların bulguları bilişsel sinirbilim ve kültürel psikoloji gibi farklı bilim dalları araştırmalarıyla da desteklenmektedir. Eserde yer alan mektupların muhataplarının lakapları ile içerikleri bazında incelemesi yapılarak Osmanlı toplumsal/bireysel ilişkilerinin niteliklerine, bu niteliklerin değişimi ve dönemin toplumsal dönüşümünün mektuplara nasıl yansıdığına dair çıkarımlar yapılmaktadır. Yapılan inceleme toplumun erken modern dönemdeki “içtenlik” anlayışının on dokuzuncu yüzyıl sonlarında değişimine işaret etmektedir. Ayrıca o dönemde vuku bulan birtakım toplumsal gelişmelere, maaş ödemelerindeki gecikmelerin toplum üzerindeki sarsıcı etkilerine ve devletin bu probleme ilişkin aldığı tedbirlere, aile üyelerinin birbirlerini nasıl konumlandırıdıklarına dair önemli bilgiler sunmakta, kültür tarihi için de kaynak niteliğinde kimi pratiklere ışık tutmaktadır.

Keywords

Münşe’ât,
mecmua,
Mehmed Rifat,
epistolary culture,
Ottoman history,
history of emotions

Anahtar Kelimeler

Münşe’ât,
mecmua,
Mehmed Rifat,
mektup,
Osmanlı tarihi,
duyguların tarihi

Article History

Received
09.05.2025

Accepted
25.09.2025



Extended Abstract

While *münşe'ât* compilations were considered an important literary genre for Ottoman intellectuals, modern scholars often dismissed them for having limited historical value. As a result of increased interest starting in the 2000s, valuable research has unearthed *münşe'ât mecmuas* in libraries and illuminated the tradition of Ottoman epistolary culture. However, works of Ottoman literary scholars and, to a lesser extent, Ottoman historians, have mainly been text-oriented, focusing on the classification of letters according to their content and an analysis of their linguistic and stylistic features.

Focusing on *Zübdetü'l-Münşe'ât*, a nineteenth-century manuscript representing the Ottoman epistolary tradition, this article argues that such collections reveal various historical aspects of the Ottoman state and society. *Zübdetü'l-Münşe'ât* was written by Ottoman intellectual Mehmet Rifat, and his work is classified as a textbook taught in schools after the Tanzimat, which teaches the art of writing letters of correspondence. An analysis of his work offers critical insights into Ottoman epistolary practices. While the letters in such *mecmuas* seem to be very similar in terms of form and style, a close reading of the words and phrases in their content offer clues that shed light on the lived experiences of the period in which they were produced including the emotional worlds of the individuals and emotional norms of the society. Although new in the context of Ottoman history, research in the field of “the history of emotions” since the 1980s suggests that emotions change across time and space, and that one of the main determinants of emotional experiences is the norms regarding expression of emotions, and the field’s findings are supported by research in other disciplines such as cognitive neuroscience and cultural psychology.

In the first part of the article, the strict forms of writing prose are analyzed with inferences about the tradition they represent. It shows that the texts produced in this tradition are embellished with the expression of senses and emotions, which also reflect a literary narrative skill. However, for the narratives produced with a strong literary narrative skill, it is argued that the authors did not have much freedom in the use and choice of words. They were also required to use the most appropriate expressions within a structured form that represents a long tradition, setting the limits of prose.

The analysis also reveals that, alongside the apparent simplification of language used in letter-writing practices during the nineteenth century, a distinct transformation is also noticeable. While letters, which used to be glorified as the most eloquent, termed as *münşiyane* and *kâfiyane* with texts that most faithfully adhered to the norms of letter writing were considered “sincere”, similar texts have started to be perceived in the late nineteenth century as “insincere” and even full of “fawning” expressions. In this article, it is suggested that the concept of sincerity is considered as a norm related to emotional expressions of the time. It argues that the concept of sincerity demands to be historicized. The simplification of language in terms of eloquent phrases represents a change in the concept of sincerity.

The *münşe'ât* collection analyzed in this paper also provides insights into the relationship between the subjects and both the sovereign and the bureaucratic institutions of the state. Although in the nineteenth century, the state had been depersonalized and had become a legal entity separate from the sultan, in the letters of this collection, copied at the end of the 19th century, the state was still embodied in the person of the sultan. Particularly for this reason, the ruler or bureaucrats were still expected to show *merhamet* (compassion) to the subjects, representing the long tradition of the Islamic understanding of the state. It is observed that the demands made to the state refer to the emotional code of compassion, underscoring a continuity of a political tradition that defined the state-subject relationship.

The letters also shed light on some of the political, financial, and social developments of their time. They contain valuable information about the financial difficulties faced by the state, providing details about the measures taken to address these problems, as well as the practices of civil servants in coping with such challenges. The letters reflect the effects of prolonged and unsuccessful wars on soldiers and their families and remain as valuable sources for the economic history of the empire at the end of the nineteenth century. Some of the letters written by women reflect the traumatic effects of the political developments at the end of the nineteenth century on the wives and families of soldiers. The content of the letters sheds light on the measures taken by the state regarding delayed salary payments, such as those involving *havalename* and *sergi*.

The letters also reveal information about familial relations, as well as the technological and cultural practices of the period, such as New Year celebrations and rituals related to children's first day of school. A detailed analysis of the epistles highlights the mutual values they are expected to embody, a distinctive expression of affection for each family member, and, more importantly, how the family members perceive one another.

Giriş

Osmanlı dönemi kültür ve edebiyatında daha çok inşa ve münşe'ât şeklinde karşımıza çıkan nesrin en belirgin özelliği tek bir temayı, metinsel bir bütünlük içinde, sınırsız kelime kullanımı hüneriyle farklı şekillerde ifade edebilmesidir. Nesrin bu özelliğinin belki de en güzel örneğini Osmanlı şair ve yazarlarından Nâbî'nin (d. 1642 / ö. 1712) kaleme aldığı *Münşe'ât* adlı eserinde görmek mümkündür. Bu eserinde Nâbî, bir gece Şehit Ali Paşa'nın (d. 1667? / ö. 1716) konağındaki bir toplantıda bulunduğunu, bir ara Paşa'nın "tek bir konunun kaç türlü yazılabileceği" yolunda ortaya attığı bir soruya,¹ odadakilerin ancak üçe değin çıkabildiklerini, dördüncüsünün ise artık yazılamayacağını söyleyerek cevap vermeleri üzerine² kendisinin bir gecede aynı konuyu on beş

¹ "ma'nî-i vâhid kac dürlü ta'bîr ile tahrîr ve sûret-i vâhid kac reng ile tasvîr olunmak mutasavverdir diyü tahrîk-i leb-i cevher-rîz-i istintâk u istihbâr buyurduklarında..." bkz. Yusuf Can Tıraş, "Nâbî'nin Münşeâtı" (Yüksek lisans tezi, Adnan Menderes Üniversitesi, 2014), 131.

² "ahâlî-i meclis-i 'âîlilerinden ba'zı sûret-i sâniyesin bile isti'sâr u istiskâl ve sâlise ve râbî'âsın hod derece-i imtinâ'a îsâl etmeleri ile..." bkz. Tıraş, "Nâbî'nin Münşeâtı," 131.

ayrı biçimde yazdığını anlatır. Orhan Şaik Gökyay, incelediği ve bahsi geçen on beş mektubun ortak konusunun “yemeğe çağrı” olduğunu belirtir.³ Nâbî’nin aynı temayı farklı biçimlerde yazdığı on beş mektubunu da içeren *Münşe’ât* adlı eseri bir yüksek lisans tezine de konu olmuştur.⁴ On yedinci yüzyıl nişancılarından Okçuzâde de (ö. 1630) benzer şekilde hakiki münşinin hünerinin, aynı temayı aynı imgeleri kullanmaksızın aynı edebî ustalıkla on farklı şekilde yazabilmesinde saklı olduğunu belirtir.⁵ İnşanın bu özelliğinin, yaratıcılık ile dilbilim ve sözlük kullanımında maharet gerektirdiği söylenebilir. Hatta Okçuzâde, şiirden daha fazla yetenek gerektirdiğini düşündüğü için inşa ilminin tercih edilmesinden yana olduğunu belirtir.⁶ İslam’ın “Orta Dönemi” olarak da adlandırılan onuncu yüzyıldan Memluk Dönemi’nin sonuna kadar Arap edebî geleneği içinde mektup yazma pratiklerini inceleyen Adrian Gully, Arap edebî formlarında nesir ve şiirin tanımlanmasında Antik Yunan etkisinin belirgin olduğunu ileri sürer. Nitekim, Aristo nesrin bileşenlerini, yani kelimeleri, nesir hâline gelmeden önce özünde dağınık halde bulunan unsurlar olarak açıklamıştır. Gully’ye göre yayılmış, dağılmış, saçılmış anlamlarına gelen ve “*nesr*” kökünden türetilmiş *mensur* kelimesi tam da bu anlamı sebebiyle şiirden ayrılmaktadır. Nesir veya düzyazı, kelime kullanımında bir sınırsızlığa işaret ederken, şiir ise sınırlı kelime gruplarının kullanılmasını ifade etmektedir.⁷

Osmanlı kalem ehli için münşe’ât mecmuaları önemli bir edebî tür sayılırken, modern edebiyatçılar ve tarihçiler 1990’lara kadar bu türü aynı ciddiyetle ele almamıştır. Araştırmacıların münşe’ât mecmualarına ilgisi bu tarihten sonra artmış, özellikle 1995 yılında tamamlanan Halil İbrahim Haksever’in doktora tezini, muhtelif yüksek lisans ve doktora tezleri izlemiştir.⁸ YÖKTEZ veri tabanında 1993’ten itibaren Osmanlı edebiyatı alanında yapılmış elli yedi kadar münşe’âtla ilgili tez bulunması da bunun bir göstergesidir. Bu tezlerden kırk beş tanesi Osmanlı dönemine ait bir münşe’ât mecmuası üzerine olup otuz üçü yüksek lisans, on ikisi ise doktora tezine konu olmuştur. Bu alandaki araştırmalar 2000’li yıllarda (Figür 1’de görüleceği üzere) yüksek bir ivme kazanmıştır.

³ Orhan Şaik Gökyay, “Tanzimat Dönemine Değın Mektup,” *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi* 30, sy. 274 (1974): 18.

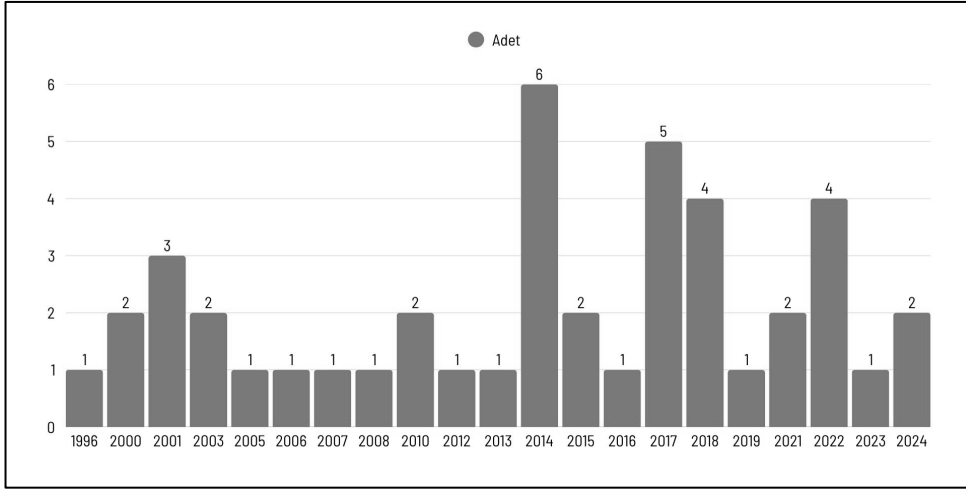
⁴ Bahsi geçen on beş mektup için bkz. Tıraş, “Nâbî’nin Münşeâtı,” 131-36.

⁵ Christine Woodhead, “Circles of Correspondence: Ottoman Letter-Writing in the Early Seventeenth Century,” *Journal of Turkish Literature* 4 (2007): 56.

⁶ Christine Woodhead, “Ottoman İnşa and the Art of Letter-Writing Influences Upon the Career of the Nişancı and Prose Stylist Okçuzade (d. 1630),” *Osmanlı Araştırmaları* 7-8, (1988): 158.

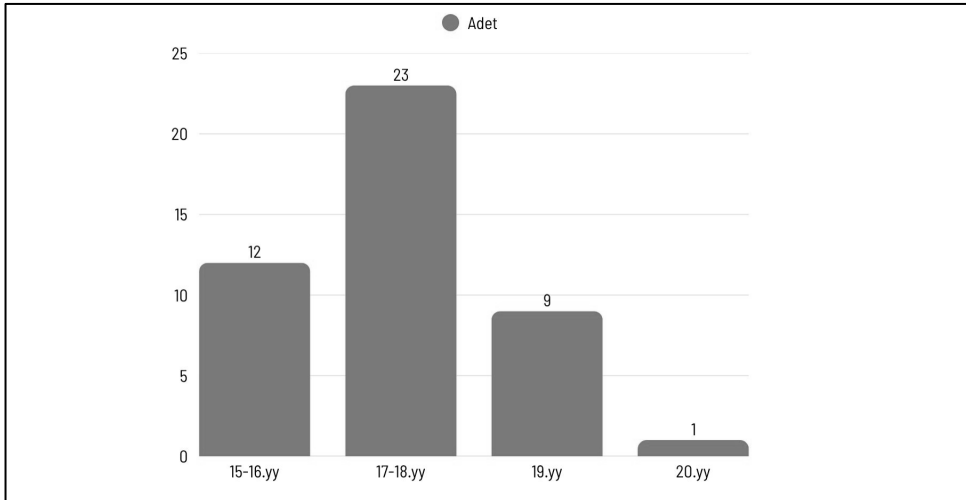
⁷ Adrian Gully, “Epistles for Grammarians: Illustrations from the İnshâ’ Literature,” *British Journal of Middle Eastern Studies* 23, no. 2 (1996): 6.

⁸ Halil İbrahim Haksever, “Eski Türk Edebiyatında Münşe’âtlar ve Nergisinin Münşe’âtı” (Doktora tezi, İnönü Üniversitesi, 1995).



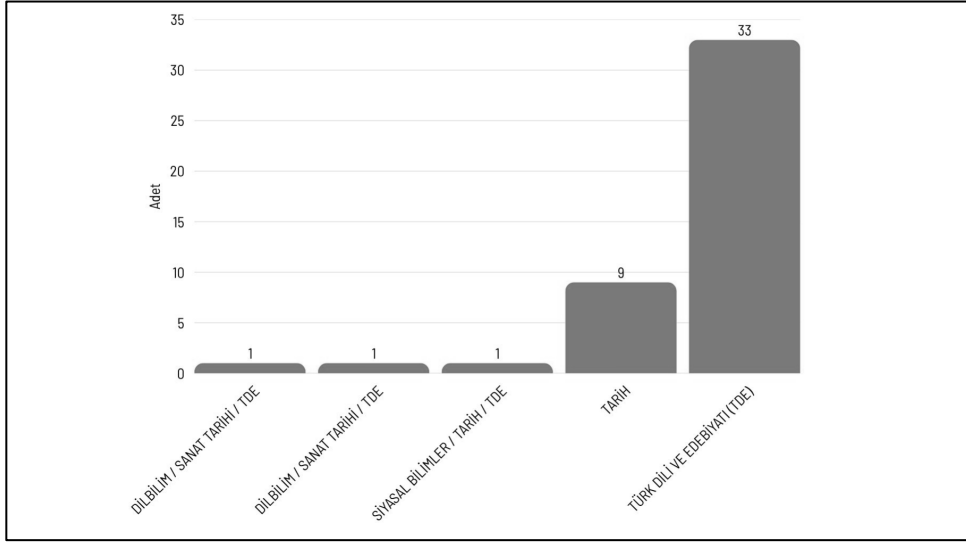
Figür 1. Yıl bazında münşe'ât mecmuaları üzerine yapılan tezler

Tezlere konu olan münşe'ât mecmualarının telif edildikleri dönemlere baktığımızda, ağırlıklı olarak pre-modernite, yani on dokuzuncu yüzyıl öncesine tarihlenen eserler olduğu (Figür 2) görülmektedir.



Figür 2. Yapılan tezlere konu olan münşe'âtların telif edildiği dönem

Tezlerin yapıldığı bölümleri incelediğimizde (Figür 3’te görüleceği üzere) Türk dili ve edebiyatı bölümlerinin (TDE) ağırlıkta bulunduğunu, tarih bölümleri içinde yer aralan tezlerin toplam içindeki payının oldukça düşük olduğunu söyleyebiliriz.



Figür 3. Münşe’ât mecmualarına ilişkin tezlerin yapıldığı bölümler

Bu alandaki araştırmaların 1990’lara kadar gecikmesinin nedenlerini irdeleyen yayınların da bulunduğunu belirtmek gerekir. Kimi araştırmacılara göre gecikmenin önemli sebeplerinden biri münşe’ât mecmualarının gerek içerik gerek anlatım benzerlikleri sebebiyle nadir eserler olarak görülmemiş olmalarıdır. Nitekim Çetin Derdiyok, Ahmed-i Dâî’nin on beşinci yüzyılda yazılmış *Teressül*’ünde yer alan bir *elkâb* kısmıyla on yedinci yüzyıl şair ve münşilerinden Veysi’nin *Siyer*’inden seçilen bir bölümün, yine on sekizinci yüzyıl şair ve münşilerinden Sâkıb Mustafa Dede’nin *Sefine-i Nefise-i Mevleviyye*’si arasında yaptığı karşılaştırmalara dayanarak dil ve anlatım açısından çok büyük farklar bulunmadığını ortaya koymuştur.⁹ Derdiyok’a göre, bunun nedeni münşe’ât mecmualarının genellikle kâtipler tarafından bir el kitabı gibi kullanılmasıdır. Pek çok münşi veya kâtip, önceki mecmualardaki ifadeleri, yalnızca kişi ve yer adlarını değiştirerek aynen aktarmıştır.¹⁰ Benzer şekilde Orhan Şaik Gökyay da “İstanbul kitaplıklarında bu konu için bakıp incelediğim yetmiş kadar münşe’ât içinde çoğu dil ve üslup bakımından neredeyse birbirinin örneği sayılabilecek niteliktedir ve birini ötekinden ayırt edebilecek belirli bir özellik

⁹ Çetin Derdiyok, “Osmanlı Devrinde Mektup Yazma Geleneği,” *Osmanlı: Kültür ve Sanat* 9, (1999): 732.

¹⁰ Derdiyok, “Osmanlı Devrinde Mektup Yazma Geleneği,” 732.

göstermemektedir” diye yazar. Münşe’âtlar için “ne dediklerinin anlaşılması için yorulmaya değmez ölü eserler” hâline geldiklerinden söz eder.¹¹

Gerçekten de birbirlerine bu denli benzemeleri, onların bir prototip metinden istinsah edilmiş eserler olarak değerlendirilmesini mi gerektirir? Nâbî’nin ve Okçuzâde’nin belli bir konuda birbirinden çok farklı metinler ortaya koymaları sadece onların edebî maharetinden mi kaynaklanmaktadır? Münşe’âtların hepsini birbirinin aynısı olarak gören Gökyay dahi, yine aynı yazısında Fuzûlî’nin *Şikâyetnâme*’sini, Zaîfî’nin Rüstem Paşa’ya ailesi ve eşi hakkında “çok içten” ve yapmacıksız bir dille yazdığı mektupları, Kânî’nin de nükteli ve iğdeli bir dil kullandığı mektuplarını münşe’âtların basmakalıplığından kurtulan nadide eserler olarak tanımlar.¹² O zaman Gökyay’ın sözünü ettiği Kânî ve Zaîfî’nin mektupları bu geleneğin içinde birkaç istisna mıdır? Bu mektupların üslubunda duygular nasıl ifade edilmiştir? Zaîfî’nin mektuplarının dışında kalanlar “içtenlikten uzak”, “basmakalıp” ifadeler olarak mı nitelendirilmelidir? Yoksa bu kalıplar kaleme alındıkları dönemin sosyal ve duygusal normlarını mı yansıtmaktadır? Bir başka açıdan, on yedinci yüzyılda yerleşik mektup yazma geleneği ve muteber üslubun yirminci yüzyıldaki değişiminin bir kanıtı mıdır? Bu farklılaşma aynı zamanda toplumun “içtenlik” anlayışının temsil edildiği zihniyet dünyasındaki değişimine mi işaret etmektedir? Gökyay’ın değerlendirmelerini yansıtan anlayışa göre ne konu ne de dil ve üslup özellikleri bakımından birbirinden farkı bulunmayan Osmanlı döneminde yazılmış/istinsah edilmiş münşe’ât mecmuaları, ana odağı değişimi incelemek olan tarihçiler için muteber tarihsel kaynaklar olarak değerlendirilemeyecek nitelikte midirler? Eğer bu eserler “anlaşılması için yorulmaya değmez ölü eserler” ise, on beşinci yüzyıldaki Ahmed-i Dâî’nin *Teressül*’ünden on dokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar yaklaşık dört yüz yıl kadar süren zaman içinde bu mecmualar neden defalarca istinsah edilmiştir?

Bu soruların bir kısmı kimi tarihçilerin de zihinlerini meşgul etmiştir. Genelde Osmanlı edebiyatı özelde de münşe’ât mecmualarının Osmanlı toplumsal tarihine ilişkin neler söyleyebileceğine dair yapılan ilk ve kapsamlı değerlendirme Halil İnalcık’a aittir. Halil İnalcık *Şair ve Patron* adlı kitabında edebî eserler üzerinden Osmanlı toplumsal düzenine dair önemli çıkarımlarda bulunmuş, patronaj/himaye ilişkilerinin önemine vurgu yapmıştır. “Edebiyat tarihi araştırmacılarının Fuzûlî ve öteki şairlerde buldukları Osmanlı nesrinin aslında, Osmanlı bürokrasisine bağlı küttâbın özel bir hazırlık ile öğrendikleri resmî inşa üslubu” olduğunu ve bu üslubun Bağdat ve İran’da gelişmiş bir bürokrasinin yarattığı resmî üslup olup sonraki imparatorluk rejimleri için kaçınılmaz bir örnek olduğunu belirtmiştir.¹³ İnalcık, inşa dilinin, Orta Asya Timûrî ve Çağatay devletleri ve Hindistan Timûrîlerinde ortak bir yazı dili olduğunu ileri sürer.¹⁴ Daha önemlisi, patrimonial toplumlarda terbiyet, kulluk ve intisabın sosyal ilişkilerin temeli olduğunu, hem patron hem kul için gerekli bir sosyal bağ oluşturduğunu belirtir. Patron için

¹¹ Gökyay, “Tanzimat Dönemine Değin Mektup,” 18.

¹² Gökyay, “Tanzimat Dönemine Değin Mektup,” 19.

¹³ Halil İnalcık, *Şair ve Patron: Patrimonial Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme* (Doğu-Batı Yayınları, 2003), 68.

¹⁴ İnalcık, *Şair ve Patron*, 68.

şöhret ve mevkisini yüceltmeye, kul içinse hayatta kalma ve ilerlemeye bu bağlılığın temel oluşturduğunu, dolayısıyla intisab ve patronajın sosyal ilişkiler ve hiyerarşinin en önemli prensibi olduğunu vurgular.¹⁵

Christine Woodhead'in de münşe'ât geleneğinin Osmanlı tarihini nasıl aydınatabileceğine dair önemli katkıları olmuştur. On yedinci yüzyıl münşilerinden Azmîzâde'nin (ö. 1631) münşe'âtı üzerinden mektupların yazıldıkları dönemin hem toplumsal iletişim ağları hem de ulema ve ümera arasındaki profesyonel patronaj ilişkileri hakkında kıymetli bilgiler ihtiva ettiğini göstermiştir.¹⁶ İncelediği mektupların kimi zaman sevdiklerinden ayrı kalmanın veya üstleri tarafından ihmal edilmiş olmanın yol açtığı bedbahtlıklar kimi zaman ise güzel bir haber almış olmanın verdiği memnuniyet gibi duyguların da iletildiği araçlar olduğunu öne sürer. Mektupların ne kadar soyut ve metaforik anlatımlarla süslenmiş bir üslupla yazılırsa o kadar değerli kabul edildiğini ilave eder. Dostluk/arkadaşlık ile patronaj ilişkisinin de kimi zaman birbiri ile örtüştüğünü, kimi zaman farklılaştığını, birbirinin benzeri gibi görünen mektupların aslında çok ince farklılıklar içerdiğini, bu farklılıkların tespitinin de değerli ve gerekli olduğunu ifade eder.¹⁷ Ümit Ekin de bu mecmuaların bir türü olan, kadılar ya da kâtiplere yol gösterici amaçla derlenmiş, şer'îye sicillerinde yer alan belgelerin nasıl hazırlanacağını gösteren ve daha önce tutulmuş sicillerden alınan belge çeşitlerini içeren, Tokat'a ait on yedinci yüzyıla tarihlenen bir "sakk mecmua"sını yayımlamıştır. Yayımladığı eserde yer alan belgeleri Tokat tarihi açısından değerlendirmiştir.¹⁸

Yukarıda tespit edildiği üzere 2000'li yıllarda artan ilgi sonucu yapılan değerli araştırmalar kütüphanelerde bulunan münşe'ât türü eserleri gün yüzüne çıkarmakta ve Osmanlı mektup geleneğini aydınlatmaktadır. Ancak Osmanlı edebiyatçılarının ve az olmakla birlikte Osmanlı tarihçilerinin bu değerli çalışmalarını incelediğimizde genellikle metin odaklı okumalar yapıldığını, münşe'âtların içeriklerine göre tasnifi ile dil ve üslup özellikleri bakımından incelendiğini görmekteyiz. Yaklaşık dört yüz yıla yayılan bir dönemde var olan Osmanlı mektup yazma geleneğinin, Osmanlı devlet ve toplum ilişkilerine dair neler söyleyebileceği konusunda araştırmaların hâlen yetersiz kaldığını söylemek mümkündür.

Bu makalede Osmanlı mektup yazma geleneğinin, devlet ve toplumunun zihniyet dünyalarının çeşitli yönlerini ortaya koyacak nitelikte olduğu ileri sürülmektedir. Bu eserlerin her biri şekil ve içerik bakımından birbirlerine çok benzemekle birlikte üsluplarında yer alan sözcükler ve ibareler üretildikleri dönemin tecrübelerine, bu ortamların ve bu ortamlarda yaşayan bireylerin ve toplumun duygu dünyalarına da ışık tutacak ipuçları sunabilmektedir. Zira, Osmanlı tarihi bağlamında yeni olmakla birlikte, 1980'lerden itibaren "duyguların tarihi" alanında yapılan araştırmalar hem duyguların zaman ve mekân içinde değiştiğini hem de bizatihi duygu

¹⁵ İnalçık, *Şair ve Patron*, 16.

¹⁶ Woodhead, "Circles of Correspondence," 53.

¹⁷ Woodhead, "Circles of Correspondence," 53-68.

¹⁸ Ümit Ekin, *Kadı Buyurdu Kâtip Yazdı: Tokat'a Dair Bir Sakk Mecmuası* (Bilgi Kültür Sanat, 2010).

deneyimlerinin temel belirleyicisinin duygu normları olduğunu ileri sürmekte, bu bulgular bilişsel sinirbilim ve kültürel psikoloji gibi farklı bilim dalları araştırmalarıyla da desteklenmektedir.¹⁹

Bu argümanı desteklemek için ilerleyen satırlarda, münşe'ât mecmualarının Osmanlı toplum düzeni, toplumsal ilişkiler ve bireylerin duygu dünyaları hakkında neler söyleyebileceği konusundaki tespitler, Manastırlı Mehmed Rifat'ın *Zübdetü'l Münşe'ât* adlı eseri üzerinden yapılacaktır. Ancak bundan önce, birinci bölümde Osmanlı münşe'ât mecmualarının içinde yer alan mektupların yapısal özellikleri üzerinde durulacak ve temsil ettiği gelenek hakkında çıkarımlar yapılacaktır. Bu bölümde Nâbî'nin yukarıda bahsi geçen ve *Münşe'ât* adlı eserinde yer alan on beş davet mektubu esas alınacaktır. İkinci bölümde makalenin ana kaynağı olan *Zübdetü'l Münşe'ât* adlı eserin müellifi Mehmed Rifat ve yaşadığı dönemin genel özellikleri incelenecektir. Üçüncü bölümde ise eserde yer alan mektupların tasnifi yapılarak içerikleri üzerinden Osmanlı toplumsal/bireysel ilişkilerinin niteliklerine, bu niteliklerin değişimi ve dönemin toplumsal dönüşümünün mektuplara nasıl yansıdığına dair çıkarımlar yapılacaktır. Diğer bir deyişle, bu tarihsel kaynağın satır aralarında kalan ve duyulmayan sesine kulak verilecektir. Aynı zamanda mektup içerikleri ve kullanılan terimler üzerinden Osmanlı toplumunun duygu ifade biçimlerinin nasıl yorumlanabileceği, toplumsal olarak inşa edilen duygulara ilişkin bu kaynakların neler sunabileceği incelenmek suretiyle mevcut literatüre bir katkı sağlanması amaçlanmaktadır.

Mektup Yazma Geleneği: Sınırsızlığın Sınırı

İnşa tarzının önemli ustalarından birisi olduğu muhakkak olan ve aynı zamanda şair olarak da ünlenmiş bulunan Nâbî, giriş bölümünde daha ayrıntılı belirttiğim gibi *Münşe'ât* adlı eserinde bir davet tezkiresini on beş ayrı tarzda kaleme almıştır. Kuşkusuz, birbirinden üslup bakımından ayrı on beş metin yazabilmenin öncelikle Nâbî'nin edebî maharetiyle ilgili olduğu düşünülebilir. Fakat burada belirtilmesi gereken bir başka husus İslâmî inşa tarzında oluşturulan her metnin nasıl bir şekle sahip olacağının kâtibin kendi arzusuna bırakılmaması, uyması gereken bir formun kendisine öğretilmesidir. Bu formlar bir yönüyle diplomatik açıdan belgenin doğruluğunun bir işaretidir. Diğer yandan zaman içinde oluşmuş ve çeşitli kuşakların kullanımından ve değerlendirmesinden geçmiş bir ortak aklı temsil etmektedirler. Yani formlar, zaman içinde oluşan bir geleneğin taşıyıcısı olmuşlardır. Bu yüzden Nâbî'nin bir tezkire metnini on beş ayrı bir türde yazabilmiş olmasının sebebi kendi hüneri kadar bu gelenekten süzülerek gelen formların ona verdiği imkânla da ilgilidir. Nitekim Nâbî'nin sözünü ettiği davet tezkiresi basit bir formu olan inşa metnidir ve Nâbî kendi içinde birtakım bölümlerden oluşan bu forma uyarak metinlerini kaleme almıştır.

¹⁹ Tarihsel çalışmalarda duygular için bkz. Nil Tekgül, *Emotions in the Ottoman Empire: Politics, Society and Family in the Early Modern Era* (Bloomsbury, 2023), 5-14.; aynı yazar, "Duyguların Tarihi: Edebî Eser Olarak Osmanlı Belgelerine Yeni Bir Bakış Önerisi," *Atelye Edebiyat Dergisi* 1 (2023): 17-37. Osmanlı edebiyatında duygular üzerine yapılan araştırmalar kaynakçası için bkz. Ahmet Ferhat Özkan, "Türk Edebiyatına Dair Duygu Çalışmalarının Kapsamı ve Bir Kaynakça Denemesi," *Cumhuriyetin Yüzüncü Yılına Armağan Sosyal ve Beşeri Bilimler: Türk Dili ve Edebiyatı* içinde, haz. Talip Doğan ve Ahmet Ferhat Özkan (Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınevi, 2023), 95-111.

Türünden bağımsız olarak bütün belgeler Allah'ın adının anıldığı bir girişle başlar. Davet (*invocatio*) veya Osmanlı diplomatik dilinde *tahmid* ve *temcid* adı da verilen bu kısmın en basit şekli Allah'ı işaret eden “hû” sözcüğüdür.²⁰ Ancak düzenlenen metnin önem derecesi, muhataplarının statüleri, içeriğinin özelliğine göre *hû* sözcüğü Allah'ın farklı sıfatlarının eklenmesi suretiyle daha zengin hâle getirilir ve metinle ilişkilendirilir. Bu sıfatların seçimi de kâtibin isteğine bırakılmamıştır. Örneğin üst makamda bulunan bir devlet görevlisinden herhangi bir konuda yardım istemek için yazılmış bir arzuahâlin davet kısmı da buna göre şekillenir. *Hû* veya *Hüve'l-bâki* yerine Allah'ın yardımcı, yardım eden sıfatını ifade eden *Hüve'l-mu'in* veya zenginleştiren, gönlünü tok tutan sıfatını belirleyen *Hüve'l-mugnî* terimleri kullanılır. Mektubu yazan şifa talebinde bulunuyor ise bu defa davet *Hüve's-şafi* şeklini alır. Nitekim sadece davet kısmına bakılarak bile oluşturulan metnin ne ile ilgili olduğu önceden tahmin edilebilir.

Davetten sonra bir metnin en önemli kısmı *elkâb* (*inscriptio*)'dır. Osmanlı diplomatiğinde, Osmanlı devlet erkânına olsun, yabancı hükümdar veya devlet adamlarına olsun, toplumun çeşitli kesimlerindeki kişilerin birbirleri ile mektuplaşmalarında olsun, yazılacak yazılarda kullanılacak *elkâb* ayrı ayrı tespit edilmiştir. Hiç kimseye sahip olduğu mevkinin gerektirdiği *elkâbı* dışında bir *elkâb* kullanılarak yazı yazılamayacağına, hangi makam için hangi *elkâbın* kullanılması gerektiğine dair kurallar belirlenmiştir. Nitekim, münşe'ât mecmualarında da bu hususa önemle işaret edilmektedir.²¹ *Elkâb* da zaman içinde oluşturulmuş bir geleneğin ürünü olmuştur. Mektubun muhatabı hangi zümreye mensupsa, onun mensubiyetine uygun ifadeler kullanılmıştır. Örneğin, örfiyeye mensup bir kişi padişah adına yetki kullandığı için, padişahın gücünü ve kudretini vurgulayan *elkâb* seçilmiş,²² ilmiyeden veya kalemiyeden gelenler söz konusu olduğunda bilgi ve deneyim zenginliği öne çıkarılmıştır.²³ Her bir zümrenin mensuplarına kendi içlerindeki *merâtip* de göz önünde bulundurularak hitap edilmiştir.²⁴ İslam kültür çevrelerinde çoğu zaman sözcükler sözlük anlamları ile kullanılırken, Osmanlı geleneğinde kimi zaman kelimelere farklı ve yeni anlamlar kazandırılmış, kinaye ve metaforik ifadeler ile farklı maksatlara hizmet etmiştir. Kinayeli ve metaforik ifadeler bazen sözlük anlamının tam tersi bir şekilde muhatabını aşağılayan veya kızdıran hitap tarzı olarak da kullanılmıştır. Örneğin Yavuz Sultan Selim'in Şah İsmail'e yazdığı mektupların birinde Şah İsmail'e *elkâb* kısmında “bahadır” olarak hitap edilmiştir. “Bahadır”

²⁰ Mübahat Kütükoğlu, *Osmanlı Belgelerinin Dili (Diplomatik)* (Kubbealtı Akademisi Kültür ve San'at Vakfı, 1998), 100.

²¹ Kütükoğlu, *Osmanlı Belgelerinin Dili*, 101.

²² Fatih Kanunnamesinde Sancakbeyi elkâbı “Kıdvetü'l-ümerâi'l-kirâm, umdetü'l-küberâi'l-fihâm zü'l-kadr ve'l-ihtirâm, sâhibü'l-izzı ve'l-ihtişâm el-muhtass bi-mezîd-i inâyeti'l-Meliki'l-allâm” olarak yer almıştır. Reisü'l Küttâb ve Defter Emîni için elkâb “İftihâfü'l-eâli ve'l-e'âzım muhtarü'l-ahâli ve'l-ekârim el-muhtass bi-mezîd-i inâyeti'l-meliki'd-dâim” şeklinde belirtilmiştir. Daha geniş bilgi için bkz. Kütükoğlu, *Osmanlı Belgelerinin Dili*, 103-104.

²³ 500 akçeli taht kadılarının elkâbı ise “Akdâ-yı kudâti'l-müslimîn, evlâ-yı vülâti'l-muvahhidîn ma'denü'l-fazl ve'l-yakîn vâris-i ulûmi'l-enbiyâ ve'l-mürselîn, hüccetü'l-hakkı ale'l-halkı ecma'in el-muhtass bi-mezîd-i inâyeti'l-meliki'l-mu'in” olarak belirlenmiştir. Bkz. Kütükoğlu, *Osmanlı Belgelerinin Dili*, 104.

²⁴ Kütükoğlu, *Osmanlı Belgelerinin Dili*, 105.

kelimesi sözlük anlamıyla olumlu bir nitelik ta  sa da Yavuz'un mektubunda   ah   smail'e bu unvanla hitap edilmesi, onu   ah statüsünden aşağı bir konuma yerleştirmek için kullanılmıştır. Bu, Osmanlı diplomatik yazışmalarında sıkl  a görülen, düşmanı k    mseyici ama biçimsel olarak nezaket sınırları içinde kalan bir stratejidir.²⁵

*Elk  b*dan sonra ise genellikle du  a (*salutatio*) kısmı yer almaktadır. Bu da *elk  b*da olduğu gibi yazıldığı şahsın mevkisine göre yazılırdı. Kimi zaman *elk  b* ile *du  a* kısmı birlikte yer alır, *du  a*dan sonraki kısım ise, yazılma sebebinin izahıdır ki buna nakil/iblağ (narratio/espositio) denmektedir. Bu kısımda tezkirenin yazılışı nedeni yer alır, belgenin yazılmasına sebep olan konu açıklanır. Sonuç kısmında özellikle belgenin yazanı, muhatabı ve yazılışı nedeni ile ilgili olarak daha çok duygusal bir talep kendini gösterir.

Bu açıklamalar basit gibi görünmekle birlikte her bir kısmı farklı bir gerçeğe işaret etmektedir. Örneğin hitap, tezkireyi yazan ile muhatabı arasında nasıl bir ilişki olduğunu gösteren en önemli kısımdır. Tezkirenin muhatabı tezkireyi yazanın amiri mi, memuru mu, ya da diğer bir deyişle kendisinin akranı mı yoksa üstü veya astı mıdır? Bunların her birine göre forma bağlı kalmak suretiyle farklı hitap tarzları söz konusudur. Bu hitaplarda kullanılacak üslup yazarın kelime kullanımını sınırlamaktadır.   slupta kullanılan sözcüklerin anlamları ve hitap ettikleri duyular bir yandan yazanın söz varlığının zenginliği ile diğer yandan da kendisine yol gösteren geleneksel formun yapısı ile ilgilidir. Çünkü bu yapı, daha önce de belirttiğim gibi, zaman içinde ortaklaşa oluşturulan geleneği temsil etmektedir.

N  b  'nin sözü edilen davet mektupları; hitap bölümü, nakl, iblağ ve sonuç kısımlarından müteşekkildir.²⁶ Her biri birbirinin aynı görülen bu metinlerin hitap ve sonuç bölümleri tezkirenin muhatap veya muhatapları ile tezkireyi kaleme alanın hem toplumsal veya idari statüleri hem de bu statülere sahip bulunmaları nedeniyle taşıdıkları değere ilişkin ilginç bilgiler taşırlar. Bu bilgilerin önemli bir bölümü reel durumları ile birlikte duygu dünyaları hakkında da bizi aydınlatır. Bu bakımdan N  b  'nin bu on beş ayrı içerikte düzenlediği davet tezkireleri bu tür belgelere örnek olacak niteliktedir.

Bir numaralı davet mektubunun tam metni   u şekildedir:

sa'  detl     zzetl   bir  der-i ser-ber  berim hazretlerinin n  d  -i ne    t-  b  d-ı meserred-b  ny  dlarına ged  y   zemzeme-i r  h  niy  n olmağa     y  n nev  le-i nemek  n-i hoş      n  -i du'   ihd  sına m  te'  kib ber  verde-i mahlas-ı b  -riy   budur ki cen  b-ı   er  finiz ile cokdan d  'ire-ni   n-i h  nce-i sohbet ve nemek  lis-i m  'ide-i   lfet olmak kil  r-ı zam  rde m  stak  m olmağın in    'all  hu te'  l   horos-ı subh-g  h  i   henk-

²⁵ "  smail bahadır -aslah Allahu   anehu- tevkr  'i ref  'i h  m  y  n ... vasıl olıcak malum ola ki...". Bkz. Hoca Saadettin Efendi, *Tacü't-Tevarih* (  stanbul: 1341), 2: 206.

²⁶ Mektupların formlarının farklı şekillerde incelenmesi de mümkündür. Nitekim Gök, M  n    t-ı Osm  niye'yi incelediği tezinde mektup bölümlerini     le sınıflandırmıştır: elk  b, ibtida (saygı ve selam sözleri), tahall  s (ibtidadan talebe geçiş arasında yer alan ifadeler, arz sözleriyle talebe geçilen yer), talep, intiha (mektupların bittiğini belirten kalıplaşmış ifadelerin yer aldığı bölüm) ve du  a. Emine Gök, "M  n    t-ı Osm  niye (  nceleme-Metin)" (Yüksek lisans tezi, Çukurova   niversitesi, 2020), 21-23.

nevâ ve dücâce-i dücâ vaz'-ı beyza-i beyzâ eylediği hemgâmede câdde-i teşrifi pîş-gîr-i kâdîme-i 'azîmet ve kebâb-ı dil-i müştâka tesliyet-nişân olmaları mercûdur.²⁷

Aslında bu metnin ana formunu şöyle belirleyebiliriz: “sa’âdetlü ‘izzetlü birâder-i ser-berâberim hazretleri (...) mahlas-ı bî-riyâ(m) budur ki cenâb-ı şerîfiniz (...) olmağın (...) inşâ’llâhu te’âlâ (...) teşrifi(niz) (...) mercûdur.”

Mektupların hepsi bu basit form üzerine kurulmuştur. Diğer mektupların da formu aynıdır. Birkaç örnek üzerinden bunu gösterebiliriz:

sa’âdetlü mekremetlü pâkîze-gevherim hazretleri (...) inhâ-kerde-i birâderi budur ki cenâb-ı kerîminiz (...) olmağın inşâ’llâhu te’âlâ (...) teveccühleri ile (...) buyurmaları derhâstedir.²⁸

mahabbetlü mekremetlü yâr-ı siddîk ve birâder-i şefîkim hazretleri (...) inhâ-yı ihlâs-pîşeleri budur ki cenâb-ı refî’leriyle (...) etmeğın inşâ’llâhu te’âlâ (...) teşrifleriyle (...) buyurmaları i’zz-i mültemesâtdır.²⁹

Hazretleri (...) ber-dâşe-i ser-be-teslîm ihlâsları budur ki cenâb-ı şerîfiniz (...) olmağın inşâ’llâhu ‘azîmet buyurmaları (...) âyine-i râh-ı intizârda güşâdedir.³⁰

Hazretleri (...) muhlis-i sâf-derûnları budur ki (...) olmağın inşâ’llâhu te’âlâ (...) ta’yîn buyurmaları mütemennâdır.³¹

Hazretleri (...) dâ’î-i kâdîm budur ki (...) olmağla inşâ’llâhu te’âlâ (...) teşrîf ile dâmen-i dilden izâle-i vesah-i ahzâne himmetleri mercûdur.³²

İlk mektubun hitap bölümünde yer alan “birader-i ser-beraberim” sözcük dizimi, kaleme alanın, yani davet edenin, statü itibarıyla kendisiyle eşit konumda birine hitap ettiğini ve mektubun bu çerçevede kaleme alındığını göstermektedir. Buna eklediği “hazret” kelimesi ise muhatabın statü sahibi olduğunu gösterir. Bu bize, tezkirenin muhatabı ile yazarı arasında görev açısından birlikteliğin ötesinde bir dostluğun, bir yakınlığın bulunduğunu göstermektedir. İkinci mektupta bu sözcük diziminin yerini “mahabbetlü mekremetlü yâr-ı siddîk ve birâder-i şefîkim hazretleri” almıştır. Bunun da aynı şekilde statü sahibi akrana yazıldığı anlaşılmaktadır. Ancak eklenen “mahabbetlü”, “mekremetlü” gibi sevgi ifadeleri ilişkinin ilkine göre daha yakın olduğunu işaret etmektedir.

Yazının amacına geçilmeden önce, resmî belgelerde ve görev icabı yazılmış tezkirelerde giriş kısmında genellikle nötr bir şekilde “sebeb-i tahrir-i tezkire budur ki” veya “sebeb-i tahrir-i huruf oldur ki” ifadeleri yer alır. Mektupların da giriş kısmını “hitabım budur ki” diye bitirmek mümkünken, ilk mektupta “mahlas-ı bî-riyâ(m) budur ki” ifadesi ona hitap etmenin büyük bir

²⁷ Tıraş, “Nâbi’nin Münşeâtı,” 131.

²⁸ Tıraş, “Nâbi’nin Münşeâtı,” 131.

²⁹ Tıraş, “Nâbi’nin Münşeâtı,” 132.

³⁰ Tıraş, “Nâbi’nin Münşeâtı,” 133.

³¹ Tıraş, “Nâbi’nin Münşeâtı,” 133.

³² Tıraş, “Nâbi’nin Münşeâtı,” 134.

sevinç kaynağı olduğu belirtilmiştir. Bu forma sadık kalmak suretiyle diğerlerinde bu bölüm “inhâ-kerde-i birâderî budur ki”, “inhâ-yı ihlâs-pîşeleri budur ki”, “ihlâsları budur ki”, “muhtlis-i sâf-derûnları budur ki”, “dâ’î-i kâdim budur ki” gibi farklı “içtenlik” seviyeleri gösteren ifadelerle değiştirilmiştir.

İlk mektubun içeriğini teşkil eden *nakl* ve *iblağ* kısmında ise muhatabın bir sohbet sofrasında varlığının beklendiğini ifade eden sözcükler seçilmiş ve kendisi gelmesi gözlenen önemli bir yolcu olarak nitelenmiş, bir an önce ulaşması arzusu sonuç kısmında “mercûdur” olarak ifade edilmiştir. Rica genellikle bir resmiyet ifade etmiş olmasına rağmen *nakl* ve *iblağ*daki duyu ve duygular içeren kelimelerle bütünleşmesi bu resmiyetin uzun bir birlikteliğin hususiyetlerini taşıdığına da işaret etmektedir.

Bu tezkirenin *nakl* ve *iblağ* kısmının temel yapısı “cenâb-ı şerifiniz(den) (...) mercûdur” şeklindeki söz dizimidir. Yani muhatabın bir davete icabet etmesi rica edilmektedir. Ancak Nâbî bir akranına yazdığı tezkireyi şu hâle getirmiştir: “cenâb-ı şerifiniz ile (...) sohbet ve nemek-lîs-i mâ’ide-i ülfet olmak kılâr-ı zamîrde müstakîm olmağın, inşâ’allâhu te’âlâ (...) mercûdur”.³³ Mercûdur kelimesi de diğer mektuplarda, benzer şekilde derhâstedir,³⁴ intizârımızdır,³⁵ mütemennâdır,³⁶ tevekkü’muzudur,³⁷ emânımızdır,³⁸ hulâsa-i amâlimizdir³⁹ şeklinde farklılaşmaktadır. Ama her muhatap için hangi üsluba sadık kalınacağı önceden belirlenmiştir.

Nâbî, on beş ayrı metinde gerçekten de yemek, birlikte yemek yenilen sofrâ, sofrada yemekle birlikte yapılan sohbet ve muhabbet kavramlarını merkeze alarak ama bu kavramları açıklayan kelimelerle ilgili bir söz varlığı yaratarak bu metinleri hazırlamıştır. Ancak, bu metinlerin yemekle ilgili temel kavramlarına ve bunların etrafında oluşturulan söz dizimsel ifadelerle baktığımız zaman bu kelimelerin arkasında asıl konuyla ilgili duygusal ve duyumsal bir aktarımın olduğunu da görüyoruz. Bu da bize, inşa geleneğinde üretilen metinlerin bir edebî anlatı hüneri kadar, bu anlatıda yansıtılan duyu ve duygularla bezendiğini göstermektedir. Bu ifadelerin “basmakalıp” olmaktan ziyade, aksine dönemin “içtenlik” anlayışını temsil ettiğini söyleyebiliriz. Mektupların içeriğinde yer alan ve bugün “basmakalıp” olarak nitelendirdiğimiz sözcük dizimlerinin, geleneği temsil eden ve “münşiyane” olarak tabir edilen ağıdalı üslubun, bu üslup içinde yer alan duygu kelimelerinin, Peter ve Carol Stearns’ın 1985 yılında yayımladıkları makalede yer alan duyguloji (*emotionology*) kavramından esinlenerek, yazıldıkları dönemin duygu ifade normlarını yansıttığını söyleyebiliriz.⁴⁰ Tarihçiler tarafından “duyguların tarihi” alanının bir nevi manifestosu olarak

³³ Tıraş, “Nâbî’nin Münşeâtı,” 131.

³⁴ Tıraş, “Nâbî’nin Münşeâtı,” 131.

³⁵ Tıraş, “Nâbî’nin Münşeâtı,” 132.

³⁶ Tıraş, “Nâbî’nin Münşeâtı,” 133.

³⁷ Tıraş, “Nâbî’nin Münşeâtı,” 134.

³⁸ Tıraş, “Nâbî’nin Münşeâtı,” 134.

³⁹ Tıraş, “Nâbî’nin Münşeâtı,” 135.

⁴⁰ Peter N. Stearns and Carol Z. Stearns, “Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards,” *American Historical Review* 90, no.4 (1985): 813-36.

kabul edilen makalelerinde Peter ve Carol Stearns on sekizinci yüzyılda yazılmış popüler nasihat kitapları üzerinden duygu standartlarını incelemiş ve zaman içinde önemli farklılıkların olduğunu tespit etmişlerdir. Duyguloji kavramını da bir toplum içinde belirli bir grubun duygular ve bunların ifade biçimleri hakkında belirledikleri ve yansıttıkları standartlar, bu standartlara uygun davranış modelleri olarak tanımlamışlardır. Benzer şekilde, Nâbî'nin yaşadığı dönemde yazılmış bir mektubun, kendi dönemi için toplum tarafından belirlenen duygu ifade normlarına ne kadar bağlı kalırsa o kadar “içten” addedileceği anlayışının geçerli olduğunu da söyleyebiliriz. Modern tarihçi ve edebiyatçıların on altı ve on yedinci yüzyılda kaleme alınmış mektupları “içtenlikten uzak” olarak değerlendirmeleri, kendi dönemlerinin içtenlik anlayışını yansıtan bir değerlendirme olarak da yorumlanabilir.

Her ne kadar nesir türü, kelime kullanımında bir sınırsızlığa işaret etse de, yüzyıllar içinde farklı kültürlerden de etkilenmek suretiyle ortak bir mutabakat sonucu şekillenmiş Osmanlı yazma geleneğinde, kâtiplerin uyması gereken formlar bu sınırsızlık içinde dahi metnin bütünlüğünü sağlayan belirli sınırlar ortaya koymuştur. Hem bu yapısal sınırlar hem muhatapların statülerine dair çizilen sınırlar mektubu kaleme alanın uyması gereken normlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kâtip veya yazarın üsluba dair sınırsızlığı ise ancak bu kesin sınırlar dâhilinde ifade bulabilmektedir.

Manastırlı Mehmed Rifat ve Eseri *Zübdetü'l Münşe'ât*'ın İnşa Geleneği İçindeki Yeri

Seçilmiş münşe'atların yer aldığı eser anlamına gelen *Zübdetü'l Münşe'ât*'ın müellifi Mehmed Rifat 1851'de Manastır'da doğmuştur. Yazarın, Manastırlı Mehmed olarak anılmasının nedeni hem Manastır'da doğmuş olması hem de dönemindeki isim benzerliği olan diğer şair ve yazarlarla karıştırılmaması içindir. Manastırlı Mehmed, Harbiye'den yüzbaşı olarak mezun olmuş ve kendi okulunda hocalık yapmış, binbaşılığa kadar yükselmiştir. Mehmed Rifat, 1877-1878'de Osmanlı-Rus savaşına katılmış ve esir düşmüştür. Barıştan bir yıl sonra İstanbul'a dönmüş, II. Abdülhamit Han'ın isteği ile rütbesi kaymakamlığa yükseltilerek önce Şam vilayetine daha sonra da Halep'e tayin edilmiştir. Rifat, buralardaki görevi nedeniyle İstanbul'a bir daha dönmemiş ve son görev yeri olan Halep'te vefat etmiştir.⁴¹ İmparatorluğun ekonomik açıdan en zorlu dönemlerinden birinde yaşamış ve döneme damgasını vuran Rus Harbi'nde de görev almış, muhtemelen orduda yaşanan sıkıntıları bizzat deneyimlemiştir.

Diğer yandan yazma yeteneği ve eğitimi sayesinde Birinci Meşrutiyet döneminin önemli aydınlarından biri olarak din, edebiyat, dil ve belagat, sosyoloji, medeniyet tarihi, matematik, genel kültür, mimarlık gibi birbirinden çok farklı alanlarda çalışmalar yapmış, birçok eser kaleme almıştır. Örneğin *Külliyat-ı Kavâid-i Osmaniye* adlı çalışması Türk dili açısından önemli bir eserdir. Mehmet Rifat'ın yayımlanmamış bir de divançesi bulunmaktadır. Dilbilgisi, edebiyat ve kompozisyonla alakalı diğer eserlerinden bazıları *Hâce-i Lisân-ı Osmani*, *Usul-i Bedâyi*,

⁴¹ Murat Şeker, “Mehmed Rifat'ın *Zübdetü'l-Münşe'ât*'ı (İnceleme-Metin)” (Yüksek lisans tezi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, 2023), 7.

Mükemmel Osmanlı Sarfı, Mufassal Nahv-i Osmanî, Kavâid-i İlm-i İnşa, Mecâmiü'l-Edeb olarak sayılabilir.⁴² Servet-i Fünûn Dönemi'ne damgasını vuran Halit Ziya Uşaklıgil, çalışmalarında Mehmed Rifat'tan istifade ettiğini ifade etmektedir.⁴³ Mehmet Rifat, Harbiye'de hocalık yaptığı dönemde millî duyguların ön planda olduğu ve kendi dünya görüşünü yansıttığı *Çanta* dergisini çıkarmıştır.⁴⁴

Bu makalede kullanılan Mehmed Rifat'ın *Zübdetü'l Münşe'ât* adlı eserinin hangi münşe'ât türü altında değerlendirilmesi gerektiği de önemlidir. Nitekim modern araştırmacılar tarafından münşe'âtlara dair yapılan farklı tasnifler bulunmaktadır. Örneğin Ağâh Sırrı Levend, münşe'ât mecmualarını konularına göre dört grupta toplamaya çalışmıştır: a) Resmî yazıların toplanmış olduğu mecmualar; b) Münşe'ât ya da mecmua adı altında ümera, hükema, havâtîn, sâdât, şuara, ulema, guzât, kuzât, meşayih, vüzera için yazılacak yazıların başlıkları, hatimleri, bu yazılara uygun düşecek cümleler, ibareler, beyitler ve örnekler veren eserler; c) Yalnızca bir şairin mektuplarının toplanmış olduğu mecmualar; d) Başka şairlerin mektuplarının toplanması suretiyle oluşturulan mecmualar.⁴⁵ Münşe'âtlar bir başka açıdan ise tâlimî (didaktik), tarihi ve edebî olarak üç kısımda ele alınmakla birlikte Arapça, Farsça veya Türkçe oluşları, derleyeninin bilinip bilinmemesi, toplanış veya telif edilişleri gibi özellikler de göz önüne alınarak çeşitli şekillerde tasnif edilmiştir. Mustafa İsmet Uzun'un tasnifine göre Manastırlı Mehmed Rifat'ın *Nüzhetü'l-Münşe'ât* (İstanbul, H 1285) adlı eseri⁴⁶ ve bu makalenin ana kaynağı olan *Zübdetü'l-Münşe'ât* (İstanbul, H 1279 / M 1863), Tanzimat'tan sonra mekteplerde okutulan inşâ dersi için hazırlanmış her çeşit yazışmayı öğreten ders kitapları sınıflandırmasına girmektedir.

Kaynakların Duyulmayan Sesi

Mektupların Türleri ve Sınıflandırılması

Mehmed Rifat tarafından kaleme alınan eserin Yazma Eserler Kütüphanesinde farklı nüshaları bulunmaktadır.⁴⁷ Bu makalede kullanılan nüsha H 1279 (M 1863) senesi evail-i Receb ayına

⁴² Şeker, "Mehmed Rif'at'ın Zübdetü'l-Münşe'ât'ı," 9.

⁴³ Şeker, "Mehmed Rif'at'ın Zübdetü'l-Münşe'ât'ı," 8.

⁴⁴ Zeynep Güngör, "Manastırlı Mehmet Rifat'ın Tuhfetü'l-İslâm'ı," *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 2, no. 2 (2017): 75-76.

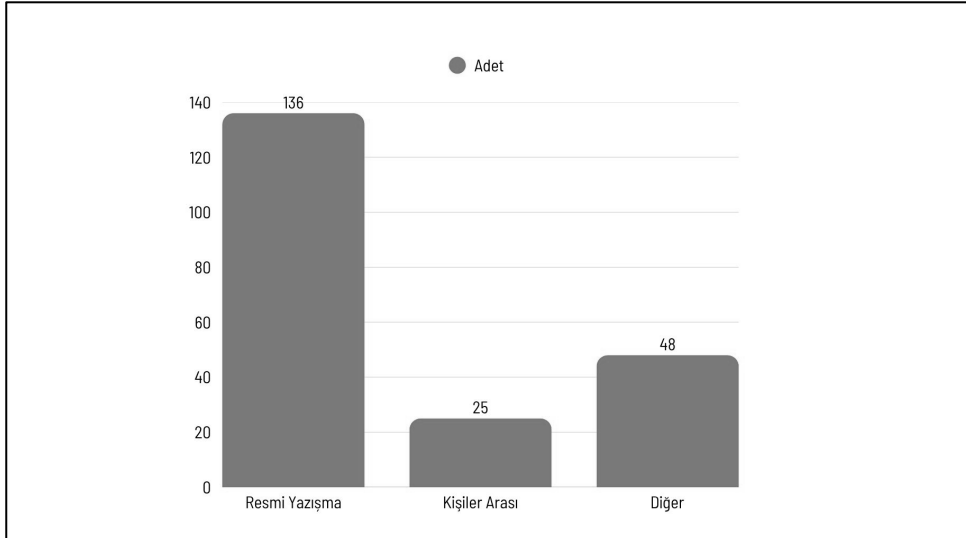
⁴⁵ Derdiyok, "Osmanlı Devrinde Mektup Yazma Geleneği," 733.

⁴⁶ Mustafa İsmet Uzun, "Münşaat," *İslam Ansiklopedisi* içinde (TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 1999). <https://islamansiklopedisi.org.tr/munseat> (21.01.2025).

⁴⁷ 1) Sivas Ziya Bey Kütüphanesi, Koleksiyon no. 8781, Koleksiyon: *Sivas Basma*, Bibliyografik kayıt: 527724, İstanbul, [tarih yok]; 2) Süleymaniye Kütüphanesi, Koleksiyon no. 00678-002, Koleksiyon: *Osman Huldi Öztürk* Bibliyografik kayıt: 316557, [basım yeri yok], H 1290; 3) Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü, Koleksiyon no. BB00014723/2, Koleksiyon: *Bölge Yazma Eserler Basma*, Bibliyografik kayıt: 62788, [basım yeri yok], H 1290; 4) Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü, Koleksiyon no. BB00014859/2, Koleksiyon: *Bölge Yazma Eserler Basma*, Bibliyografik kayıt: 62825, [basım yeri yok], [tarih yok]; 5) Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü, Koleksiyon no. BB00013991/2, Koleksiyon: *Bölge Yazma Eserler Basma*, Bibliyografik kayıt: 62570, [basım yeri yok], [tarih yok]; 6) Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü, Koleksiyon no. BB00020234/2,

tariflendirilmiştir.⁴⁸ Bu eserin farklı bir nüshası da Murat Şeker'in 2023 yılında tamamladığı yüksek lisans tezine konu olmuştur.⁴⁹ Bu makalede incelenen eser yüz dört sayfadır. İçinde iki yüz dokuz adet mektup örneği bulunmaktadır.

İki yüz dokuz mektubun yüz otuz altı adedi "resmî yazışma" olarak nitelendirdiğim, muhatapları padişah veya diğer hanedan üyeleri, devlet kurumları, devlet kurumlarını temsil eden yüksek rütbeli ve diğer memurlar olan mektuplardır. Yirmi beş adedi ise, "kişiler arası" olarak nitelendirdiğim devlet yetkililerinden talep edilen bir isteği içermeyen mektuplardır. Kırk sekiz adedi "diğer yazışmalar" adı altında, on dokuzuncu yüzyıldaki gelişmelere paralel olarak kontrat, poliçe, senet düzenleme biçimlerine ilişkin olanları ihtiva etmektedir; bu tasnife göre mektupların detayı Figür 4'te verilmiştir.



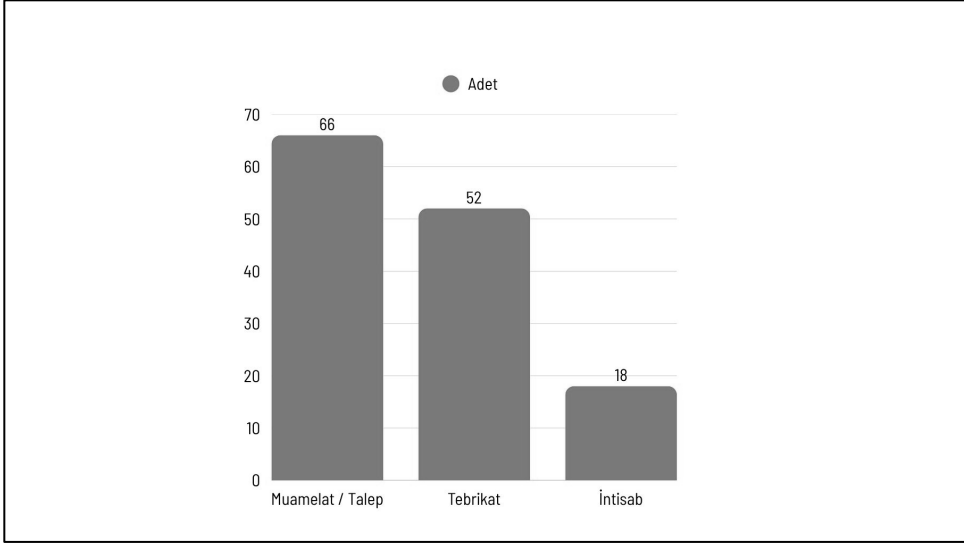
Figür 4. Mektupların tasnifi

Koleksiyon: *Bölge Yazma Eserler Basma*, Bibliyografik kayıt: 64027, [basım yeri yok], H 1290; 7) Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü, Koleksiyon no. BB00006005/2, Koleksiyon: *Bölge Yazma Eserler Basma*, Bibliyografik kayıt: 60912, [basım yeri yok], H 1290; 8) Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü, Koleksiyon no. BB000002203, Koleksiyon: *Bölge Yazma Eserler Basma*, Bibliyografik kayıt: 59570, [basım yeri yok], [tarih yok].

⁴⁸ Şahsi kütüphanesinde bulunan bu eseri benimle paylaştığı için hocam Özer Ergenç'e müteşekkirim.

⁴⁹ Şeker, "Mehmed Rif'at'ın Zübdetü'l-Münşe'ât'ı."

“Resmî Yazışmalar” kategorisinin detaylarını incelediğimizde, bu grubun da kendi içinde “muamelat/talep” diye nitelendirilebilecek, içeriğinde yazarının devletten bir beklentisinin olduğu anlaşılan mektuplar ile yeni yıl, kandil, bayram tebriklerini içeren tebrikât cinsi mektuplar ve devlet memurlarının bir mevki beklentisi ile üstlerine hitaben kaleme aldıkları patronaj ilişkilerini gösteren arz-ı hulus ve arz-ı ubudiyet gibi intisâb cinsi mektuplardan oluştuğu görülmektedir. Bu tasnif aşağıda (Figür 5) yer almaktadır.



Figür 5. Resmî Yazışmalar

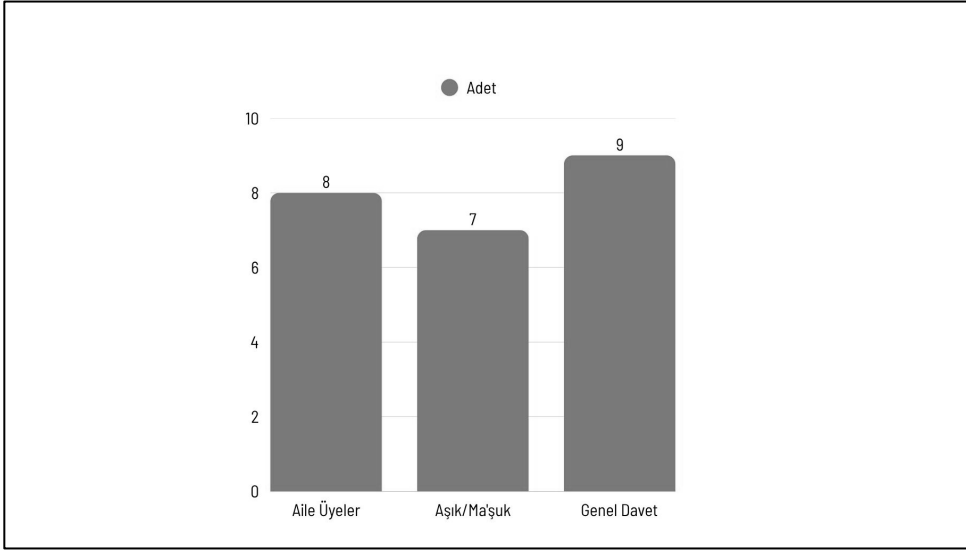
Resmî yazışmalar içinde yer alan mektuplardan altmış altı adedi muamelat/talep olarak tasnif etmiş olduğum devletten bir talebe ilişkindir. Bu talepler üzerinden Osmanlı’nın on dokuzuncu yüzyıl toplumsal hayatına dair birtakım çıkarsamalar yapılabilir. Örneğin bu altmış altı mektubun otuz altı adedi devlette görev yapan alt ve üst düzey memurlar tarafından, otuz adedi ise reaya olarak tabir edilen halktan bireyler tarafından yazılacak mektuplara ilişkin örnek teşkil etmek üzere mecmuada kaleme alınmıştır. Bu mektupların mecmuada yer alması, halkı bu tür mektupları yazmaya yönelten bazı nedenlerin bulunduğu ya da bu tür mektuplara yönelik taleplerin yaygın olduğuna işaret eder. Aslında sıradan insanların hanedan üyelerine, özellikle de padişaha yüzyıllar boyunca şikayetlerini dile getirdikleri bilinmektedir. Nitekim İslam adalet anlayışının ve dolayısıyla Osmanlı adalet anlayışının merkezinde yer alan bu pratiğe göre, hükümdarların meşru ve adil bir yönetici olmalarının en önemli göstergelerinden biri de reayadan gelen şikayetlerin iletim mekanizmalarının her zaman ve herkese açık olduğunun bilinmesidir. Her ne kadar doğrudan yazılan şikâyet defterlerinin sayısı az olsa da mühimme defterleri veya şer’iye sicillerinde suretleri yer alan fermanların hemen hemen hepsinde reayanın hangi şikayetine ilişkin

bu fermanın düzenlendiği açıkça belirtildiğinden, taleplerinin devlet bürokrasisine arz-ı hâl olarak yazılı ulaştığını söyleyebiliriz. Bu mecmua aracılığı ile diğer arşiv malzemelerinde doğrudan göremediğimiz ancak dolaylı şekilde öğrendiğimiz şikâyet/talep/arz-ı hâl veya mektupların nasıl yazıldığını öğrenebilmekteyiz.

Resmî yazışmalar içinde “tebrikât” olarak sınıflandırdığım mektuplar içinde çok sayıda “arz-ı hulus” ve arz-ı ubudiyet” mektubu yer almaktadır. Örneklerine daha önceki dönemlerde de rastlanan bu tür mektuplar, her ne kadar geçmişin devamlılığı gibi düşünebilirse de on dokuzuncu yüzyılda bürokraside gerçekleştirilen reformlar kapsamında liyakate önem vererek her memura adil terfi sözü veren devlete karşı duyulan güvensizliklerin ya da bu geçiş dönemine özgü sıkıntıların bir yansıması olarak da okunabilir. Nitekim, hâlâ eski usta-çırak ilişkisi, patronaj ilişkilerine dayalı şahıslara bağlılık anlayışının devam ettiğini de göstermektedir. Şahıslara bağlı olmayan kurallar üzerine kurulacağı vad edilen modern idare bir yandan kendini gösterse de bir memurun atanması veya terfisi hâlen şahsi bağlar ile devam etmekteydi.⁵⁰ Tavsiye mektuplarının hâlen sıklıkla yazılıyor olması, vad edilen liyakate eşitlikçi atama ve terfi kurallarının, değişmeye başlamasıyla birlikte, henüz tam anlamıyla geleneklerden de vazgeçilemediğine ve memurların yeni usullere olan güvensizliklerine işaret ettiği söylenebilir.

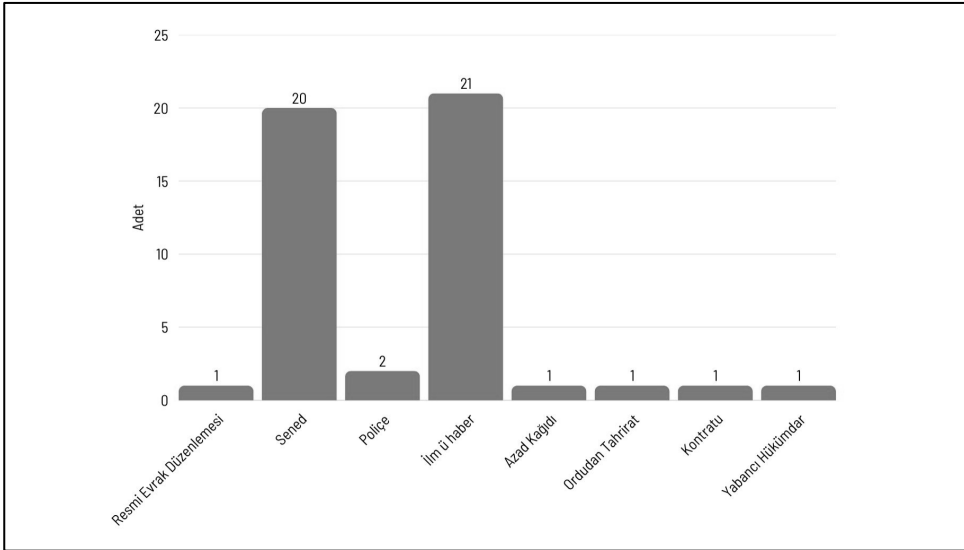
Mektupların genel tasnifi içinde ikinci sırada “Kişiler Arası Yazışmalar” olarak tasnif etmiş olduğum mektuplar yer almaktadır ve detayı Figür 6’da verilmektedir. Bu mektupların sekiz adedi aile üyeleri arasında, yedi adedi âşık/ma’suk arasında gerçekleşecek yazışma usullerini öğreten mektuplardır. Dokuz adedi de kimden gönderildiği belli olmayan ama yakın çevrelerine dağıtacaklarını varsayabileceğimiz muhtelif davet mektuplarıdır.

⁵⁰ Carter V. Findley, *Kalemiyeden Mülkiyeye Osmanlı Memurlarının Toplumsal Tarihi* (Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996), 313.



Figür 6. Kişiler Arası Yazışmalar

Mektupların genel tasnifi içinde üçüncü sırada yer alan ve “diğer” olarak nitelendirdiğim mektupların içeriklerine göre dağılım ise Figür 7’de yer almaktadır.



Figür 7. Diğer Yazışmalar

Dil ve Yazışma Üslubundaki Dönüşüm

Mektuplarda ilk dikkat çekici husus, on dokuzuncu yüzyıl öncesinde yazılan mektupların dili ile farklılaşması, nispeten daha sade bir üslup kullanılmasıdır. Nitekim bu değişimin on dokuzuncu yüzyılda başlayan dilde sadeleştirme çabaları ile uyumlu olduğu söylenebilir. Ali Akyıldız, değişim dönemindeki Osmanlı bürokrasisi ile ilgili yaptığı kapsamlı araştırmada, II. Mahmud Dönemi'nden itibaren idarî, malî ve askerî teşkilatın ayrıntılandırılarak merkezileştiğini belirtir. Ayrıca merkezî yönetimlerde bürokraside kullanılan dilin, ülkenin her tarafında rahatlıkla anlaşılabilmesi ve herhangi bir yanlış anlaşılmaya meydan vermemesinin en önemli hususlardan biri olduğunu vurgular. Bunun yanında, bu dönemde açılan Mekteb-i Maarif, Mekteb-i Ulum-ı Edebiyye, Darü'l-Maarif ve rüşdiyelerden mezun olan öğrencilerin kalemlere alınmasının, yazı dilinde de bir sadeleşme ve standartlaşmayı beraberinde getirdiğini ortaya koyar.⁵¹ Bu hususta Meclis-i Vâlâ'nın 9 Ocak 1847'de (21 Muharrem 1263) hazırladığı bir mazbatayla yazışmaların muhtevası ve dili hakkında bazı önemli düzenlemeler yapılmış, yazışmalarda gereksiz ve muğlak ifadelerin yer almaması, “kafiyeli” ve “münşiyâne” yazılar yerine mümkün mertebe açık ibareler ve Türkçe kelimeler kullanılması, yazıların satır aralıklarının okumayı kolaylaştıracak şekilde düzenlenmesi ve karışıklığa meydan vermemek için her konunun ilgili olduğu müessese tarafına yazılması gerektiği belirtilmiştir. Örneğin mülki işlerin Babıali'ye, askerî işlerin seraskerliğe ve mali konuların da maliyeye yazılması gerekiyordu.⁵² Ayrıca yazıların uzun cümleler yerine kısa ve anlaşılır ibarelerle yazılmalrı da meclisin aldığı kararlardan biriydi.⁵³

Dilin sadeleşmesi ile birlikte farklı bir dönüşüm de göze çarpmaktadır. Bu değişimi Muallim Naci'nin (d. 1850 / ö. 1893) Ahmet Mithat'a yazdığı mektuptan da izlemek mümkündür. Naci mektubunda Sakız'da mümeyyiz mansabıyla mektûbî kaleminde çalıştığını, epey garip şeyler gördüğünü ve bu işi yaparken de pek eğlendiğini yazar.⁵⁴ Zira, “orada bulunan bazı uzmanların olağanüstü ubudiyetini gereken yerlere sunmak için bendenizin kalemine başvurulmaya başlandı” diye yazar. “İster istemez yaltaklanma yazıları yazmaya, arz-ı ubudiyet yolunda parlak deyimler aramaya başladım. Sade sözlü bağlılık yazıları yazmaya cesaret etmiş olmaklığımı -cafcaflı, yaltaklanmalı yazmaya memur olduğum için- haksız mı buluyorsunuz?” diye sorar Ahmet Mithat'a. “Bulmayınız” der. “Memur oldumsa da düşünce özgürlüğümü de değersiz bir hediye gibi amirime sunmadım ya!” diye bitirir. Mektûbî kaleminde mümeyyizlik görevini icra edemediğini, kendini bazen “ubudiyetname kâtibi” gibi gördüğünden hayıflanır ve “bir memur, amirinin kulluk yazılarını, hem de onun yaltaklanma zevklerine göre, yazmaya neden mecbur olsun?” diye sorar. Muallim Naci'nin satırları yüzyıllardır süregelen geleneğin değişmekte olduğunu göstermektedir. Eskiden en ağdalı, belgelerin diliyle en “kâfiyane” ve en “münşiyane” olarak yüceltilen mektuplar,

⁵¹ Ali Akyıldız, *Osmanlı Bürokrasisi ve Modernleşme* (İletişim, 2004), 108.

⁵² Akyıldız, *Osmanlı Bürokrasisi ve Modernleşme*, 108.

⁵³ Akyıldız, *Osmanlı Bürokrasisi ve Modernleşme*, 109.

⁵⁴ Mümeyyiz odalarda kâtiplerin görev tanımlarına göre belirlenen mansaplardan biridir. Örneğin mübeyyiz yazan iken mümeyyiz, mübeyyizini yaptığını kontrol edendir. Daha üst sırada kanuncu, beylikçi, reisü'l-küttab ve nişancı kalemleri gelmektedir

en sadık şekilde duygu ifade normlarına bağlı metinler “içten” kabul edilirken, artık benzer metinler “içtenlikten uzak” hatta “yaltaklanma” ifadeleriyle dolu olarak addedilmeye başlanmıştır. İçtenlik kavramı da aslen duyguların nasıl ifade bulması gerektiğine dair bir norm olarak düşünülebilir. Nitekim bu kavramın tarihsel oluşu, bu ifade biçimine dair normların da zaman içinde değiştiğini göstermektedir.

Hükümdar ve Devlet Anlayışına Dair Süreklilik: Merhamet ve Koruma

Bahse konu olan münşe’ât mecmuasında dikkati çeken bir husus da tebaanın hem hükümdar hem de devletin yönetim aygıtları olan bürokratik kurumlarla kurduğu ilişki biçimine ilişkindir. Örneğin, on dokuzuncu yüzyıl sonuna tarihlendirilecek bu mecmuada hâlen Sadaret makamına yazılan mektupların, makamdan ziyade sadrazamın şahsına hitap ettiği görülmektedir. Benzer şekilde Hariciyeye, Deavi Nezaretine, Meşihat-ı İslamiyeye veya Tophane Nezaretine yazılan mektupların hepsinde talepler bürokratik kurumlara değil, bu kurumları temsil eden en üst düzey bireylere hitaben yazılmıştır. Bu hitap şeklinin Tanzimat Dönemi’nden, hatta kimi tarihçilere göre on yedinci yüzyıldan itibaren hükümdar ve devlet bürokrasisinin birbirinden ayrıştığı bir devlet yapısının hâkim olduğu görüş ile çelişmekte olduğu söylenebilir. Hâlen devlet, tebaanın gözünde soyut bir varlık, tüzel bir kişilik olarak değil, hükümdar veya bürokratların şahıslarında temsil edilmektedir. Bu sebeptendir ki hâlen reayanın âciz hâllerine hükümdar veya bürokratların İslami devlet anlayışının bir gereği olarak merhamet etmesi beklenmektedir. Nitekim erken modern döneme ilişkin arşiv kayıtlarında sıklıkla, padişahlara Allah’ın bir emaneti olması sıfatıyla korunması gereken tebaanın şefkat ve merhametle korunması, belgelerin diliyle “hâllerine merhameten” himaye veya siyanet edilmesi gerekliliğine vurgu yapılmaktadır.⁵⁵ On dokuzuncu yüzyılın sonunda hâlen devlet ve devlet kurumlarının, hükümdar ve kurumları temsil eden şahısların vücudunda tecessüm ettiği algısının devam ettiğini söylemek mümkündür.

Dört numaralı mektup mecmuada “Meşihat-ı İslamiyeye arz-ı hâl” olarak tanımlanmıştır.⁵⁶ Burada küçük yaşından beri devam eylediği Galata mahkeme kâtipliği yapan ve bu sayede ailesini geçindiren bir kâtibin uzun senelerdir çalışmakta olduğu, bu kadar yıl bir kusuru olmamasına rağmen, hastalığı sebebiyle işlerinde birtakım eksiklikler meydana getirdiği anlaşılmaktadır. Bu nedenle görevinin başkasına verildiği, çoluk çocuğu ile beraber geçinemeyen olduğu, hasta hâliyle hem çoluk çocuğuna ve ailesine bakmaya çalıştığı, hem de hekim ve ilaç parasını temin etmekten aciz olduğu belirtilmektedir. Arzuhâlde Galata mahkeme kâtibinin yaşadığı “elem” ve “ızdırab” duygularının da yer almış olması bize mektup yazma usulünde bu tecrübelerin de yer almasının öngörüldüğünü göstermektedir. Daha önemlisi mektup bir devlet kurumu olan Meşihat-ı İslamiyeye yazılmasına rağmen bir şahıs olarak telakki edilmekte, kurumdan merhamet ve şefkat talep edildiği “çâre-res-i ‘âcizânem ancak merhamet ve şefkat-i seniyye-i veliyy-i ni’amîleri” ifadesinden çıkarılabilmektedir.

⁵⁵ Tekgöl, *Emotions in the Ottoman Empire*, 48-52.

⁵⁶ Mehmed Rifat, *Zübdetü’l Münşe’ât* (İstanbul: 1279/1863), 4-5.

Mecmuada yer alan iki numaralı mektup bir Kırım muhaciri tarafından devleti temsilen padişaha hitaben yazılmıştır. Bu mektupta Kırım muhaciri olan kişinin mahalle duvarının dibinde, sağlanan asayiş sayesinde tütün satarak çoluk çocuğuyla beraber geçinebilir iken, muhacirlerin cami avlusuna taşınmalarının istenmiş olması sebebiyle eski mahallesinde iskân edilmesine dair talebini içeren mektubunu nasıl yazması gerektiği öğretilmektedir.⁵⁷ Bu mektupların mecmuada yer almasının sebebi benzer taleplerin halk tarafından sıklıkla dile getirilmesi olmalıdır. Kişinin böylesi bir talepte bulunurken geçmişten gelen ve toplumsal olarak inşa edilen bir duygu koduna, “merhamet”e rücu ederek şu ifadeyi kullanması beklenmektedir: “hâl-i garîbânemize merhameten ve muhâcirinden bulunduğumuza hürmeten.”

Aynı şekilde bir numaralı mektupta bundan önce “Asâkir-i Hâssa Müzika Bölük Eminliğinden bilâ-ma’âş ihrâc olan” bir kişinin devletten olan talebini doğrudan padişahın şahsına “bunca vakitten beri silk-i ‘askerîde sebkât eden hıdmet-i ‘âcizâneme ve kesîrû’l-‘iyâl ve’l-evlâd ve ‘alîlû’l-vücûd olup ahvâl-i perîşâneme merhameten” ifadesiyle iletmesi gerektiği belirtilmektedir.⁵⁸

Sadece padişaha değil, devlet kurumu olarak sadarete yazılacak mektupların da muhatabı kurum değil, sadrazamın şahsıdır. Örneğin Mehmed Raîf’in dokuz numara ile numaralandırdığı ve “alacak tahsili için mübaşir gönderilmesi niyazını hâvî sadarete yazılan arz-ı hâl” olarak tanımladığı mektup aslen makama yazılmış olsa da hitap kısmında mektubu yazan kişi kendisi için “Ma’rûz-ı çâker-i kemîneleridir ki” ifadesini kullanmakta, talebini ise “merâhim-i ‘aliyye-i hidîv-i efhâmîlerinden müsterhamdır ki” şeklinde ifade etmektedir.⁵⁹ Askerlikle ilgili her türlü talep de yine aynı şekilde kuruma değil bizzat serasker paşanın kendisine hitaben yazılmaktadır.

Yirmi iki numaralı mektup “Tophane-i Amire Nezaret-i Celilesine arz-ı hâl” olarak tanımlanmıştır. Burada da Harbiye-i Şahanenin “Arabî ve Farsî Hoca-yı evveli” olan bir kişinin talebini “ıztırâb ve muzâyaka-i ‘âcizânem vâsıl-ı derece-i kemâl olarak bu cihetlerle vücûhla merhamet ve ‘âtıfet-i seniyye-i mekârim-kârîlerine muhtâc olduğuma binâ’en” şeklinde iletmesi beklenmektedir ve yine merhamete muhtaç olduğunun altı çizilmektedir.⁶⁰ Bu ifadeler merhamet duygu kodunun kullanımında geçmişin bir sürekliliği olarak okunabilir.⁶¹ Yukarıdaki örneklerden görüldüğü üzere on dokuzuncu yüzyılın sonunda devlet, hâlen tebaanın gözünde merhamet etmesi beklenen bir şahıstır ve hükümdarın şahsında ve bedeninde temsil edilmektedir.

Bir diğer dikkat çeken husus serasker paşaya reayadan olan halkın yazdığı mektupların eserde çokça yer almasıdır. Bu makalede kullanılan nüsha 1863 yılında istinsah edilmiş olmakla birlikte, orijinal mecmuanın ne zaman kaleme alındığı bilinmemektedir. 1856 Kırım Savaşı ile başlayan süreçte uzun süren ve kaybedilen savaşların Osmanlı askerlerinin ve asker ailelerinin üzerinde

⁵⁷ Rifat, *Zübdetü’l Münşe’ât*, 3-4.

⁵⁸ Rifat, *Zübdetü’l Münşe’ât*, 3.

⁵⁹ Rifat, *Zübdetü’l Münşe’ât*, 8.

⁶⁰ Rifat, *Zübdetü’l Münşe’ât*, 14.

⁶¹ Tekgöl, *Emotions in the Ottoman Empire*, 48-56.

yarattığı etkiler birçok tarihsel araştırmaya konu olmuştur. Mecmuada yer alan mektuplardan bu dönemde asker eşleri veya çocuklarının çektikleri sıkıntıları da duymak mümkün olabilmektedir. Örneğin mektubât/talep sınıflamasında yer alan otuz reaya mektubunun beşi kadınlar tarafından yazılmıştır. Kadınlar tarafından yazılan mektupların bir kısmı on dokuzuncu yüzyılın sonunda yaşanan siyasi gelişmelerin asker eş ve aileleri üzerindeki sarsıcı etkilerini de yansıtmaktadır.

Örneğin on üç numaralı mektup Mehmed Rifat tarafından “muharebede şehiden vefat iden zabitanın familyasına maaş istirhamını havi serasker paşaya arz-ı hâl” olarak tanımlanmıştır.⁶² İçeriğinden anlaşıldığına göre bir kadının yüzbaşı olan kocası orduya “muhârebât-ı vâkı‘ada cân-siperâne” hizmet etmiş ancak Karadağ yakınlarında şehit olmuştur.⁶³ Kadın mektubunda yeniden evlenemeyecek şekilde hastalığını “câriyeleri ise ba’d-ezîn ere varamayacak sûrette ‘alîle ve bî-vâye olduğumdan” ifadesiyle belirtmektedir. Ayrıca on bir yaşında olan kızının ve kendisinin maaşları olmaması ve “sadaka-i şâhâneye ihtiyâc-ı hakikî ile muhtâc” yani padişahın sadakasına muhtaç olmaları sebebiyle serasker paşadan bir miktar münasip maaş tahsis edilmesini rica etmektedir. Bu mektup uzun süren savaşlarda hizmet etmek zorunda kalan ve muharebelerde şehit olan askerlerin ailelerinin çektikleri sıkıntılara delil olarak da okunabilecektir. Aynı mektupta yer alan “câriyeleri ise ba’d-ezîn ere varamayacak sûrette ‘alîle” ifadesi ise dönemin evlilik ilişkilerine dair de bilgiler vermektedir. Kadın yaşlı ve hasta olduğu için başka bir erkek ile evlenmesinin de mümkün olmayacağını altını çizmektedir. Kocaları şehit olan kadınların hayatta kalabilmelerinin ancak evlilik yoluyla başka bir erkeğin koruması altına girmesiyle mümkün olduğu söylenebilir. Eşi şehit olan yaşlı ve hasta kadınların ise ancak devletin yardımıyla hayata devam edebildiğini de ekleyebiliriz. Bir başka açıdan, evliliklerin kadının rahat ve emniyetini, güvenliğini, maddi imkânlarının teminini ve korunmasını amaçladığı çıkarımını da yapabiliriz. Nitekim erken modern dönemde aileyi “koruma”, bir diğer deyişle himaye, siyanet ve muhafaza kavramlarını merkeze alarak incelediği eserde Tekgöl, aile bağlarının bir çeşit sevgi sözcüğü olan “mahabbet”e ve “ülfet”e dayanmakla birlikte, evliliklerde erkekten beklenen en önemli görevin eşinin ve ailesinin korunması olduğunu ileri sürmüştür.⁶⁴ Bu anlamda da mektup, erken modern dönem normlarının on dokuzuncu yüzyılda da hâlen devam ettiğini göstermektedir. Bu üslupta yer alan “sadaka” kelimesi de günümüzdeki anlamından farklı olup, padişahın korunmasına muhtaç olan kişiyi işaret etmektedir ve bu anlayış bir sürekliliğe işaret etmektedir.⁶⁵ Mektubun reayadan bir kadın tarafından yazılması da kayda değer olup daha önceki yüzyıllarda yazılan mektup örneklerinde yer

⁶² Rifat, *Zübdetü'l Münşe'ât*, 10.

⁶³ Rifat, *Zübdetü'l Münşe'ât*, 10.

⁶⁴ Tekgöl, *Emotions in the Ottoman Empire*, 114.

⁶⁵ Tekgöl, *Emotions in the Ottoman Empire*, 48. Tekgöl eserinde “fukara-tekili fakîr” ve “zuefâ-tekili za’îf” kelimelerinin her ne kadar sözlük anlamları sırasıyla fakir ve zayıf ise de Osmanlı politik dilinde “korunmaya muhtaç” anlamına geldiğini belirtir. Benzer şekilde “sadaka” Arapça gerçek olmak, doğruluk anlamına gelen “sıdk” kelimesinin çoğulu olup İslam terminolojisinde “bir Müslümanın gönüllü olarak veya dinî bir vecibeyi yerine getirmek üzere ihtiyaç sahiplerine yapılan maddî yardım” anlamına gelir. Bugünkü kullanımı ile Türkçe’de dilenciye verilen para anlamına gelir. Oysa Osmanlı kullanımı sadaka, dilenciye değil, Padişahın koruması altındaki ihtiyaç sahibine yapılan yardım anlamına gelmektedir.

almamaktadır. Asker eşlerinin bu dönemde şehit olan eşleri sebebiyle yaşadıklarına bu tür mektupların ışık tuttuğunu da ilave edebiliriz.

Bir diğer örnekte, reayadan olduğu anlaşılan bir kadın, valide sultana yazdığı arzuhâlde bir hafta önce evinde yangın çıktığını, üç çocuğu ile sokak ortasında kaldığını belirtmekte, gündelik ihtiyaçlarını bile karşılayamadığından, merhameten, yanan evinin yeniden inşası veya kendisine başka bir hane satın alınması için talepte bulunmaktadır.⁶⁶ Yine merhamet duygu koduna binaen talepte bulunulmakta, fakîr kelimesi de maddi yokluktan ziyade sultanın korumasına muhtaçlığı ifade etmektedir. Ancak her mağduriyet için “merhameten” korunma talebinde bulunulmasının da mümkün olmadığı belirtilmelidir. Hangi durumlarda ve hangi mağduriyetlerinde reayanın koruyucularının merhametine dayanarak talepte bulunabileceklerine dair belli kurallar bulunmakta idi. Bu kurallar yazılı olarak açık bir şekilde belirlenmemiş olsa da sınırları, birey ve devleti temsi eden hanedan arasındaki zımni mutabakatta çizilmişti.

Mektuplara Yansıyan On Dokuzuncu Yüzyıl Mali Gelişmeleri

Askerlikten bilâ-maaş ayrılma talepleri de oldukça sıklıkla yaşanmış olmalıdır ki bu münşe’ât mecmuasında yer alan mektupların bir kısmı bununla ilgilidir. On sekiz numaralı, “askerden bilâ-maaş ihraca dair ser-asker paşaya arz-ı hâl” olarak tanımlanan mektupta ordu taburunda yüzbaşı olarak görev yapan bir askerin memleketinde eviyle ilgili işleri yapacak kimsesi kalmadığından, mülk ve eşyalarının yüzüstü kalması sebebiyle “ba’d-ezîn rütbe ve tekâ’üdlüğe dâ’ir ma’âş ve buna mümâsil hîçbir gûne mükâfât taleb ve istid’â etmemek” yani, rütbe ve tekaüdlüğe dair maaş ve benzeri bir şey talep etmemek şartıyla bilâ-maaş askerlikten ihracını talep etmektedir.⁶⁷ Muhtemelen emeklilik zamanından önce böyle bir talepte bulunmakta ve bunu yaparken bütün haklarından vazgeçmektedir. Kâtiplere eğitim amaçlı yazıldığını belirttiğim mecmuada yer alan bu mektup, askerlikten ayrılmak isteyen halkın ne tür bir taleple ve ne şekilde devlete başvurabileceğinin de öğretildiğini göstermektedir. Nitekim askerliğin, özellikle Kırım Savaşı sonrasında devletin de maddi imkânsızlıkları sebebiyle daha da ağır şartlarla gerçekleştirildiği bilinmektedir. Bu mektubun bu ağır şartlara dayanamayan ve askerlikten ayrılmayı talep edecek olanlara yol gösterdiği söylenebilir. Ancak anlaşılan, bu talep sadece birtakım feragatler karşılığında gerçekleştirilebilmektedir.

Hayat şartları sadece askerler değil, devlet memurları, kâtipler için de zorlaşmıştır. Carter Findley’nin Osmanlı kâtiplerinin Osmanlı’nın son döneminde toplumsal tarihine ilişkin kıymetli

⁶⁶ “arz-ı hâl-i câriyeleri bundan bir hafta mukaddem hânemden kazâ’en âteş zuhûriyle muhterik olmuş ve üç nefer-i sagîre evlâdımla sokak ortasında kalmış ve ihtiyâc-ı bendegânem kemâlde olup rûz-i merre tedârikinden ‘âciz olduğum ma’lûm-ı ‘aliyye-i rahîmâneleri buyurulduktan merâhim-i şâmiletü’l-âfâk-ı veliyy-i ni’amîlerinden mercû ve mutazarra’dır ki hâl-i fakîrâneme merhameten sadaka-i ser-ma’âlf-i eser-i seniyyeleri olarak muhterik olan hânemin tecdîd veyâhud diğer bir hâne iştirâsı husûsuna müsâ’ade-i kerem-âdet-i cenâb-ı ‘ismet-penâhîleri şâyân buyurulması bâbında.” bkz. Rifat, *Zübdetü’l Münşe’ât*, 4.

⁶⁷ Rifat, *Zübdetü’l Münşe’ât*, 12.

eseri bunu ortaya koymaktadır. “Hizmet Bedelini Ödeme Sisteminin Sorunları” başlığı altında yaşanan problemleri örneklendirmiştir.⁶⁸ Örneğin, “bir kişinin maaş almaya hak kazandığını gösteren bir suret elde etmesi ile parayı almasının, birbiriyle bağlantısı önceden pek tahmin edilemeyecek iki ayrı olay olduğunu” belirtir.⁶⁹ Sayıları bu dönemde yaklaşık 30.000’i bulan Osmanlı devlet memurlarının da emek tarihi çerçevesi içinde incelenmesi gerektiğini savunan Kadir Yıldırım, on dokuzuncu yüzyılın sonundaki devlet memurlarının sosyal koşullarını ele aldığı makalesinde önemli veriler sunar. Nisan-Mayıs 1853’e ait memur ödeme kayıtları, devlet memur maaşlarının zamanında ödendiğini göstermektedir. Ancak Kırım Savaşı’nın ardından, enflasyon ve dış borçların neden olduğu mali istikrarsızlık nedeniyle maaş ödemelerinde gecikmeler yaşanmaya başladığını ortaya koyan kayıtlar da mevcuttur.⁷⁰ Ortalama bir memurun yıllar içinde nominal maaşının ne kadarını aldığını tahmin etmek güç olsa da, Findley 1884 tarihli bir kaynağa dayanarak kendi gelirleri olmayan bir nezaretin memurunun yedi ya da sekiz ay maaş alması hâlinde şanslı sayılacağını, “tipik” bir memurun maaşının ancak yarısı ile üçte ikisi arasındaki bölümünü alabildiğini tahmin eder.⁷¹ Yıldırım da uzun süre maaş alamayan memurlar için geçmiş alacaklarına dair birkaç aylık maaş ödenmesiyle sorunun ertelenmeye çalışıldığını, ancak mali iflasa gidecek olan sürecin durumu daha da ağırlaştırdığını, ülkenin hemen her bölgesinden memurların alamadıkları maaşlarına ilişkin şikâyetler bulunduğunu belirtir. Bu durum özellikle 1880’lerle birlikte artarken, 1890’lar ve sonrasında ise dayanılmaz bir hâle gelmiş, maaşlarını alamayan birçok memur görevini terk ederken devlet işlerinin yürütülmesinde de önemli aksamalar meydana gelmiştir.⁷²

Yirmi numaralı mektup da dönemin gelişmelerini anlamak açısından önem arz etmektedir. “Tekâüdlük maaşının sergini zayı’ iden kimesnenin ser asker paşaya sergi istidası” adıyla tanımlanan mektup Osmanlı tarihinde on dokuzuncu yüzyılda uygulamaya koyulan “sergi” pratiğine ilişkindir. Mektubun şu şekilde kaleme alınması beklenmektedir:

Kulları ordu-yı hümâyunu alayın miralaylığından mâhiye şu kadar gurus ma’âş ile mütekâ’id olup ma’âş-ı mahsûsa-i bendegânem falân senesi falân mâh gâyetine kadar der-i ‘aliyye mütekâ’idler i cmâinden mâh-be-mâh almakta iken kazâ’en sergini zâyi’ eylemiş olduğum muhât-ı ‘ilm-i sâmi-i cenâb-ı ser’askerîleri buyuruldukta iş bu istid’â-yı ‘âcizânemin falân mâhından I’tibâren sergi ittihâz buyurulması bâbında emr u fermân...⁷³

Bu mektubun içeriği de “havalename” ve “sergi” gibi devletin geciken maaş ödemelerine ilişkin aldığı tedbirlere ışık tutar niteliktedir. Mektubun yazarı ordu-yı hümâyûnun bir alayının miralaylığından belirli bir maaş ile mütekaît olmuştur. Belli bir tarihe kadar düzenli olarak tekaütlük maaşını almasına rağmen şimdi kaza ile “sergi”ni kaybetmiş olduğundan tekrar kendisi

⁶⁸ Findley, *Kalemiyeden Mülkiyeye*, 318-24.

⁶⁹ Findley, *Kalemiyeden Mülkiyeye*, 320.

⁷⁰ Kadir Yıldırım, “19. Yüzyıl ve Sonrasında Mali Kriz ve Hayat Pahalılığı Kıskaçında Osmanlı Memurları ve İş Bırakma Eylemleri,” *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi* 32, (2015): 32.

⁷¹ Findley, *Kalemiyeden Mülkiyeye*, 323.

⁷² Yıldırım, “19. Yüzyıl ve Sonrasında Mali Kriz,” 53.

⁷³ Rifat, *Zübdetü’l Münşe’ât*, 13.

için “sergi” düzenlenmesini talep etmektedir. On dokuzuncu yüzyıl kamu harcamalarının ve devlet bütçesindeki açıkların önemli oranda arttığı bir dönem olup, 1838’de hayata geçirilen bir düzenleme ile memurlara düzenli maaş bağlanmasını öngören yeni bir sisteme geçilmiştir. Mevcut mali yapının düzenli maaş ödenmesi sistemine hemen uyum sağlayamaması, belli bir süre için maaşlara karşılık bulunmasında zorlanılmasına neden olmuştur. Nitekim yeni sisteme uyumda yaşanan sorunlar nedeniyle bazı memuriyetlerde kâtiplerin maaş alabilmek için iki ay beklediği de görülmektedir. Kamu yönetimi yeni maaş sistemine zamanla uyum sağlamış olmasına rağmen, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı ile birlikte mali sıkıntıların artması, memur maaşlarının ödenmesi noktasında ciddi sıkıntıları da beraberinde getirmiştir.⁷⁴ Bu sorunlar karşısında devlet birtakım tedbirlere başvurmuştur. Bunlardan biri maaşların para olarak değil de “havalenamer”ler olarak verilmesidir. Belli bir süreliğine kesilen bu havalenameler, memurların geçmiş alacaklarını kayıt altına almış oluyordu. Ancak Osmanlı memurlarının içinde bulunduğu zor durum, bu süreyi beklemelerini imkânsız kıldığından ellerindeki havalenameleri sarraflara bozduruyorlar, sarraflar da bu işlemlerde memurlara çok düşük ödemeler yapıyordu. Bu bağlamda maaş haklarının sarraflara satılması için “maaş kırdırmak”, maaşlarını almak için nüfuzlu kişileri araya koymak anlamında “maaş buyurtmak” gibi yeni deyimler kullanılmaya başlamıştı.⁷⁵ Bu uygulama sebebiyle birçok memur sarraf ve tefecilere mahkûm kalınca, uygulama 1894 yılında kaldırılmıştır.⁷⁶ Devletin aldığı ancak başarısız olan bir diğer tedbir ise 1879 da başlatılan “sergi” uygulamasıydı. Memurlara maaşları karşılığında “sergi” adı verilen resmî bir kâğıt verilir, benzer şekilde memurlar bu sergileri gerçek değerinin çok daha altında bir meblağ karşılığında sarraflara kırdırırdı.⁷⁷ Bu uygulamanın sadece kalemiyede çalışan devlet memurları için değil, asker emeklileri için de kullanıldığını, hatta bu mecmua 1863’te istinsah edildiğine göre, öncelikle asker emeklilerinden başladığını düşünebiliriz.

Mektup olmamasına rağmen, “diğer” yazışmalar içinde yer alan toplam yirmi adet senet düzenlenmesine ilişkin öğretilerden 166 numarada kayıtlı senet de devletin memurları ile kurduğu ilişkiyi aydınlatır niteliktedir. “Memuriyete gidecek zatın maliye hazinesine verdiği kefalet senedi” başlıklı yazı bir kefalet senedi örneğidir.⁷⁸ İçeriğinden anlaşıldığına göre, senet düzenlenmesinin nedeni, maliyede görev alacak memurların tayininin yapılabilmesi için devlet malına zarar gelmesini önlemek amacıyla memurlardan kefil talep edileceğine dair bir padişah iradesi düzenlenmiştir.⁷⁹ İşe alınan memurun kusuru sebebiyle devlet zarara uğradığı takdirde kefilden söz konusu zarar tazmin edilmektedir. Kefilin ise kefalete elverişli olabilmesi için “mütemevvil” ve “muteber” olması gerekmektedir. Bu usul de eskiden beri var olan bir âdetin devamı olarak

⁷⁴ Yıldırım, “19. Yüzyıl ve Sonrasında Mali Kriz,” 56.

⁷⁵ Findley, *Kalemiyeden Mülkiyeye*, 324.

⁷⁶ Yıldırım, “19. Yüzyıl ve Sonrasında Mali Kriz,” 57.

⁷⁷ Yıldırım, “19. Yüzyıl ve Sonrasında Mali Kriz,” 56-57.

⁷⁸ Rifat, *Zübdetü’l Münşe’ât*, 79.

⁷⁹ “umûr-ı mâliyyeye me’mûr u ta’yîn olanların emvâl-i mîriyeyi çürütmeyerek sadâkat ve istikâmet etmek üzere kefile rabt olunmadıkça me’mûr u ta’yîn olunmaması muktezâ-yı irâde-i seniyyeden bulunması.” Mektubun tamamı için bkz. Rifat, *Zübdetü’l Münşe’ât*, 79.

görölmelidir. Bir topluma yeni bir üye olarak katılmak isteyen veya çeşitli devlet görevlerinden birinde yer almak isteyen kişilerden eskiden beri iki tür kefil talep edilirdi. Bunlardan birisi “kefil bi’n-nefs” idi, yani kişinin kişiliğine, doğru ve ahlaklı olduğuna dair istenen kefildi. Diğerisi ise “kefil bi’l-mal” idi. Yani kişinin topluma vereceği maddi zararı tazmin etmeyi üstlenen kefile verilen ad idi. Bahsi geçen senette ise nefsen ve malen kefalet birleştirilmiş, *muteber* (saygın, güvenilir) ve *mütemevvil* (malk mülk sahibi zengin) olma koşulu ile aranan kefil niteliği teke düşürölmüştür.

Aile İçi İlişkilere Dair Çıkarımlar

Aile içi mektuplardan da ilişkilere dair bazı çıkarımlar yapılabilir. Örneğin mecmuada yer alan ve “oğlundan validesine arıza” olarak tanımlanan yüz on yedi numaralı mektubun⁸⁰ bugünün Türkçesi ile karşılığı şöyledir:

Şefkatli, merhametli, varlık sebebim olan ve beni yetiştiren Validem Hanım Hazretleri’ne. Oğlunuz olarak benim üzerimde olan hayırlı dualarınızın bereketiyle çok şükür bir kederim bulunmamakla birlikte güzel yüzünüzden ayrı kalma elemimin beni sürekli yakıp yandırması üzerine ayrıca çoktan beri sıhhat ve afiyet haberinizi almadığıma çok üzüldüğüm tarafınızdan öğrenildiğinde bundan böyle afiyette olduğunuzu açıklayan mektubunuzu göndermeniz ve beni sevgi ve yakınlığınıza layık görmemiz (dileğimdir) ve haddim olmayarak şimdilik şu kadar kuruş posta ile gönderilmiştir. Lütfen kabul buyurmanız dileğimdir.

Göröldüğü üzere annesinden uzun süre mektup alamayan oğlu bunu belirtmekle yetinmeyip, bu durumun ayrı kalmanın üzüntüsüne eklendiğini vurgulayarak mektuba başlamıştır. Annesinden gelecek mektubun kendisini ne kadar sevindireceğini açıklayıp, bu sevinçten kendisini mahrum etmemesini dilemiştir. Bu arada annesine bir miktar da harçlık gönderdiğini ilave etmiştir.

Mektubun anneye karşı duyulan sevgi ve yakınlığı yansıtan ifadelerin yanında bir de kullanılan kelimelerin seçilmişliğine işaret etmek gerekir. Örneğin, daha mektubun hitap kısmında annesi için “sebeb-i terbiye-i vücudum” ibaresi yer almaktadır. Bu ibare oğlun varlık ve yetiştirilme sebebini anneye ait olduğunu özlü biçimde açıklamaktadır. “Ma’lûme-i rahîmâneleri buyuruldukta” ibaresinde *malume* sözcüğünün tamlayanı olarak *rahimane* kelimesi kullanılmıştır. Merhametli, şefkatli anlamına gelen bu sözcük, anneye ait olan *malume* sözcüğünü tamlayan bir sıfattır. Sonunda da anneden beklenenler derin bir saygı ifade eden “niyaz” sözcüğü ile açıklanmıştır. Mektup farklı bir aile üyesine yazıldığı takdirde ifadeler de değişmektedir. Nitekim,

⁸⁰ “şefkatlü, hakikatlü, sebeb-i terbiye-i vücûdum Vâlidem Hanım Hazretleri Hakk-ı ferzendânelerinde olan du’â-yı hayriyeleri berekâtıyla şükürler olsun bir kederim yoğ ise de ancak mübârek cemâl-i şerîfinizden müfâratın elemi kulunuzu dâ’îmen yakıp yandırması üzerine çoktan beri sıhhat ve ‘âfiyet haberini almadığıma dahi pek çok esef eylediğim ma’lûme-i rahîmâneleri buyuruldukta bundan böyle mektûb-ı ‘âfiyet-üslûbunuzu ve muhtâc olduğum hüsn-i teveccüh-i ‘aliyyelerini hakk-ı ferzendîlerinde şâyân buyurulmaları ve min gayr-i haddin şimdilik harçlık olmak üzere gurusu posta ile gönderilmiştir. Lütfen kabûle karin buyurmaları niyâzı bâbında lûtf u merhamet Efendimindir.” Bkz. Rifat, *Zübdetü’l Münşe’ât*, 66.

mektuplar arasında yer alan ve babaya yazılan mektup örneğinde, “ma’lume-i rahimaneleri” ifadesi “ma’lum-ı ‘âlî” şeklini almıştır.⁸¹ Mektubun üslubunda yer alan sözcükler muhatabın durumuna ve ona atfedilen öneme ve duyulan sevgiye göre seçilmektedir. Yukarıdaki bölümde nesrin sınırsız kelime kullanımına işaret etmesine rağmen birtakım sınırları bulunduğunu belirtmişim. Nesirde yazar, kelime kullanımında ve seçiminde sayısız kullanım özgürlüğüne sahip değildir. Gelenek, en uygununu bulmaya ve söylemeye zorlamakta ve sınırlarını belirlemektedir. Baba için izzetli sıfatı kullanılırken, anne için şefkatli, hakikatli sıfatları kullanılması da buna örnektir.

Annenin oğluna yazdığı mektup ise daha farklıdır. Hitap kısmı “nûr-ı bâsıra-i dü-çeşmim, oğlum Efendi Hazretleri” diye başlamaktadır.⁸² Yani “iki gözümün ışığı kıymetli oğlum.” Babanın ise oğluna “kurretü’l ‘ayn-i cihân-binîm, ciğerköşem, oğlum Efendi Hazretleri” şeklinde hitap etmesi beklenmektedir.⁸³ Babanın gözünde oğul, dünyayı gören gözünün ışığıdır. “Ciğerköşem” ifadesi de sonsuz sevginin dile getiriliş şeklidir. Annenin ve babanın oğullarına yazdıkları mektuplarda yer alan hitaplar farklı olsa da bir ortaklıkları da bulunmaktadır. Nitekim, evlatların varlık sebebi ebeveynler iken, ebeveynlerin de hayata devam ve bağlılıklarını sağlayan kişinin oğulları olduğu anlaşılmaktadır.

Yine aile içi mektuplardan erkeğin karısına yazdığı mektupta hitap “‘iffetlü, ‘ismetlü, mahabbetlü harem-i muhteremim hanım hazretleri” olarak ifade bulmuştur.⁸⁴ Karısının cevabında ise kocasına “bâ’is -i âsâyiş u râhat-ı cânım zevc-i ercümend-i hamîdetü’l-hisâlim Efendim Hazretleri” olarak hitap ettiği görülmektedir.⁸⁵ Karı koca arasındaki bu iki mektubun hitap şekilleri ilişkiyi ve bu ilişkide beklenen değerleri göstermektedir. Kocalar için muteber eşin en önemli özelliği iffetli ve ismetli olması yani ırzı ve namusunun temizliğidir. “Mahabbetlü” ise erkeğin sevgisinin ifadesidir. Aile içinde karı kocanın birlikteliklerinin sevgi üzerine kurulması gerekliliğini ifade etmektedir. Karısının cevabındaki hitap ise “bâ’is -i âsâyiş u râhat-ı cânım” gibi bambaşka niteliklere vurgu yapmaktadır. Bu hitap şekli erkeğin en önemli görevinin veya aynı şekilde kadının kocasından beklentisinin rahat, huzur ve emniyetinin temini olduğunu göstermektedir. Daha önce de belirttiğim gibi ailenin koruyucusu olma sıfatı kocanın en önemli özelliklerinden biri olarak yer almaktadır. Bunun da geçmişin devamlılığına delalet ettiği söylenebilir zira on altıncı yüzyıl entelektüellerinden Kınalızâde’nin *Ahlak-i Alai* adlı eserinde aynı temalar işlenmiştir.⁸⁶

Yüz yirmi üç numaralı aile içi olarak nitelendirdiğim mektup “efendisinden etba’ma” olarak tanımlanmıştır.⁸⁷ Yani evin reisinden hizmetlisine yazılan mektuptur. Hizmetliler de hanenin bir parçasıdır. Kınalızâde on altıncı yüzyılda evi tanımlarken “hane-i ülfet” ve “mahabbet” diye

⁸¹ Rifat, *Zübdetü’l Münşe’ât*, 67.

⁸² Rifat, *Zübdetü’l Münşe’ât*, 66.

⁸³ Rifat, *Zübdetü’l Münşe’ât*, 67.

⁸⁴ Rifat, *Zübdetü’l Münşe’ât*, 67.

⁸⁵ Rifat, *Zübdetü’l Münşe’ât*, 68.

⁸⁶ Tekgöl, *Emotions in the Ottoman Empire*, 114.

⁸⁷ Rifat, *Zübdetü’l Münşe’ât*, 68.

tanımlamıştır ki, hane üyeleri arasında hizmetliler de yer almaktadır. Evin reisinin, hizmetlisine hitap ederken “sadâkatlü, hamiyetmend... Ağa zâtınızın dirâyet-kâr ve iş-güzâr olduğu” sıfatlarını kullanması beklenmektedir. Hizmetliden beklenen en önemli özellik efendisine sâdık ve güvenilir olması, hamiyetli olması, yani aile namus şeref gibi üstün değerleri koruması ve dirayetle çalışmasıdır. İlişkinin benzeri padişah ve kulları arasında da görülmektedir. En önemli meziyet liyakat ve sadakat olarak belirlenmiştir.

On Dokuzuncu Yüzyılın Diğer Gelişmeleri ve Mektuplara Yansıyan Kültürel Pratikler

Reayadan devlet kurum veya yetkililerine veya hanedan mensuplarına yazılan mektup örnekleri veya arzuhâller devletle iletişim kurabilme pratiklerine de ışık tutmaktadır. Okuma yazma oranının oldukça düşük olduğunu bildiğimiz Osmanlı toplumunda reaya bu mektupları nasıl yazmaktadır? Mekteplerde okutulan inşa dersi için hazırlanmış her çeşit yazışmayı öğreten ders kitapları sınıflandırmasına girdiğini düşündüğüm bu eserde arzuhâl örneklerinin bulunma sebebinin, kâtiplerin bu dönemde reayadan olan insanların taleplerini yazıya geçiren arzuhâlcilik işini de üstlenmeleri olduğunu söyleyebiliriz. Findley eserinde, memurların sorunlarla başa çıkma yöntemleri olarak kâtiplerin memurluğun yanı sıra öğretmenlik ya da gazetecilik gibi yollara başvurduklarını ortaya koymuştur.⁸⁸ Merkez dairelerde özel kişiler için dilekçe yazan yani “kâğıd haffaflığı” yapan memurlar çoğalmıştır. Yukarıda bahsettiğim gibi geciken veya ödenmeyen maaşları sebebiyle geçim sıkıntısı çeken kâtiplerin yazma usul bilgi ve becerileriyle reaya adına ücret karşılığı arzuhâller yazmak suretiyle ek işlerle geçimlerini sağlamış olabileceklerini çıkarsayabiliriz. Turan Tanyer’in aktardığına göre “1908 yılında Meşrutiyet’in ilanından sonra devlet dairelerinden çok sayıda memurun açığa alınması sebebiyle eski memurların yapacakları tek iş arzuhâlcilik olmuştur.”⁸⁹ Yine Tanyer’in belirttiğine göre, Sermet Muhtar Alus (d. 1887 / ö. 1952)⁹⁰ bir yazısında, İstanbul’da Tavukpazarı’ndaki eski bir meyhanenin müdavimlerini anarken, arzuhâlcî Fazıl Reşit’i birkaç satırla anlatır: “Fazıl, hakikaten ateşin bir zekaya malikti. Gazetelerde yazdığı hicivler, makaleler, ne kuvvetli bir kalem sahibi olduğunu gösteren eserlerdir. Uzun seneler *Dünyân’u Umumiye*’nin pul kısmında çalışan Fazıl, Umumi Harpte, Şeyhülislam Kapısı karşısında ve sokakta arzuhâlcilik etmeye başladı; sefalet içinde öldü.”⁹¹

Mecmua içinde kırk yedi ve kırk sekiz numaralı iki mektup “telif olunan kitabın tab’ı için meclis-i maarife arz-ı hâl” olarak tanımlanmıştır.⁹² On dokuzuncu yüzyılın gelişmelerinin bir göstergesi olarak bu mektubun yer aldığını söylemek mümkündür. Daha fazla kitap basıldığı ve kitapların basılması için Meclis-i Maarif’e talepte bulunulduğunu göstermesi, bu taleplerin nasıl

⁸⁸ Findley, *Kalemiyeden Mülkiyeye*, 325.

⁸⁹ Turan Tanyer, “Eski İstanbul’da Arzuhâlciler,” *TBB Dergisi*, no. 53 (2004): 275.

⁹⁰ Sermet Muhtar Alus eski İstanbul hayatına dair roman ve hâtıralarıyla tanınan gazeteci ve yazardır. Daha detaylı bilgi için bkz. Alim Kahraman, “Sermet Muhtar Alus,” *İslam Ansiklopedisi* içinde (TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 1999). <https://islamansiklopedisi.org.tr/alus-sermet-muhtar> (21.01.2025).

⁹¹ Turan Tanyer, “Eski İstanbul’da Arzuhâlciler,” 278.

⁹² Rifat, *Zübdetü’l Münşe’ât*, 65.

ve kime yapılacağına dair bilgi içermesi bakımından önemlidir. Hatta kırk yedi numaralı bu amaçla yazılacak mektup örneği için bizzat makalenin konusu olan mecmua, yani *Zübdetü'l Münşe'ât* kullanılmıştır. Bedeli Mehmed Rifat'ın kendisi tarafından ödenmek üzere istediği miktarda tab' ettirip, istediği mahallerde sattırmak üzere, başka kimse tarafından tab' ve neşredilmemesinin imtiyaz hakkının kendisinde saklı kalması şartıyla tab' ve neşr' edilmesi için Meclis-i Maarif'e izin talebini içermektedir.

Mektuplar dönemin kültürel pratiklerine de ışık tutmaktadır. Nitekim altmış numara ile kayıtlı mektup “sadarete sene-i cedid tebriki” olarak tanımlanmıştır.⁹³ “İyd-ı fitr” ve “İyd-ı ahda” gibi bayramlarda yazılan tebrik mesajlarının yanı sıra yılbaşı tebriklerinin de yapıldığını gösteren bu mektupta, “sâl-i cedîd-i meyâmin bedîdin tebrikini icrâ” arzusu dile getirilmiş yani yeni yılın bereketli olmasını arzulayan sıfatlar eklenmiştir. “İş bu sene-i muharremü'l-haramının gurre-i garrâsı” ibaresi kutlandığı günün muharrem ayının ilk günü olduğunu göstermektedir. Nitekim Osmanlılar döneminde muharrem ayında devlet erkânı padişahın huzuruna çıkarak yeni yılı tebrik eder ve padişahın “muharremiyye” denilen hediyeleri alırlar, kendileri de maiyetlerindeki kişilere muharremiyye verirlerdi. Ayrıca şairler tarafından yeni yıla ait manzumeler yazılırdı. Muharrem ayında bilhassa tekke ve camilerde okunan Kerbelâ Vakası'na dair ilâhiler “muharremiyye” olarak adlandırılmıştır. Günümüzde Mısır, Tunus, Cezayir ve Fas gibi ülkelerde bu ayda çeşitli kutlama törenleri düzenlenmektedir.⁹⁴ Emine Dingec araştırmasında Akgündüz'ün “hicri takvimin başlangıcı olan 1 Muharrem'de de sarayda ‘yeni yıl’ tebrikleşmesi gerçekleştiğini” belirttiğini,⁹⁵ aynı konuda bilgi veren Çağatay Uluçay'ın ise “İranlıların yılbaşı olarak kabul ettikleri, ilkbaharın başlangıcı saydıkları muharrem'in birinci gününü yılbaşı veya nevrüz günü olarak Osmanlıların da kabul ettiklerini” savunduğunu yazar. Muharrem'in birinci gününün her zaman ilkbahara tesadüf etmeyebileceğinden hareketle Dingec, muharrem'in birinci gününün hicri yılbaşı olması sebebiyle sarayda her iki yılbaşının da aynı tarihlerde kutlandığını belirtir ve “Osmanlı'nın çok uluslu ve farklı kültürleri barındıran bir devlet olmasının bu örnekte kendisini gösterdiğini” ekler.⁹⁶

Toplumsal gündelik hayatına ışık tutacak bir başka mektup mecmuada yüz kırk beş numarada kayıtlı “mektebe bed' tezkiresi”dir.⁹⁷ Bu davet tezkiresinde muhatap belirtilmemektedir. Anlaşıyor ki kimliği ve rütbesi dikkate alınmadan çağrılacak herkesi kapsamaktadır. Söz konusu tezkire çocuklarının okula başlaması sebebiyle ebeveynlerin yakın tanıdıklarına o günü kutlama ve belki de onları tahsil hayatlarının ilk gününde topluca uğurlama ritüelinin bir parçası olarak düşünülebilir. Bu ritüelin ne kadar süre ile toplumda devam ettiğini söylemek zor olsa da Gündüz Vassaf'ın 1904 doğumlu olan annesi Belkıs Hanım'ın günlüğünden 1908 yılında, kendi anlatısına göre “geleneğe göre dört yaş dört aylıkken okula başlaması öngörülen” çocuklara mektebe

⁹³ Rifat, *Zübdetü'l Münşe'ât*, 65.

⁹⁴ M. Kâmil Yaşaroğlu, “Muharrem,” *İslam Ansiklopedisi* içinde (TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 1999). <https://islamansiklopedisi.org.tr/muharrem--ay> (21.01.2025).

⁹⁵ Emine Dingec, “Osmanlı Sarayında Eski Bir Türk Geleneği: Yeni Yılda Hediyeleşme,” *Turkish Studies* 4, no.8 (2009): 1058.

⁹⁶ Dingec, “Yeni Yılda Hediyeleşme,” 1058.

⁹⁷ Rifat, *Zübdetü'l Münşe'ât*, 77-78.

başlayacakları ilk gün yapılan bir tören olarak devam ettiğini biliyoruz.⁹⁸ Bu mecmuada yer alan tezkireye konu olan kültürel pratiğin en azından 1908 yılında da hâlen devam ettiğini söyleyebiliriz.

Sonuç

Bu makale on dokuzuncu yüzyılda istinsah edilmiş *Zübdetü'l Münşe'ât* adlı eser üzerinden Osmanlı mektup yazma pratiklerini belgeleyen münşe'ât mecmualarının, tarihçiler tarafından kaynak olarak kullanılabileceğini göstermeyi amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda yapılan incelemede ortaya çıkan önemli bir tespit, yüzyıllar içinde istinsah edilen münşe'ât mecmuaları içinde yer alan örnekler birbirinin benzeri gibi görünse de inşa geleneğinin zaman içinde dikkate değer bir değişim göstermiş olduğudur.

Bir diğer tespit ise on dokuzuncu yüzyıl sonlarında devlet-tebaa ilişkisini tanımlayan köklü bir siyaset geleneğinin sürekliliğine ilişkindir. Nitekim, on altıncı yüzyılda derlenmiş bir mecmuanın on dokuzuncu yüzyılda bile çok sayıda nüshasıyla çeşitli kütüphanelere dağılmış olmasını bu köklü gelenek ile açıklayabiliriz. On dokuzuncu yüzyılda devlet, padişahın kişiliğinden ayrı bir tüzel kişiliğe dönüşmüş olmasına rağmen hâlâ halk nezdinde padişahın vücudunda tecessüm etmektedir. Zira mektupların hitap bölümleri kurumlara, yani belli bir mansıba hitaben yazılmış olsa da içeriklerinde o kurumların temsilcileri muhatap alınmış, halk kurumların temsilcilerinden bir şahıs olarak “merhamet” etmelerini beklemek suretiyle sorunlarına çözüm aramıştır. Devlet-tebaa ilişkisinin tanımlayıcısı olmuş olan bu zihniyet mektuplarda “münşiyane” yani duygu yüklü elkâbı ve tâbiratı içeren arz-ı ubudiyet üslubunu kaybetmemiştir. Mektuplar ne kadar soyut ne kadar metaforik ibarelerle dolu, formüllere, teamüllere uygunluk derecesi ne kadar yüksek ise, o kadar “içten”liğe işaret etmiştir. Ancak bu gelenek on dokuzuncu yüzyıl sonlarında miadını doldurmaya başlamış, daha doğru bir ifade ile “içtenlik” anlayışı da değişmeye başlamıştır. Bunun sebebi devletin artık şahıs olarak değil de soyut bir tüzel kişilik olduğuna dair değişen anlayışın yaygınlaşmasıdır.

Ayrıca münşe'ât mecmuaları, kendi dönemlerinde vuku bulan birtakım siyasi, mali ve toplumsal gelişmelere de ışık tutmaktadır. Mektupların uzun süren ve başarısız olan savaşların askerler ve asker aileleri üzerindeki etkilerinin görülebileceği değerli tarihsel kaynaklar olduğu gösterilmiştir. Bu mektuplar eşleri savaşlarda şehit düşen kadınların hayatta kalabilme mücadelelerini yansıtırken yalın seslerine de erişmemizi mümkün kılmaktadır. Memur/asker maaş ödemelerindeki gecikmeleri içeren mektuplar, hem gecikmelerin toplum üzerindeki sarsıcı etkilerini hem “sergi” örneğinde olduğu gibi devletin bu probleme ilişkin aldığı tedbirleri hem de memurların bu zorluklar ile baş edebilme pratikleri hakkında kıymetli bilgiler içermektedir. İncelenen mecmuanın içinde yer alan mektupların bu sebeple imparatorluğun on dokuzuncu yüzyılın sonunda karşılaştığı mali sıkıntıların tarihsel analizi için birincil kaynak niteliğinde kullanılabileceğini göstermektedir.

⁹⁸ Gündüz Vassaf, *Annem Belkis* (İletişim Yayınları, 2000), 51-53.

Hane içi yazışmaların da aile kavramına dair önemli bilgiler içerdiği gösterilmiştir. Mektuplar bir yandan Kınalızâde'nin on altıncı yüzyılda "ülfet ve mahabbet" hanesi olarak tanımladığı ev ile saygı üzerine kurulu hane içi sevgi bağlarını öğütleyen eserinde yer alan kavramların sürekliliğine işaret ederken, bir yandan da mektupların hitap kısımlarının detaylı incelemesi aile üyelerinin karşılıklı beklentileri, taşımaları beklenen muteber değerleri göstermekte, daha önemlisi aile üyelerinin birbirlerini nasıl algıladıklarına dair de ipuçları içerdiği görülmüştür. Çocukların ebeveynleri hakkındaki algıları ile ebeveynlerin çocukları hakkındaki görüşleri ve kendi hayatları içinde nasıl konumlandıklarına dair kıymetli bilgiler yer almaktadır. Hizmetlilerin de aile kavramı içinde yer alması, yine Kınalızâde'nin hane üyeleri tanımına uygun bir sürekliliğe işaret ettiğini göstermiştir.

Meclis-i Maarif'e kitap tab'ı ve neşri hususunda talepleri içeren mektuplar Osmanlı'nın on dokuzuncu yüzyıl sonlarında uyguladığı teknolojik gelişmelere de ışık tutmakta, kitap neşrinin bu dönemde arttığını göstermektedir. Yazıldıkları dönemin kültürel pratikleri de mektuplara yansımaktadır. Yılbaşı ve bayram tebrik mektupları bu türde pratikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine döneminin pratiklerinden biri olduğu anlaşılan ve mektebe başlayan çocuklar için düzenlenen ritüeller ve bu kapsamda yazılan davet mektupları kültür tarihi kaynakları olarak kullanılabilir. türdendir.

Acknowledgments / Teşekkür

I would like to thank the reviewers for their careful readings, constructive suggestions, and valuable contributions. I am also grateful to the editors of *Nesir: Journal of Literary Studies* for their assistance during the editorial process.

İncelikli okumaları, yapıcı önerileri ve değerli katkıları için hakemlere teşekkür ederim. *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi* editörlerine de metnin editöryal aşamasındaki yardımları için müteşekkirim.

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 Zekâ Kullanım Beyanı

No AI-assisted tools were used in the preparation of this study. All content was produced and verified by the author.

Bu çalışmada yapay zekâ destekli herhangi bir araç kullanılmamıştır. Tüm içerik yazar tarafından hazırlanmış ve doğruluğu onaylanmıştır.

Kaynakça

- Akyıldız, Ali. *Osmanlı Bürokrasisi ve Modernleşme*. İletişim Yayınları, 2004.
- Derdioyok, Çetin. “Osmanlı Devrinde Mektup Yazma Geleneği.” *Osmanlı: Kültür ve Sanat* 9, (1999): 731–733.
- Dingeç, Emine. “Osmanlı Sarayında Eski Bir Türk Geleneği: Yeni Yılda Hediyeleşme.” *Turkish Studies* 4, no.8 (2009): 1055–73.
- Ekin, Ümit. *Kadı Buyurdu Kâtip Yazdı: Tokat’a Dair Bir Sakk Mecmuası*. Bilgi Kültür Sanat, 2010.
- Findley, Carter V. *Kalemîyeden Mülkiyeye Osmanlı Memurlarının Toplumsal Tarihi*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996.
- Gök, Emine. “Münşeât-ı ‘Osmâniye (İnceleme-Metin).” Yüksek lisans tezi, Çukurova Üniversitesi, 2020.
- Gökyay, Orhan Şaik. “Tanzimat Dönemine Değın Mektup.” *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi* 30, no. 274 (1974): 17–23.
- Gully, Adrian. “Epistles for Grammarians: Illustrations from the Inshâ’ Literature.” *British Journal of Middle Eastern Studies* 23, no.2 (1996): 147–66.
- Güngör, Zeynep. “Manastırlı Mehmet Rıfat’ın *Tuhfetü’l-İslâm*’ı.” *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 2, no. 2 (2017): 73–88.
- Haksever, Halil İbrahim. “Eski Türk Edebiyatında Münşe’âtlar ve Nergisi’nin Münşe’âtı.” Doktora tezi, İnönü Üniversitesi, 1995.
- Hoca Saadettin Efendi. *Tacü’t-Tevarih*. 2 cilt. İstanbul, 1341.
- İnalcık, Halil. *Şair ve Patron: Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*. Doğu-Batı Yayınları, 2003.
- Kahraman, Alim. “Sermet Muhtar Alus.” *İslam Ansiklopedisi* içinde. TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 1999.
- Kütükoğlu, Mübahat S. *Osmanlı Belgelerinin Dili (Diplomatik)*. Kubbealtı Akademisi Kültür ve San’at Vakfı, 1998.
- Mehmed Rifat. *Zübdetü’l Münşe’ât*. İstanbul: 1279/1863.
- Özkan, Ahmet Ferhat. “Türk Edebiyatına Dair Duygu Çalışmalarının Kapsamı ve Bir Kaynakça Denemesi.” *Cumhuriyetin Yüzüncü Yılına Armağan Sosyal ve Beşerî Bilimler: Türk Dili ve Edebiyatı* içinde, hazırlayanlar Talip Doğan ve Ahmet Ferhat Özkan. Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınevi, 2023.

- Stearns, Peter N. and Carol Z. Stearns. "Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards." *American Historical Review* 90, no. 4 (1985): 813–36.
- Şeker, Murat. "Mehmed Rif'at'ın Zübdetü'l-Münşe'ât'ı (İnceleme-Metin)." Yüksek lisans tezi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, 2023.
- Tanyer, Turan. "Eski İstanbul'da Arzuhalciler." *TBB Dergisi*, no. 53 (2004): 271–84.
- Tekgöl, Nil. *Emotions in the Ottoman: Politics, Society and Family in the Early Modern Era*. Bloomsbury, 2023.
- . "Duyguların Tarihi: Edebî Eser Olarak Osmanlı Belgelerine Yeni Bir Bakış Önerisi." *Atelye Edebiyat Dergisi*, no. 1 (2023): 17–37.
- Tıraş, Yusuf Can. "Nâbi'nin Münşeâtı." Yüksek lisans tezi, Adnan Menderes Üniversitesi, 2014.
- Uzun, Mustafa İsmet. "Münşe'ât." *İslam Ansiklopedisi* içinde. TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 1999.
- Vassaf, Gündüz. *Annem Belkıs*. İletişim Yayınları, 2000.
- Woodhead, Christine. "Circles of Correspondence: Ottoman Letter-Writing in the Early Seventeenth Century." *Journal of Turkish Literature* 4, (2007): 53–68.
- . "Ottoman İnşa and the Art of Letter-Writing: Influences Upon the Career of the Nişancı and Prose Stylist Okçuzade (d. 1630)." *Osmanlı Araştırmaları* 7-8, (1988): 143–59.
- Yaşaroğlu, M. Kâmil. "Muharrem." *İslam Ansiklopedisi* içinde. TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 1999.
- Yıldırım, Kadir. "19. Yüzyıl ve Sonrasında Mali Kriz ve Hayat Pahalılığı Kıskaçında Osmanlı Memurları ve İş Bırakma Eylemleri." *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, no. 32 (2015): 45–76.

Translated Article

 Open Access

Bilgi Edebiyatı ve Güç Edebiyatı: Thomas De Quincey’nin “Alexander Pope” Denemesinden

Literature of Knowledge and Literature of Power: From Thomas De Quincey’s Essay
“Alexander Pope”

Thomas De Quincey

British essayist and critic (1785–1859), Manchester, United Kingdom

Translated by **Mustafa Bal** 

TOBB University of Economics and Technology, Ankara, Türkiye

Abstract

This writing is the Turkish translation of the paragraphs about literature of knowledge and literature of power the English writer Thomas De Quincey penned in the “Alexander Pope” chapter of his book *Essays on the Poets and Other English Writers* (Ticknor, Reed, and Fields, 1853). In this part of his essay, Thomas De Quincey, through a critical lens, puts forth his ideas relating to the concept of literature, the ties between literature and books, the existence of two different genres of writing within literature that can be conceptualized as literature of knowledge and literature of power, the functional and methodical differences between these genres, the distinction between knowledge in the books and truth, power as a concept beyond truth, literature’s role of keeping human emotions alive, literature of power’s appealing to understanding heart rather than to mere understanding, the poetic justice, the superiority of the author of literature that moves over the author of literature that teaches, the transitory nature of the works of literature of knowledge as opposed to the permanency of the works of literature of power, and the significance of the matchlessness of beautiful human art works.

Öz

Bu yazı, İngiliz yazar Thomas De Quincey’nin *Essays on the Poets and Other English Writers* (Ticknor, Reed and Fields, 1853) başlıklı kitabının “Alexander Pope” bölümünde kaleme aldığı, bilgi edebiyatı ve güç edebiyatı konulu paragrafların Türkçeye çevirisidir. Denemesinin bu bölümünde Thomas De Quincey edebiyat kavramına, edebiyat ve kitap ilişkisine, edebiyatın içinde bilgi edebiyatı ve güç edebiyatı olarak kavramlaştırılabilecek iki ayrı türün oluşuna, bu türlerin işlevlerinin ve yaklaşımlarının birbirlerinden farklı oluşuna, kitaplarda sunulan bilgi ile hakikat arasındaki ayrımına, hakikatin de ötesinde bir kavram olarak güce, edebiyatın insani duyguları diri tutuşuna, güç edebiyatının aklın ötesinde anlayan kalbe hitap edişine, edebî adalet kavramına, harekete geçiren edebiyat yazarının yalnızca öğreten yazara olan üstünlüğüne, bilgi edebiyatı eserlerinin geçiciliğine ve buna karşın güç edebiyatı eserlerinin kalıcılığına, bir başkasına benzemeyişin insan elinden çıkan harikulade sanat eserlerinin önemli bir özelliği oluşuna dair görüşlerini eleştirel bir bakış açısıyla ortaya koyuyor.

Keywords

Literature,
literature of
knowledge,
literature of power,
Thomas De Quincey

Anahtar Kelimeler

Edebiyat,
bilgi edebiyatı,
güç edebiyatı,
Thomas De Quincey

Article History

Received
27.09.2025

Accepted
10.10.2025



Edebiyat ile kastettiğimiz şey nedir? Çoğunlukla ve düşünceden yoksun insanlarca, bir kitabın içinde basılmış olan her şeyin edebiyat olduğu düşünülür. Azıcık mantık kafidir *bu* tanımlamayı sarsmaya; düşünceden nasibini hiç almamış kişiye dahi kolaylıkla anlatılabilir *edebiyat* kavramının içinde insanoğlunun genel ve ortak menfaatine bir bağın olmazsa olmaz bir unsur olarak yer aldığı. Öyle ki, her ne kadar kendisini bir kitap şeklinde sunuyor olsa da yalnızca bir yerel, mesleki veya sırf kişisel ilgiye hitap eden şeyler edebiyata ait olmazlar. Buraya kadar hem kolayca daraltılmış hem de kolayca genişletilmiş oldu tanımlama. Zira kitapların içinde yer edinen çoğu şeyin edebiyat olmaması gibi *hakikaten* edebiyat olan çoğu şey de asla kitaplarda bir yer edinmez. Hristiyanlıktaki haftalık vaazlar, halkın zihninde son derece geniş yer tutan uyarıcı, destekleyici, yenileyici, rahatlatıcı, ürkütücü nitelikli o muazzam vaaz edebiyatı, boyutunun on binde biri kadar yer bulmaz kütüphanelerin mabedinde. Keza, tiyatrodaki, örneğin, İngiltere’de Shakespeare’in en iyi oyunları, Antik sahnenin altın çağının tüm önemli Atina oyunları, halkın zihninde edebiyat olarak etki gösteriyordu ve okunacak şeyler olarak yayımlanmadan önce temsillerine şahit olmuş izleyicilerin arasında *yayımlanmışlardır* (kelimenin en derin anlamına uygun olarak).¹ Hem, bu görsel yayımlanmayla, çoğaltmanın, basımın pahalı olduğu dönemlerde, kitap olarak gösterebilecekleri etkiden çok daha fazla bir etkiyle yayımlanmışlardır.

Öyleyse kitap, edebiyat kavramıyla eşit ve onun yerine kullanılabilecek bir kavram ortaya koymaz zira ister görsel ister hukuki ister öğretici olsun (hocalarınki ve vaizlerininki gibi), çoğu edebiyat kitaplara girmeyebilir; *girenlerin* çoğunun da edebi hiçbir değeri olmayabilir. Ancak o yaygın muğlak edebiyat kavramına uygulanabilecek, edebiyatın daha iyi tanımlanmasından çok daha mühim bir düzelti olarak yerine getirdiği iki işlevin daha keskin farklılaştırılması arayışı içinde olunmalıdır. Tümünü edebiyat diye adlandırdığımız o büyük toplumsal organın içinde birbiriyle iç içe geçebilen ve sıklıkla da geçen, ancak ayrı ayrı birbirlerinden keskin bir şekilde soyutlanabilen ve doğalarında birbirlerini karşılıklı itmek olan iki farklı alan ayırt edilebilir. Bunların ilki, *bilgi* edebiyatı; ikincisi, *güç* edebiyatıdır. İlkinin görevi, *öğretmek*; ikincisinin görevi, *harekete geçirmektir*. İlki dümen, ikincisi kürek veya yelkendir. İlki *sırf* anlama kabiliyetine hitap eder; ikincisi nihayetinde daha üst bir anlayışa ve akla (ama daima haz ve duygudaşlık *kanalıyla*) hitap edebilir. Uzaktan Lord Bacon’ın *kuru* ışık olarak nitelediği yerde bulunan hedefe doğru yol alabilir ancak yakından insan ihtiraslarının, arzularının ve samimi duygularının çisentisine ve ışıltılı gökkuşağına bürünen o *nemli* ışıqla işler ve işlemelidir; zira aksi durumda *güç* edebiyatı hüviyetini kaybeder. İnsanlar edebiyatın yüksek işlevleri üzerine o kadar az düşünmüşlerdir ki, bilgi vermenin kitapların küçük ve ikincil bir gayesi olduğu söylendiğinde bunu bir paradoks olarak algırlar. Ne var ki bu, paradoksal olmayı şerefliendiren türden bir paradokstur yalnızca. Gündelik konuşmalarda ne zaman bilgi arayışında olmaktan veya bilgi edinmekten bahsetsek, bunları mutlak yenilikle bağlantılı kelimeler olarak anlarız. Ancak insanın merakında çok yüksek bir yer edinebilen tüm hakikatin ihtişamı odur ki en vasat akıl için dahi asla tamamen yeni değildir: en

¹ Örneğin, Galler Prensi 1. Charles ve babasının sarayındaki başka birçok kişi Shakespeare’e olan bilindik aşinalıklarını kiti kıtına dağıtılmış ilk yazma nüsha sayfalarından ya da 1623 tarihli birinci koleksiyondan değil yazarın başlıca eserlerinin Whitehall’daki saray temsilleri ile edinmişlerdi. [De Quincey’nin notu]

küçüğünden en büyüğüne bütün akıllarda bir tohum ya da örtük ilke olarak ezelden var olur; büyütme gerekir ama asla ekmek gerekmez. Başka yere ekilebilme, düşük düzeyli bir hakikatin ilk ölçütüdür. Ayrıca, *güç* veya hakikate derinlemesine vâkıf olma diye adlandırılan, hakikatten daha nadir bir şey vardır. Mesela, çocukların toplum üzerindeki etkisi nedir? Çocukların çaresizliği, masumiyeti ve saflığıyla bağlantılı şefkat, hassasiyet ve onlarla beslenen özel hayranlık sayesinde temel duygular güçlenip sürekli yenilendiği gibi, tanrının nazarında çok makbul olan nitelikler, örneğin tahammül gerektiren kırılganlık, cenneti simgeleyen masumiyet ve dünyevilikten tamamıyla arı saflık da daima hatırdâ tutulur ve ülküleri sürekli tazelenir. Aynı türden bir faydayı güç edebiyatı diye adlandırılan yüksek edebiyat sağlar. *Kaybedilmiş Cennet*'ten ne öğrenirsiniz? Hiçbir şey. Bir yemek kitabından ne öğrenirsiniz? Her paragrafından yeni bir şeyler, daha önce bilmediğiniz bir şeyler. Peki öyleyse o basit yemek kitabını o harikulade şiirden daha üstün mü tutacaksınız? Milton'a borçlu olduğunuz şey, ayrı ayrı milyonlarca ögesi hâlâ yalnızca aynı dünyevi düzlemde ilerleyen milyonlarca evreden ibaret herhangi bir bilgi değildir; borçlu olduğunuz şey, *güç*tür; yani, her bir titreşimin ve her bir akıntının yukarıya bir adım (adeta ayakları yerde bir Yakup Merdiveninin üzerinde, yeryüzünün ötesindeki gizemli irtifalara doğru atılan bir adım) olduğu sonsuzluk diyarına vâkıf olmaya dair kendi gizil kapasitenizi hareketlendiriş ve büyüüş. Bilginin tüm basamakları, ilkinden sonuncusuna, aynı düzlemde ilerletir ancak asla o kadim yeryüzü seviyesinden bir karış yükseltmez insanı. Öte yandan, gücün daha *ilk* adımı uçuştur; yeryüzünün unutulduğu başka bir boyuta yükseliştir.

İnsani duygular, o yüce çocukluk olgusunca ya da tesadüflerle ve değişimlerle ilerleyen gerçek hayatça ya da bu unsurları şiirin, romansın vb. aynasında yeniden şekillendiren edebiyatça havalandırılıp sürekli hareketlendirilmeseydi, şüphe yok ki işlevini yitiren her cismani kuvvet veya kash enerji gibi, tüm o duygular gitgide sararıp solardı. İşte güç edebiyatı, bilgi edebiyatının aksine, bu yüce *ahlaki* melekeleriyle ilişkisi sayesinde hayat ve hareket sahası bulur. İnsanın en üst melekeleriyle meşgul olur; zira bizzat kutsal kitaplar hiçbir zaman sırf anlama kabiliyetine yönelik ima ve dayanışma seviyesine düşmemişlerdir. İnsanın zihinsel kapasitesinden bahsederken, kutsal kitaplar akılla kavramaktan değil "*anlayan kalpten*" bahsederler; kalbi, yani, o büyük *sezgisel* (veya mantık-karşıtı) organı, sonsuzluk için en yüksek mertebesinde bulunan insan yerine kullanılabilecek düstur olarak tayin ederler. Tragedya, romans, masal ya da destan, hepsi aynı şekilde, gündelik hayatın gerçekliklerine bırakılsalar örneksizlikten çürüyüp gidecek olan adalet, umut, hakikat, merhamet, ilahi adaletin tecellisi ideallerini iade ederler insan aklına. Mesela, *edebî adalet* ne anlama gelmektedir? İnsan hukuk sisteminin sıradan adaletinden amacı bakımından ayrılan bir adalet anlamı taşımaz. Zira o durumda düpedüz berbat bir adalet türü olurdu. Ancak amacına erişebilirliği açısından genel hukuki adaletten ayrılan bir adalettir; dünyevi hayatın serkeş unsurlarıyla değil de kendi yarattığı unsurlarla, kendi en saf kanaatleriyle uyuşan malzemelerle uğraştığından kendi amaçlarını gerçekleştirme konusunda daha muktedir olan bir adalet anlamına gelir. Şurası kesin ki güç edebiyatı olmasaydı bu idealler aramızda sadece kurak milli kalıplar olarak kalırlardı daha ziyade ama gelin görün ki insanoğlunun edebiyatta gösterdiği yaratıcı güçleri sayesinde bahar tazeliği kazanıyor ve filizlenip hayat buluyorlar. En harcıalem roman bile, insanın korkuları ve umutlarıyla, insanın yanlış ve doğru hakkındaki sezgileriyle birlikte hareket ederek bu hisleri destekler ve canlandırır. Onları işe koşarak ataletten kurtarır. Bu nedenle *harekete*

geçiren veya hiç değilse harekete geçirme *yoluyla* dolaylı olarak öğreten en vasatın, sadece *öğreten* tüm yazarların üzerinde bir üstünlüğü söz konusudur. Bilgi edebiyatı içinde bugüne dek var olmuş en yüksek eser olsa olsa *geçici* bir eserdir: imtihan ve sabır hakkında bir kitap ve *quamdiu bene se gesserit*. Öğrettikleri azıcık dahi gözden geçirilip yenilenmeye görsün, kapsamı azıcık genişletilmeye görsün, yok hatta konuları azıcık daha iyi sıraya konulmaya görsün, yerini hemen bir başkası alır. Ne var ki güç edebiyatı içinde bulunan en zayıf eserler, şayet hayatta kalmışlarsa, tamamlanmış ve değiştirilemez bir halde yaşamayı sürdürürler insanlar arasında. Mesela, Sör İsaac Newton'ın *Principia*'sı en başından yeryüzü hakkında *kavgacı* bir kitaptı. İlerleyişinin her evresinde var oluş mücadelesi vermeliydi: ilki, mutlak hakikat uğrunaydı; ikincisi, ilk savaş bittiğinde, hakikati gösterişinin şekli veya yöntemi uğrunaydı. La Place veya herhangi başka birisi bu kitabın temelleri üzerinde yeni bir kat inşa ettiğinde ise bütünüyle onu tutup aydınlıktan köhneliğe ve karanlığa atmış olur. Bu kitaptan elde ettiği silahlarla onu geçersiz kılıp imha eder öyle ki çok geçmeden Newton'ın adı sadece bir *nominis umbra* olarak kalırken kitabı, yaşayan bir güç olarak, başka bedenlere bürünmüştür. Öte yandan, buna karşılık, *İlyada*, Aeskilos'un *Prometeus*'u, *Othello* ya da *Kral Lear*, *Hamlet* ya da *Makbet* ve *Kaybedilmiş Cennet* kavgacı değiller ama konuştukları veya konuşulmaları öğretilen dilleri var olduğu sürece sonsuza dek galipler. Başka bedenlere hiçbir zaman bürünemezler. *Bunları* yeni üsluplar veya değişik biçimlerle yeniden üretmek, daha iyi hale getirilecek dahi olsalar, intihal olurdu. İyi bir buhar motorunun yerini daha iyisi muntazam bir şekilde alır ama ne bir başkası hoş bir pastoral vadinin ne de bir Michael Angelo heykeli bir Praksiteles heykelinin yerini alır. Bu şeyler birbirlerinden eşitsizlikle değil farklılıkla ayrılırlar. Aynı standart altında eşitsiz görülmezler ancak *tür* bakımından farklı ve farklı bir standart altında eşit görülürler. Unutulmaz güzelliğe sahip insan eserleriyle doğanın eserleri bir bakıma aynı durumdadırlar: asla tam tamına birbirlerini tekrarlamazlar; asla fark kalmayacak ölçüde benzemezler; daha iyi ve daha kötü olarak veya sırf fazlaları ve eksikleri ile farklılaşmazlar; ne temsillere aktarılabilen, ne suretler aynasına yansıtılabilen, ne de bayağı kıyasın terazisinde ölçülüp tartılan, şifresi çözilemeyen ve anlaması imkânsız farklarla farklılaşırlar.

Translator's Note / Çevirmenin notu

This text is a translation of a section from Thomas De Quincey's essay "Alexander Pope," published in *Essays on the Poets and Other English Writers* (Ticknor, Reed, and Fields, 1853).

Bu metin, Thomas De Quincey'nin *Essays on the Poets and Other English Writers* (Ticknor, Reed, and Fields, 1853) adlı eserinde yayımlanmış "Alexander Pope" başlıklı denemesinin bir bölümünün çevirisidir.

Cumhuriyet Şiirinin Kısa Tarihi: Bastırılanın Dönüşü

Concise History of Turkish Republican Poetry: The Return of the Repressed

Yalçın Armağan 

Mimar Sinan Fine Arts University, İstanbul, Türkiye

Abstract

Turkish Republican Poetry borrowed two dominant trends from modern Ottoman poetry in the early 1920s: *La Poésie pure* and Syllabic Poetry. Although the defenders of “La Poésie pure,” of which Ahmet Haşim and Yahya Kemal were the most prominent representatives, and the poets who would be called the “Five Syllabists” were the dominant tendencies in poetry in the early Republic era, they would later lose their influence and Republican Poetry would move forward by adopting Nâzım Hikmet’s “free verse” from 1929. Although Nâzım Hikmet’s “free verse” was suppressed for political reasons at the time it was written, the Strange Trio (Garip) continued the “free verse” from 1937, emphasizing the world and language of the “little man”. After Strange Trio, the Second Renewal Movement (İkinci Yeni), which emerged in 1953-1954, met with resistance because it was based on an autonomous poetic language. In the 1960s, as a result of political developments in Turkey, while Nâzım Hikmet’s banned poetry was republished and a socialist aesthetic became dominant in poetry, the Second Renewal was pushed to the periphery. In the 1980s, while socialist trend lost its central position, the books of Second Renewal started to circulate again and became canonical. Since the 1990s, there have been some struggles to overcome the “canonical” Second Renewal, and especially the “experimental poetry” has come to the fore. When we look at the century-long history of Turkish Republican Poetry, we see that Nâzım Hikmet and the Second Renewal Movement were suppressed at the time of their emergence, but in the following years they were re-circulated and created a wide sphere of influence. Nâzım Hikmet and the Second Renewal, in other words the return of the two “suppressed” poems, determined the history of Turkish Republican Poetry.

Öz

Cumhuriyet şiiri, 1920’lerin başında modern Osmanlı şiirinden iki baskın eğilimi devralmıştır: Saf şiir ve Hececi şiir. Ahmet Haşim ve Yahya Kemal’in en önemli temsilcileri olduğu “saf şiir”i savunanlar ve “Beş Hececiler” adı verilen şairler, erken Cumhuriyet’te şiir alanındaki baskın eğilimler olsalar da sonrasında etkilerini kaybedecek ve Cumhuriyet şiiri, 1929’dan itibaren Nâzım Hikmet’in “serbest şiir”inin benimsenmesiyle ilerleyecektir. Politik nedenlerle Nâzım Hikmet’in “serbest şiir”i, yazıldığı dönemde bastırılrsa da 1937’den itibaren Garip şairleri, özellikle “küçük insan”ın dünyasını ve dilini öne çıkararak “serbest şiir”i devam ettirecektir. Garip’in ardından, 1953-1954’te ortaya çıkan İkinci Yeni, özerk bir şiir diline dayanması nedeniyle dirençle karşılaşır. 1960’larda Türkiye’deki politik gelişmelere de bağlı olarak Nâzım Hikmet’in yasaklanmış şiiri yeniden yayımlanmış ve şiir alanında sosyalist bir anlayış hâkim olurken İkinci Yeni çepere itilmiştir. 1980’lerde ise toplumcu şiir merkezi konumunu kaybederken İkinci Yeni şiiri yeniden dolaşıma girmiş ve kanonik hâle gelmiştir. 1990’lardan itibaren kanonik İkinci Yeni şiirini aşmak için bazı mücadeleler verilmiş, özellikle deneysel şiir tarzı öne çıkmıştır. Cumhuriyet şiirinin yüzyıllık tarihine bakıldığında, Nâzım Hikmet ve İkinci Yeni şiirinin ortaya çıktıkları dönemde bastırıldıkları ama sonraki yıllarda yeniden dolaşıma girdikleri ve geniş bir etki alanı yarattıkları fark edilir. Nâzım Hikmet ve İkinci Yeni şiiri, yani iki “bastırılanın dönüşü” Cumhuriyet şiirinin tarihini belirlemiştir.

Keywords

La Poésie pure,
Five Syllabists,
Nâzım Hikmet,
Strange Trio (Garip),
Second Renewal
Movement
(İkinci Yeni),
canon

Anahtar Kelimeler

Saf Şiir,
Beş Hececiler,
Nâzım Hikmet,
Garip,
İkinci Yeni,
kanon

Article History

Received
04.08.2025

Accepted
06.10.2025



Giriş

Cumhuriyet şiirinin yüzyıllık tarihini iki “bastırılanın dönüşü”nün belirlediği söylenebilir. Bunlardan ilki 1920’lerin sonunda ortaya çıkan Nâzım Hikmet’in şiiri, diğeri ise 1950’lerde ortaya çıkan İkinci Yeni şiiridir. Nâzım Hikmet’in şiiri, siyasal erkin de desteğiyle 1936 ile 1964 yılları arasında dolaşımdan kaldırılmış ama 1965’ten sonra Cumhuriyet şiirinin yönünü değiştiren bir konumla edebiyat alanına dönmüştür. İkinci Yeni şiiri ise ortaya çıktığı 1950’lerde dirençle karşılanmış, 1965 sonrasında Nâzım Hikmet şiirinin etkisiyle çepere itilmeye çalışılmış ama 1981’den sonra edebiyat alanında merkezî bir konuma gelerek zamanla kanonik bir şiire dönüşmüştür.

Cumhuriyet şiirinin tarihinde bu iki “bastırılanın dönüşü” yüz yıllık sürecin büyük kısmını kapsa da, elbette, bu uzun zaman diliminde pek çok şair ve şiir tarzı ortaya çıkmış, belli dönemlerde sert kanonik mücadeleler verilmiştir. Kanon mücadeleleri açısından Türkçe şiirin yüz yıllık tarihine bakıldığında hem birtakım münferit çıkışlara hem de belli dönemlerde bazı baskın eğilimlere rastlamak mümkündür. Ancak bu münferit çıkışlara ve eğilimlere geçmeden önce Cumhuriyet’in modern Osmanlı şiirinden devraldığı mirastan ve Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki şiir ortamından kısaca söz etmekte fayda var.

Modern Osmanlı Şiirinden Kalan Miras (1921-1928)

Metinler açısından değilse de fikirler açısından kökenleri 1860’lara dayandırılan modern Osmanlı şiiri, Cumhuriyet şiirine iki baskın eğilimi miras bırakmıştı: Halis şiir ve Hececi şiir. Modern Osmanlı şiirinin her döneminde geçerli olan dikotominin 1920’lerdeki uçları, şiir dilinin özerkliğini savunma ile millî bir edebiyat yaratma arasında kurulur.

O dönemdeki yaygın deyişle “halis şiiri” savunanlar bir tür estetik özerklik talebinde bulunur. Bu eğilimin öne çıkan iki ismi ise Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’dir. Yahya Kemal, Paris’ten döndüğü 1912’den itibaren şiirlerinde sade bir lisana yönelmiş, aruzu (o dönemin yaygın ifadesiyle) “konuşulan Türkçe”yle kullanmakta büyük bir başarı göstermiştir. Ayrıca şiir teorisi bağlamında Yahya Kemal “derûnî âhenk” kavramıyla şiirin kendine özgü bir ahengi olduğunu savunur.¹ Ahmet Haşim, 1921’de *Dergâh* dergisinde yayımlanan ve 1926’da bazı değişikliklerle, “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” adıyla *Piyale* kitabının ön sözünde yer alan metinde yetkin bir özerklik savunusu yapar. Ahmet Haşim’in teorisinin merkezî kavramı da ahenktir. Şiiri, müzik ile dil arasında bir “ara-lisan” olarak tanımlar, “mana” beklentisine itiraz eder.² Ahmet Haşim’in bu yazısında “anlam” ile “ahenk” arasında kurduğu dikotomi, Türkiye’de şiir alanındaki temel ayrışmayı görmeye imkân verir. Bu ayrışma sadece edebiyat içi bir mesele değildir ve “anlam”dan

¹ Yahya Kemal, “Deruni Ahenk ve Öz Şiir,” *Edebiyata Dair* içinde (İFC, 1990), 20-21.

² Ahmet Haşim, “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar,” *Piyale* içinde, haz. Nuri Sağlam ve M. Fatih Andı (YKY, 2005), 15-20.

yana çağrı yapan anlayış, büyük oranda politik angajman içindedir. 1920’lerde bu politik angajmanın şiir alanındaki karşılığı vezin tartışmasında görünürlük kazanır.

Cumhuriyet’in devrıldığı ve 1930’larda kültür politikasının bir parçası hâline getirdiği Hececi şiir, o dönemde saf şiiri savunanlara doğrudan cephe almasa da en başta politik bir çıkış noktası olduğu için şiirdeki öteki uç konumuna gelir. Bu ucun belirleyici ismi Ziya Gökalp (1977) *Türkçülüğün Esasları*’nda “Türk hayatında yeni bir inkılabın başlayacağını haber ver[en]” şiir olarak Mehmet Emin Yurdakul’un 1890’ların sonunda yayımlanan Hececi şiirlerine işaret eder.³ Yurdakul’un bu erken girişimine dayandırılan “modern” Hececi şiir, özellikle 1911 sonrasında belirginlik kazanan millî bir dil ve edebiyat kurma projesinin şiirdeki ayağıdır. Ziya Gökalp’in yönlendirmesiyle heceyle yazmaya başlayan ve sonrasında “Beş Hececiler” adını alacak şairler aruzun yerine heceyle yazmayı bir tür “millî dava” olarak görürler. Erken Cumhuriyet’te millî bir şiir kurmak için hece vezniyle yazmak elzem görülmüş, içerik açısından da Anadolu’ya ve bu sayede Türk kültürünün özüne dönme arzusu dile getirilmiştir. Erken Cumhuriyet şiiri açısından Faruk Nafiz Çamlıbel’in 1925 tarihli “Han Duvarları” ve 1926 tarihli “Çoban Çeşmesi”, Anadolu’ya açılma arzusunun, yine 1926 tarihli “Sanat” şiiri ise millî şiir anlayışının manifestosu niteliğindedir.⁴

1910’larda başlayan ve 1920’lerde devam eden şiir alanındaki kanon mücadelesi büyük oranda vezin tercihindən kaynaklanır. Her ne kadar saf şiiri savunanlar doğrudan aruzu öne çıkarmasa da ahenk sağlamanın aracı olarak hâlâ aruzu tercih ediyorlardı. Ahmet Haşim, serbest müstezatlarla serbest şiire geçtiğini düşünse de vezin şiirinden çekilmemişti. Şiirin geleneksel tanımı “mevzun ve mukaffa söz”dü (kafiyeli ve vezinli söz) ama özellikle 1890’larda bu tanıma itiraz edilmişti. Ancak bu tür itirazlarla beraber, müstezatla ya da sone gibi Batılı türlerle şiire biçimsel yenilik getirilmesine rağmen 1920’lerin başında vezin tartışması hayli ateşli biçimde sürüyordu.⁵ 1930’lara kadar sarkan bu mücadelede vezinsiz şiir değil, hangi veznin millî olacağı tartışılıyordu. Geleneksel tanımdaki “mukaffa söz” ise Fransız şiirinin etkisiyle modernize edilerek “ahenk” kavramıyla savunulmaya devam ediliyordu.

Cumhuriyet şiiri estetik özerkliği savunan halis şiir teorisini ve millî edebiyatı inşa etmek için geliştirilen Hececi şiiri miras alsın ve 1920’lerin başında bu tartışmalar devam etse de yeni şiir, bu iki kanaldan değil yepyeni bir yoldan devam edecekti. Bu yeni yol, serbest şiiriyle Nâzım Hikmet’ti.

Serbest Şiire Giden Yol (1929-1936)

Nâzım Hikmet, ilk şiirlerini 1918’de İstanbul’un işgali sırasında millî duygularla ve hece vezniyle yazar ve bu ilk şiirlerinde hem içerik hem de biçim açısından döneminin tipik bir genç şairi

³ Ziya Gökalp, “Türkçülüğün Tarihi,” *Türkçülüğün Esasları* içinde, haz. Yaşar Nabi Nayır (Varlık, 1977), 7-15.

⁴ Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları* (YKY, 2022), 15-19.

⁵ Hasan Kolcu, *Türk Edebiyatında Hece- Aruz Tartışmaları* (Umuttepe, 2013).

görünümündedir. Ancak 1921’de Kurtuluş Savaşı’na katılmak için Anadolu’ya, oradan da Moskova’ya geçen Nâzım Hikmet şiirini köklü biçimde değiştirir. Serbest tarzdaki ilk şiirlerini Sovyetler Birliği’nde yazar ama birkaç istisna dışında bu şiirler o tarihte Türkiye’de yayımlanamaz. 1924’te kısa süreliğine Türkiye’ye dönen Nâzım Hikmet’in bazı şiirleri *Aydınlık* gibi yaygın biçimde dağıtılamayan politik dergilerde basılır. Nâzım Hikmet’in şiirlerinin edebiyat kamusu tarafından görülmesi 1928’de Türkiye’ye temelli dönüşüyle mümkün olur. Her ne kadar Nâzım Hikmet’in serbest tarzdaki şiirleri 1922 tarihini taşısa da bu şiirler ancak 1928’den sonra yaygın biçimde dolaşımdadır. Nâzım Hikmet’in Sovyetler Birliği’nde olduğu dönemde Ercümen Behzad Lav da 1927’den itibaren serbest şiirlerini yayımlar.⁶ Nâzım Hikmet’ten önce serbest şiire geçiş için yukarıda belirttiğim gibi denemeler olmuştur ama Nâzım Hikmet’le birlikte artık serbest şiir etkili biçimde varlığını duyurur. Bu nedenle Cumhuriyet şiirindeki ilk büyük kırılma Nâzım Hikmet’in şiirleridir.

Serbest şiir, teorik düzeyde de şiirin tanımının değişmesine kaçınılmaz olarak yol açacaktır. Yukarıda belirttiğim gibi geleneksel tanımında şiirin ayırıcı özelliği vezinli ve kafiyeli olmasıdır. Özellikle 1890’larda şiirin vezinli ve kafiyeli olması gerekmediği dile getirilmiş fakat vezinden kopulamamıştır. Oysa Nâzım Hikmet’in şiiri, vezinsiz olduğu gibi öncelikle ahenk sağlamak için de yazılmaz. Bu yanıyla da teorik düzeyde bir kopuşa işaret eder. Şiir vezinle ve kafiyeyle ya da ahenkle diğer türlerden ayrılmıyorsa nasıl tanımlanacaktır? Nâzım Hikmet yazılarıyla bu soruya teorik düzeyde cevap vermese de vezinsiz ve kafiyesiz ya da yerleşik ahengin merkezde olmadığı şiirlerindeki farklı yapı hemen göze çarpar. Teorisiyle değil şiirleriyle Nâzım Hikmet şiirin tanımını değiştirir. Onunla birlikte vezinsiz ve kafiyesiz metinlerin de şiir diye nitelenebileceği bu denli saydam biçimde kabul edilir.

Aykırı niteliğine rağmen Nâzım Hikmet’in şiiri 1929’dan itibaren hızlı biçimde tanınırılık kazanır.⁷ Bunda Nâzım Hikmet’in başlattığı “Putları Yıkıyoruz” kampanyasının da hayli etkili olduğunu söylemek gerekir. 1929’da *Resimli Ay* dergisinde başlatılan bu kampanya, geçmişi reddetmekteki şiddetiyle öncesindeki karşı çıkışlardan ayrılır; avangart bir çıkış ve açık biçimde bir kanon mücadelesidir. Nâzım Hikmet, modern Osmanlı şiirini temsil eden Abdülhak Hâmid’e ve millî şiiri temsil eden Mehmet Emin Yurdakul’a karşı yazdıklarıyla 1920’lerdeki iki eğilimi hedef alır.⁸ Nâzım Hikmet’in bu keskin reddediş tavrı aslında Cumhuriyet’in erken dönemindeki devrimci tutumla paralellik taşır. Buna rağmen Nâzım Hikmet’in şiirinin dolaşımda kalmasına izin verilmez, siyasi görüşleri nedeniyle baskı altına alınır. Nâzım Hikmet’in Türkiye’de yayımlayabildiği son şiir kitabı Kasım 1936 tarihli *Simavne Kadısoğlu Şeyh Bedreddin Destanı*’dır. 1938’de hukuka aykırı bir suçlamayla askerî mahkemelerde yargılanarak 28 yıla mahkûm edilir. 1950’deki genel afı salıverilen Nâzım Hikmet, hapishane yıllarında *Kuvâyı*

⁶ Eser Demirkan, *Ercümen Behzad Lav: Hayatı, Sanatı, Eserleri* (Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002), 32.

⁷ Mehmet Can Doğan, “Serbest Nâzım,” *Şiirin Arkeolojisi* içinde (YKY, 2011), 176-79.

⁸ Nâzım Hikmet, “Putları Yıkıyoruz, no: I-II,” *Yazılar I: Sanat, Edebiyat, Kültür ve Dil* içinde (Adam Yayınları, 1991), 14-22.

Milliye ve Türkçenin başyapıtlarından biri olan *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nı yazar. Ancak bu iki kitap da o yıllarda yayımlanamaz, Nâzım Hikmet'in ölümünden sonra sırasıyla 1965 ve 1966-1967'de okurla buluşabilir.

Nâzım Hikmet'in şiiri açık biçimde "bastırılan şiir"dir ama 1965'ten sonra geri dönecek ve şiir alanının yeniden biçimlenmesine yol açacaktır. Nâzım Hikmet'in şiirinin bastırılmasının ve edebiyat tarihinin dışına atılmasının en somut biçimde görüneceği yer, Cumhuriyet şiiri dönemlere ayrılırken Garip için "Birinci Yeni" denmesidir. Oysa Cumhuriyet şiirindeki ilk önemli kırılma Garip şiirinden önce Nâzım Hikmet tarafından gerçekleştirilmiştir. Cumhuriyet şiirinin "Birinci Yeni"si Nâzım Hikmet'tir.⁹

Nâzım Hikmet sonrasında, onun açtığı yoldan şiiri 1937'den itibaren dönüştüren hareket Garip olacaktır. Ancak 1930'lu yıllarda Cumhuriyet şiirinin kanonunda yer alacak pek çok isim de yazmaya devam etmektedir. 1930'larda adı öne çıkan şairlerin ortak özelliği neredeyse hepsinin heceyle yazmasıdır. Bu dönemde Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Muhip Dıranas, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi şairler dikkat çeker. Metnin dolaşımı bağlamında bakılınca bu dönemde ilk şiirleri yayımlananlardan Cahit Sıtkı Tarancı'nın öne çıktığı fark edilir. Yine 1930'ların ortamı açısından sembolik bir isim 1914 doğumlu Fazıl Hüsnü Dağlarca'dır. Dağlarca, ilk şiirlerinde heceyi kullanacak, sonrasında serbest şiire geçiş yapacak ve zaman içinde kendine özgü bir şiir yaratacaktır. Dağlarca'nın ilk şiirlerini heceyle yazması ve hemen ardından serbest şiire geçmesi bu dönemin şiirindeki hızlı değişimi görmeye imkân verir. Dağlarca'yla yaşıt Orhan Veli Kanık ve Oktay Rifat ve onlardan bir yaş küçük olan Melih Cevdet Anday da ilk şiirlerinde vezin kullanırlar ama 1937'den sonra "şairanelik" dedikleri tüm yerleşik şiir araçlarını toptan reddederler.

Garip Şiiri (1937-1945)

Garip şiiri hem öncesinden kopma hem de yeniyi inşa etme arzusuyla erken Cumhuriyet'in devrimci tahayyülünün izdüşümü olarak görülebilir. Garip'in ilk örnekleri 15 Eylül 1937'de *Varlık* dergisinde yer alır ama esasen Orhan Veli'nin 1938'de *İnsan* dergisinde yayımlanan "Kitabe-i Sengi Mezar" şiiriyle popülerleşerek hızla şiir alanının gündemini belirler.¹⁰ 1941'de Garip'in manifestosu sayılabilecek Orhan Veli'nin "Garip" başlıklı yazısıyla, Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday'ın şiirlerinden oluşan *Garip* adlı kitap yayımlanır. 1945'te *Garip*'in ikinci baskısında sadece Orhan Veli'nin şiirleri yer alır ve Orhan Veli Kanık "Garip İçin" başlıklı yazısıyla bir özeleştiri yapar. Bu özeleştiriye dayanarak Garip şiirini iki döneme ayırmak mümkündür. Garip 1937 ile 1945 arasında avangart bir çıkış yapmış, 1945'ten sonra üç şair kendi tarzlarını kurmak için yollarını ayırdığı gibi avangart eğilimden de uzaklaşmıştır.

⁹ Yalçın Armağan, "Garip, 'Birinci Yeni' midir?" *Varlık*, no. 1365 (Haziran 2021): 15-20.

¹⁰ Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi* (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1999), 35-37.

1937 ile 1945 arasındaki avangart ilk döneminde Garip şiiri, “şairane” kavramını merkeze alarak kendilerinden önceki bütün yerleşik şiir formlarına itiraz eder ve daha önemlisi, o güne kadar hiçbir biçimde “şiir” olarak kabul edilmemiş bir tarzı “şiir” olarak sunarlar. Garip’in önemi, bu metni şiir olarak kabul ettirmeyi başarması ve bu sayede şiirin tanımını değiştirmesidir. Nâzım Hikmet, şiirin “vezinli kafiyeli” ya da “ahenkli” söz tanımını askıya almış, türsel ihlallerle kendine özgü denebilecek bir şiir dili ve yapısı yaratmıştı. Ancak onun şiiri yerleşik şiir algısının bütünüyle dışında değildi. Oysa Garip tarzı metinleri “şiir” kabul etmek hayli zordur, çünkü tüm yerleşik şiir biçimlerinin dışında başka türlü bir dil ve yapıdadır. Garip, avangart çıkışına rağmen gündelik dille kurulan, kolay anlaşılır, “sıradan”ın içindeki şiiri açığa çıkaran bir tarzıdır. Bu nedenle ilk zamanlarda büyük bir şaşkınlıkla karşılanmış, özellikle “nasır” sözcüğü üzerinden geniş bir tartışma yaşanmıştır. “Nasır” gibi şiirin dışında sayılan konuların şiire girmesi “küçük insan”ın şiirde anlatılmaya başlandığı ileri sürülerek meşrulaştırılır. Garip’in kendinden önceki şiirden sert biçimde kopmayı istemesi gibi, “küçük insan”dan söz etmesi de Cumhuriyet tahayyüllerinin izdüşümüdür. Cumhuriyet’le birlikte (teorik düzeyde) kamusal alanda herkese yer verileceğinin teminat altına alınmasına, egemenliğin kaynağı olarak milletin gösterilmesine koşut biçimde şiirde de halkın tüm katmanlarından söz edilebiliyordu. 1920’lerin ve 1930’ların milliyetçi ve Hececi şairleri, köyden ve köylüden bahsederek o güne kadar edebiyatta pek de yeri olmayan bir kesimi şiire dâhil etmişti. Garip şiiri, köyü değil şehri anlatmayı tercih etmiş, şehirde de alt sınıflara daha çok yer vermiştir. Ancak alt sınıflardan söz etmelerine rağmen onları sınıf bilincinin içinden anlatmazlar. Hatta Nâzım Hikmet’i bunu yaptığı için eleştirirler. Garip’in alt sınıflara ilgisi sosyalist değil “halkçı”dır ve dönemin iktidarıyla bu noktada uyuşur.¹¹

Garip 1938 ile 1941 arasında hızlı biçimde kabul görür ama 1945’e gelindiğinde *Garip* kitabının ikinci baskısının ön sözünde Orhan Veli Kanık, “Şiirdeki garip mefhumu üzerinde bugün bir yazı yazmaya kalksam herhalde aynı şeyleri yazmam” der.¹² Böylece Garip şiirinin başlangıçtaki özelliğinden uzaklaştığını, hatta o tarzı artık kusurlu bulduğunu itiraf eder. Bu itiraf olmasa da şiirlere bakıldığında bu değişimi görmek mümkündür zaten. İlk örneklerdeki avangart nitelikli ve şiire hayli aykırı metinlerin yerini daha “şiirsel” kabul edilebilecek metinler almaya başlamıştır. Yine ilk dönemde her tür yerleşik formdan şairanelik iddiasıyla kurtulmaya çalışan Orhan Veli, artık “türkü” ve “destan” yazmakta ve aslında erken Cumhuriyet’in millî şiir dönemindeki beklentisiyle belli noktalarda buluşmaktadır. Garip şiirinin özellikle 1945’ten sonra yeni bir döneme girdiği açıktır. Zaten Garip’in diğer iki şairi de 1940’ların ortasında bu tarzdan uzaklaşır, Oktay Rifat hayli yaygın biçimde kullanılan halk edebiyatından yararlanma yolunu tercih ederken Melih Cevdet Anday, sosyalist duyarlıklı bir şiire yönelir.

1945’te Garip’in başlangıç ilkelerinden uzaklaşılsa da bu tarz hayli dönüşmüş hâliyle Orhan Veli Kanık’ın 14 Kasım 1950’deki ölümüne kadar devam eder. Garip’in Cumhuriyet şiiri açısından önemi, konvansiyonel şiirin devamlılığını sağlayabilecek araçların meşruiyetini kaybetmesine yol

¹¹ “Mesele bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaasını yapmak olmayıp sadece zevkini aramak, bulmak, san’ata onu hâkim kılmaktır.” Orhan Veli Kanık, “Garip,” *Bütün Şiirleri* içinde (YKY, 2003), 22.

¹² Orhan Veli Kanık, “Garip İçin,” 17.

açmasıdır. Pek çok çalışmada belirtildiği gibi Garip şiiri “temizlik” yapmış ve modernist şiire zemin hazırlamıştır. Garip şiirinden sonra vezin, ahenk gibi kavramlar şiir dilinin tanımlanmasında büyük oranda dolaşımdan kalkar, imge gibi bazı yeni kavramlar öne çıkar.

İkinci Yeni’den Önce (1946-1953)

Garip tarzının baskın olduğu 1940’lı yıllarda, şiir alanında farklı şiir anlayışları da vardı. İlk olarak döneminden neredeyse hiçbir iz taşımadan kendine özgü bir tarz yaratan Asaf Halet Çelebi’yi anmak gerekir. Asaf Halet Çelebi, 1940’larda anlaşılan, kıymet verilen bir şair olmadığı gibi 1980’lere kadar da hep çeperde kalmıştır. Asaf Halet Çelebi’nin metinlerarası tekniklerle kurulmuş şiirleri, okurdan entelektüel sermaye talep eder ve bu yüzden Türkiye’deki şiir beklentisine cevap vermez. Garip gibi kolay anlaşılır bir şiirin geçerli olduğu bir ortamda Asaf Halet Çelebi şiiriyle hayli aykırı kalır.

1940’lı yıllarda halk edebiyatından yararlanan şairler de dikkat çeker. Bu eğilimin en önemli ismi olarak Cahit Külebi öne çıkar. Cahit Külebi’nin yanı sıra Ceyhun Atuf Kansu’da da benzer eğilimleri görmek mümkündür. Bu yıllarda Bedri Rahmi Eyüboğlu ya da Oktay Rifat da halk edebiyatından yararlanan şehirli şairler olarak anılabilir.

Bir diğer grup ise estetik yanıyla öne çıkmaya çalışan şairlerdir. Salâh Bırsel’in bu yılların edebiyat ortamını kendine özgü üslubuyla anlattığı ve alternatif bir edebiyat tarihi gibi okunabilecek *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*’nda görülebileceği gibi angaje olmayan bir şiirin peşine düşen şairler şiirin yönünü belirlemeye çalışmıştır.¹³ Salâh Bırsel’in yanı sıra bu eğilimin en önemli şairi olarak Behçet Necatigil’i de anmak gerekir.

Bugün “1940 Kuşağı” deyince öncelikle sosyalist şairler akla gelse de, o yıllarda edebiyat alanında Ömer Faruk Toprak, Rıfat Ilgaz, Cahit Irgat ya da İlhan Berk gibi şairlerin geniş bir etki alanına sahip olduğunu söylemek zordur. Buna estetik tekliflerinden daha çok politik angajmanlarının öne çıkması neden olmuştur. Nâzım Hikmet’in ardından 1930’ların sonundan itibaren sosyalist eğilimli yazarlar ve şairler, birtakım dergiler çıkararak Türkiye’de sosyalist bir edebiyat kanadının oluşmasına zemin hazırlamışlardır.¹⁴ Ahmet Oktay’ın *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*’nda belirttiği gibi, 1940’ta yayımlanmaya başlayan *Yeni Edebiyat* dergisinde Marksist estetik açısından teorik tartışmalar yapılmış ve birtakım ilkeler belirlenmeye çalışılmıştır.¹⁵

¹³ Salâh Bırsel, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu* (Karacan, 1981), 87.

¹⁴ Mehmet Can Doğan modern Türkçe şiirin tarihini ele aldığı “Çerçeve” yazısında, 1940 Kuşağı için şunları söyler: “Her ne kadar Garip şiiri gibi yaygınlaşmasa da bastırılan bir şeylerin yeniden söz aldığı ya da böyle bir talebin seslendirilmeye başlandığı görülür bu kuşakla. Burada bastırılmışın dönüşü derken Nâzım Hikmet’in şiirini hatırlatıyorum.” Mehmet Can Doğan, “Çerçeve,” *Şairin Sözü* içinde (Yapı Kredi Yayınları, 2006), 17. Gerçekten de bu yıllarda Nâzım Hikmet etkisi devam etmektedir ama Nâzım Hikmet’in metinleri 1965’ten sonra yeniden yayımlanabilecek ve “bastırılanın dönüşü”nün etkisi 1965’ten sonra açık biçimde görülecektir.

¹⁵ Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* (BFS, 1986).

1940’larda da *S.E:S, Yürüyüş, Söz* gibi dergilerde bu eğilim devam etmiş ve genişleyerek sosyalist şairler belirgin bir gruba dönüşmüştür. Siyasi değişimlerin izdüşümünde yoğun baskılara maruz kalan dönemin şairleri çepere itilmiş ve siyasal koşulların 1961’den sonra nispeten uygun hâle gelmesinden sonra yeniden dolaşıma girebilmiştir.

Şiirdeki sosyalist damarın önemli temsilcisi Attilâ İlhan, şiiriyle 1940’lar ile İkinci Yeni arasında bir köprü kurar. Şiirlerinin etkisi bir yana edebiyat anlayışını, 1952’den itibaren teorize etmeyi dener ve nihayet 1954’te *Mavi* dergisinde peş peşe yayımlanan dört yazısıyla “sosyal realizm” dediği anlayışın manifestosunu ilan eder. Attilâ İlhan’ın ısrarla bir hareket olduğunu söylediği ve pek çok edebiyat tarihi metninde “Mavi Hareketi” olarak anılan eğilimin temel iddiası, estetikle toplumsal içerik arasında bir sentez kurmaktır. Attilâ İlhan politik nedenlerle o dönemdeki muhafazakâr anlayışlara karşı çıktığı gibi, Garip şiirine ve sosyalist şairlere de karşıdır. Attilâ İlhan’a göre Garip şiiri, doğru dünya görüşüne sahip olmadığı için özü yanlış aktarmakta bir tür biçimciliğe savrulmaktadır.¹⁶ Sosyalist şairler ise İlhan’a göre bilimsel bir görüşe sahip olsalar da bununla yetinip “tespit gerçekçiliği”ni aşamadıkları, “imaj”lar yaratamadıkları için sanatın estetik boyutunu boşlamakta ve estetik açıdan yetersiz şiirler yazmaktadır. Böylece Attilâ İlhan, bir yandan 1940’ların baskın eğilimi olan Garip şiirini kabul etmez, diğer yandan da sosyalist şairlerin eksikliğine işaret ederek estetik yanı önceleyen bir şiire sahip çıkar. Attilâ İlhan’ın sahip çıkmak istediği “imaja dayanan şiir”i, 1950’lerde sosyalist şairler değil İkinci Yeni şairleri yazacaktır.

İkinci Yeni’nin Doğuşu (1954-1964)

Cumhuriyet şiirinin yüz yıllık tarihinde öncesini ve sonrasını en derin biçimde etkileyen hareket İkinci Yeni’dir. Her ne kadar İkinci Yeni şiiri Cumhuriyet şiirinin gövdesini kursa da başlangıçta büyük bir estetik dirençle karşılaşmış, 1965’ten sonra ciddi bir kriz yaşamış ve ancak 1981’den sonra kanonlaşma süreci başlamıştır. İlk örnekleri 1953’te *Mülkiye* gibi öğrenci dergilerinde yayımlanan İkinci Yeni, 1954’ten itibaren *Yeditepe, Yenilik, Şimdilik, Pazar Postası* gibi ulusal dergilerdeki şiirlerle görünürlük kazanmış ve nihayet 1956 yılında Muzaffer Erdost tarafından bu tarza “İkinci Yeni” adı verilmiştir. Cemal Süreya ve Sezai Karakoç gibi öncü isimlerin yanı sıra İlhan Berk gibi eski kuşaktan bir şair de bu tarza yakın şiirler yazmaya başlamıştır. Turgut Uyar ve Edip Cansever gibi şiir alanında tanınan şairler kendi tarzlarını zaman içinde İkinci Yeni’ye yaklaştırmış; Ece Ayhan, Ülkü Tamer, Kemal Özer gibi genç şairler de bu hareketin üyesi olarak öne çıkmıştır.

İkinci Yeni, Türkçe şiirdeki paradigmatik bir değişime işaret eder. Şiir dilinin gündelik dilin dışında şairin kendi şiir (ve anlam) dünyasını bireyselleştirmesi üzerine kuruludur. Metafor başta olmak üzere yoğun bir mecazi kullanım yoluyla gösteren ve gösterilen ilişkisinin yeniden düzenlendiği ve bu sayede göstergenin bireyselleştirilmeye çalışıldığı bir şiirdir. Bu özelliği nedeniyle başlangıçta İkinci Yeni “anlamsız şiir” adıyla anılmış ve “dilsel aşırılık”la suçlanmıştır.

¹⁶ Attilâ İlhan, “Orhan Veli Takımı ya da Elleri Üstünde Yürüyen Şiir,” *Gerçekçilik Savaşı* içinde (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004), 172-79.

İkinci Yeni'nin bu kendine özgü dili sonraları "imge" kavramıyla karşılanacaktır. İkinci Yeni'nin gündelik dilin dışında, özerk bir şiir dili kurma çabası özellikle 1956'dan sonra büyük bir dirençle karşılaşacak ve Muzaffer Erdost, Hüseyin Cöntürk gibi eleştirmenler ve Cemal Süreya, Sezai Karakoç ve İlhan Berk gibi şairler tarafından bu şiir dili teorize edilerek meşrulaştırılmaya çalışılacaktır. Bu tartışmalar açısından şiire isim verilen 1956 bir "düğüm yılı" gibidir. Sonrasındaki yorumların kökenini 1956 yılında yapılan tartışmalarda bulmak mümkündür.

19 Ağustos 1956'da Muzaffer Erdost, *Son Havadis* gazetesinde "İkinci Yeni" adlı yazısını yayımlar¹⁷ ve bu "özensiz" adlandırma bu şiir hareketinin adı olarak kalır. Erdost, yeni şiiri gerçekçilik açısından meşrulaştırmaya çalışır ve önceki şiirin gerçeği, doğa gerçeğine bağlı biçimde anlattığını ama genç şiirin yeni bir gerçeklik sunduğunu iddia eder. Bu gerekçelendirmede önemli olan, eski şiir ile yeni şiir arasında gerçeğe bağlılık açısından fark inşa edilmesidir. Erdost'a göre İkinci Yeni gerçekliği askıya almaz, gerçeği daha farklı ifade etmek için yeni bir dil önerir. "Anlamsız" bulunan şiirler, gerçeği yeni bir açıyla ifade etme kaygısının izdüşümüdür. Erdost'un argümanın geçerliliğinden daha önemli olan, bu şiiri gerçekçilik ve anlam üzerinden meşrulaştırmaya çalışırken paradigmatik bir değişime inanmasıdır. Yalnızca Erdost değil, İkinci Yeni'yi meşrulaştırmak için argüman geliştirenlerin hepsinde benzer bir paradigmatik değişime işaret edildiği görülür.

Ekim 1956'da *A* dergisinde yayımlanan "Folklor Şiire Düşman" yazısında Cemal Süreya, aslında 1860'lardan beri yürürlükte olan, şiirin halk edebiyatından yararlanarak modernleşeceği iddiasına itiraz eder. Cemal Süreya, halk edebiyatındaki deyişlerin kalıba dönüştüğünü ve bu kalıpları kullanarak bireysel bir dil kurulamayacağını iddia eder. Çağdaş şiir ile halk şiirini karşıtlık içinde konumlandırır: "Çağdaş şairler kelimeleri bile sarsıyorlar, yerlerinden, anlamlarından uğrattıyorlar. Bu böyleyken, bizde hâlâ folklorla, halk deyimlerine şiirlerinde fazlasıyla yer veren şairlerin kısır bir yolda oldukları sanırsındayım. Çünkü folklorla şiirin bugünkü entelektüel niteliğini taşıyacak yeti yoktur".¹⁸ Cemal Süreya'nın çağdaş şiirde öne çıkardığı bireysel bakış açısıdır. Elbette bu anlayış beraberinde bireysel bir dil kurma arzusunun da getirecektir. "Bireysellik" vurgusu İkinci Yeni'yi anlamak için anahtar niteliğindedir. Dili bireyselleştirme arzusunun bu yıllardaki en somut örneklerinden biri Cemal Süreya'nın "Üvercinka"¹⁹ şiiridir. "Üvercinka", şairin açıklamasına göre, iki göstergeden (güvercin-kadın) yeni bir gösterge türetmektedir.²⁰ Cemal Süreya'nın halk edebiyatındaki kalıpların karşısına bireysel dil kullanımını koymasının metinsel karşılığını İkinci Yeni'de pek çok örnekte bulmak mümkündür.

Muzaffer Erdost'un ve Cemal Süreya'nın yazılarının ardından İkinci Yeni tartışmaları hız kazanırken hayli beklenmedik bir gelişme Kasım 1956'da yaşanır. Garip'in üç şairinden biri olan

¹⁷ Muzaffer İlhan Erdost, *İkinci Yeni Yazıları* (Onur, 1997), 25.

¹⁸ Cemal Süreya, "Folklor Şiire Düşman," *Toplu Yazılar I: Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar* içinde (YKY, 2000), 192.

¹⁹ Cemal Süreya, "Üvercinka," *Üvercinka* içinde (Yeditepe, 1958), 55-57.

²⁰ Cemal Süreya, "Üvercinka Dedi ki," *Güvercin Curnatası: Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları* içinde, haz. Nursel Duruel, (YKY, 2008), 19.

ve özellikle 1946'dan itibaren halk edebiyatından yararlanmayı tercih eden Oktay Rifat, *Perçemli Sokak* isimli kitabını yayımlar. Ayrıca bu kitaba bir önsöz yazarak yeni şiir anlayışını anlatmayı dener. *Perçemli Sokak* hem önsöz hem de şiirler açısından şaşırtıcıdır. Çünkü Oktay Rifat, Garip dönemindeki “anlamli şiir” iddiasının tam aksine şiirin “anlamsız” olduğunu iddia eder.²¹ Oktay Rifat, mecaz kullanımını şiir için elzem saymakta ve şiirin gündelik dille sınırlandırılmayacağını ifade ederek özerkliği savunmaktadır. Kitaptaki şiirler de bu görüşe uygun biçimde yazılmıştır. Özellikle Oktay Rifat'ın bu önsözünden sonra İkinci Yeni için “anlamsız şiir” sözü daha sık kullanılacak, yanı sıra İlhan Berk'in “anlamsız şiir” savunuları pek çok eleştiriye hedef olacaktır. Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak* kitabı, İkinci Yeni tarzının etki alanını artık usta şairlere doğru genişletmeye başladığının habercisidir. Sonrasında İkinci Yeni öncesinde yazmaya başlayan pek çok şair, şiirini İkinci Yeni'den aldığı etkiyle yenileme ihtiyacı duyacaktır.

1957'de özellikle *Pazar Postası*'ndaki yazılarla İkinci Yeni tartışması devam eder ve bir yıl sonra da İkinci Yeni tarzındaki kitaplar yayımlanmaya başlar. 1958'de Cemal Süreya *Üvercinka*'yı, İlhan Berk *Galile Denizi*'ni; 1959'da Turgut Uyar *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı, Sezai Karakoç *Körfez*'i, Ece Ayhan *Kınar Hanımın Denizleri*'ni yayımlar. Kitapların peş peşe yayımlanması, İkinci Yeni tarzının eleştirilmesine rağmen belli bir meşruiyet kazanmasını sağlar ama 27 Mayıs 1960'taki askerî darbenin ardından edebiyat alanını yeniden biçimlendirecek gelişmeler yaşanır.

Nâzım Hikmet'in Dönüşü (1965-1981)

27 Mayıs 1960 darbesinin hemen ardından kültürel alanda bir yenilenme ve “hürriyet” söylemi inşa edilse de şiirde radikal bir değişime hemen rastlanmaz, hatta tüm eleştirilere rağmen İkinci Yeni şiiri etkinliğini devam ettirmektedir. Ancak siyasal gelişmelere bağlı olarak kültürel alan sosyalist bir çizgiye doğru kaymaya başlar ve İkinci Yeni'ye yönelik sol içerikli eleştiriler saydamlaşır. İkinci Yeni'nin “bireyci”, “soyut”, “anlamsız”, “biçimci”, “sorumsuz bir kaçış şiiri” olduğu eleştirisi 1960'ların ikinci yarısında iyice belirginleşecektir. Sosyalist hareketin yükselişe geçmesi ve kültürel alanın politize olmasıyla beraber şiir alanında kırılma yaratan gelişme, Nâzım Hikmet'in şiirlerinin yeniden yayımlanmasıdır.

Yukarıda belirttiğim gibi, Nâzım Hikmet 1936'da *Şeyh Bedreddin Destanı* kitabından sonra yeni bir şiir kitabı yayımlayamamış, 1951'de vatandaşlıktan çıkarılarak “yasaklı” hâle getirilmiştir. Nâzım Hikmet'in 3 Haziran 1963'te Moskova'da vefat etmesinin ardından 30 Ekim 1964'te *Yön* dergisinde “*Yön Bir Demagojiyi Daha Yıkıyor*” başlığıyla Nâzım Hikmet'in “memleketçi şiirleri” Türkiye'de yeniden yayımlanır. Hemen ertesi yıl da yine Yön Yayınları *Kurtuluş Savaşı Destanı* adıyla Nâzım Hikmet'in *Kuvâyi Milliye* kitabını yayımlar.²² 1965'ten itibaren farklı yayınevleri

²¹ Oktay Rifat, “Önsöz,” *Perçemli Sokak* içinde (Yeditepe, 1956), 7-8.

²² *Kuvâyi Milliye*'nin yayımlanma sürecini Erkan Irmak, yüksek lisans tezine dayanan *Kayıp Destan'ın İzinde* kitabında ayrıntılı ele almıştır. Erkan Irmak, *Kayıp Destan'ın İzinde: Nâzım Hikmet, İdeoloji ve Yeniden Yazmak* (Yapı Kredi Yayınları, 2022).

tarafından Nâzım Hikmet'in kitapları peş peşe okura sunulur. Bu şiirlerin yeniden dolaşıma girmesinin ardından Nâzım Hikmet'e gösterilen yoğun ilgi şiir alanında köklü dönüşümler getirecek tartışmalara yol açar.

Nâzım Hikmet şiirinin dolaşıma girmesi İkinci Yeni şiirine karşı bir tepkinin oluşmasına neden olur. 1960'larda İkinci Yeni'ye karşı dergilerde pek çok dosya hazırlanır. 21 Mart 1967'de *Ant* dergisindeki Fethi Naci'nin hazırladığı "Şairler Şiirini Savunuyor" dosyasına bakıldığında İkinci Yeni şairlerinin kendi şiirlerini savunmak zorunda kaldığı açık biçimde görülür.²³ Aynı dergide Asım Bezirci, Selahattin Hilav, Cevat Çapan ve Memet Fuat'ın katıldığı açık oturumda da özellikle Bezirci tarafından İkinci Yeni'nin Orhan Veli ve Nâzım Hikmet'le karşılaştırıldığı, eğer okura "anamlı" şiir sunulursa bunun karşılık bulduğu iddia edilir. Böylece Nâzım Hikmet'le İkinci Yeni arasında bir karşıtlık yaratılır. Nâzım Hikmet'in 1930'lar, 1940'lar ve 1950'lerde bastırılan şiirinin dönüşüyle mevcut şiir ortamı karşıtlıklar içinde yeniden şekillenmektedir. Nâzım Hikmet üzerinden bir kanon mücadelesi verildiği açıktır.

1968'de Nâzım Hikmet'in yanına bu mücadelede Ahmed Arif de eklenecektir. Kasım 1968'de yayımlanan Ahmed Arif'in *Hasretinden Prangalar Eskittim* kitabı kısa zamanda yoğun bir okur ilgisiyle karşılaşır ve "bestseller" şiir kitabına dönüşür. Ahmed Arif ilk şiirlerini 1940'ların sonunda dergilerde yayımlasa da politik nedenlerle işkence görmüş, şiire ara vermiştir. Tıpkı Nâzım Hikmet gibi, Ahmed Arif de bastırılmış bir şairdir. 1960'larda sosyalist hareketin yükselişe geçmesiyle şiirlerini kitaplaştırmıştı. Bu dönemin şiir beklentisini anlamak için Ahmed Arif'in şiirlerine gösterilen ilgiye dikkat etmek gerekir. *Hasretinden Prangalar Eskittim*'in yayımlanmasından sonra Ahmed Arif, hızlı biçimde "sosyalist şiir" in kanonik şairi hâline gelir. Bu hızlı kanonlaşma sürecini, 1960 Kuşağı'nın temsil edici dergisi olan *Halkın Dostları*'nın ilk sayısında görmek mümkündür.

Mart 1970'te "Gerici Sanata Hücum" başlıklı manifestoyla yayın hayatına başlayan *Halkın Dostları*, İkinci Yeni sonrası şiirdeki kırılmayı açık biçimde gösterir. Bu yazı, Aralık 1969'da *Ant* dergisinde "Devrimci Genç Şairler Savaş Açıyor" adıyla yayımlanan açık oturumun ürünüdür. Osman S. Arolat'ın yönettiği bu oturuma Ataol Behramoğlu, İsmet Özel, Özkan Mert ve Süreyya Berfe katılır ve genç şairler yeni bir dergi yayımlayacaklarını duyurur. Bundan üç ay sonra Ataol Behramoğlu ve İsmet Özel'in yayımladığı bu derginin, manifesto niteliğindeki "Gerici Sanata Hücum" adlı yazısı *Ant* dergisindeki soruşturmada dile getirilen fikirlerin özetidir. Bu yazıda İkinci Yeni'nin "gerici" ve Türkiye toplumuna yabancı bir şiir olduğu iddia edilir. Genç şairler, kanonik şair olarak sadece Nâzım Hikmet ve Ahmed Arif'in adını anarlar.²⁴ 1940 Kuşağı sosyalist şairlerini sahiplenmezler. Ayrıca manifestoda şiirin politik bir sorumluluğu olduğu vurgusu belirgindir.

²³ *Ant*'taki soruşturmayı ve açık oturumu hem de sonrasındaki tartışmaları şu yazıda ayrıntılı biçimde ele almıştım: "Halkı Şiirden Soğutmak: İkinci Yeni'nin Sosyolojisi," *Journal Of Turkish Studies* 50 (Aralık 2018): 63-80.

²⁴ "Gerici Sanata Hücum," *Halkın Dostları*, no.1 (Mart 1970): 1.

Şiirde politikleşme zaten öncesinde gerçekleşmiştir. İsmet Özel ve Atıf Behramoğlu'nun 1960'ların sonundaki şiirlerinde bunu açık biçimde görmek mümkündür.

1965 sonrasında başlayan politik şiir, 1980'lerin başına kadar baskın eğilim olarak devam eder. 1960 Kuşağı ve 1970 Kuşağı denen şairlerin ortak özelliği politik bir şiiri tercih etmeleridir. Sadece sosyalist şairlerde değil farklı siyasal fikirlerde de politikleşme göze çarpar. Örneğin Cahit Zarifoğlu'nun ilk iki kitabı ile sonraki kitapları arasında ciddi bir fark vardır ve politik görüşü sonraki kitaplarda daha belirgindir. Benzer biçimde Hilmi Yavuz'un ilk kitabı *Bakış Kuşu* (1969) ile *Bedreddin Üzerine Şiirler* (1975) arasında politik göndermeler açısından belirgin bir fark vardır. *Bedreddin Üzerine Şiirler*'de Nâzım Hikmet şiirinin etkisi açıktır. Politik yanı öne çıkan bu dönem, 12 Eylül 1980'deki askerî darbenin de etkisiyle baskılanacak ve 1980'lerde şiir alanı yeniden biçimlenecektir.

İkinci Yeni'nin Dönüşü (1981-2003)

Tıpkı 1965'te Nâzım Hikmet şiirinin yeniden yayımlanmasına benzer biçimde 1980'lerde de İkinci Yeni şairlerinin kitapları peş peşe okura sunulur. 1950'lerin sonunda ve 1960'ların başında yayımlanan ve neredeyse hiçbirisi ikinci baskı yapamayan İkinci Yeni tarzındaki kitaplar, yayıncılıktaki değişime paralel olarak da yeniden dolaşıma sokulur. Edip Cansever'in Nisan 1981'de Cem Yayınları tarafından yayımlanan toplu şiirleri *Yeniden*, sadece adıyla bile yeni bir dönemin habercisidir. Yalnızca Cansever değil birkaç yıl içinde İlhan Berk, Ece Ayhan, Cemal Süreya ve Turgut Uyar'ın külliyatı yayımlanır.²⁵ Kitapların “yeniden” dolaşıma sokulmasıyla İkinci Yeni'ye gösterilen ilgi artar ve şiir alanında genç şairler 1970'lerin aksine İkinci Yeni şiirine sahip çıkar.

1980 sonrasında, Baki Asiltürk²⁶ ve Orhan Kahyaoğlu'nun²⁷ da belirttiği gibi, önceki dönemlere nazaran şiir alanında yoğun bir çeşitlilikten söz etmek gerekir. Bu çeşitlik içinde en önemli ortak nokta, her anlayışın kendi cephesinden İkinci Yeni'ye kıymet vermesidir. Nâzım Hikmet'in 1965 sonrasında bir modele dönüşmesine benzer biçimde 1980'den sonra da İkinci Yeni şiirinin kanonlaşma süreci başlar. Dönemin genç şairleri kendi şiirlerinden daha çok İkinci Yeni şairlerini savunur ve bir tür iade-i itibar bulundurlar. 1980'li yılların şiirinin kökeninin İkinci Yeni olduğu açıktır. İkinci Yeni'ye verilen bu kıymet, bu tarzın kanonlaşmasına giden yolu açtığı gibi Cumhuriyet şiirinin yeni yönünü de belirler.

Genç şairlerin İkinci Yeni'yi savunmasına benzer biçimde bu dönemde sosyalist şairler de İkinci Yeni ile bir tür “barış” imzalayarak sentez arayışına yönelirler. 1980'lerde, politik şiirin estetik yanı tamamen dışladığı yönündeki eleştiri genel olarak kabul görmüş, sosyalist şairler de

²⁵ Cumhuriyet döneminde üç ve daha fazla baskı yapan şiir kitaplarının dolaşımını ve 1980'lerdeki yeniden yayımlama uğraşını şurada ayrıntılı biçimde ele almıştım: “Şiirin Dolaşımı ve Kanon,” *Doğu Batı*, no. 105 (Mayıs-Temmuz 2023): 281-302.

²⁶ Baki Asiltürk, *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı* (YKY, 2017).

²⁷ Orhan Kahyaoğlu, *Modern Türkçe Şiir Antolojisi (1920-2000)* (Ayrıntı, 2005).

toplumculuğu reddetmeden estetiği de kapsayacak bir şiir arayışına yönelmiştir. *Broy* ya da *Edebiyat Dostları* dergilerinde bu arayışın izleri sürülebilir.

1980 sonrasındaki çeşitlenmede kadın şairlerin sayısındaki artış dikkat çeker. Lale Müldür başta olmak üzere etkili kadın şairlerin varlığının yanı sıra feminist hareketteki yükselişe koşut olarak “kadınlık hâlleri” de şiirdeki önemli meselelerden birine dönüşür. Benzer biçimde özellikle Murathan Mungan ve [K]üçük İskender’in şiirinde farklı cinsel yönelimler temsil edilecektir. Yine 1980’lerin başından itibaren “İslamcı” ya da “İslami şiir”in temsilcisi kabul edilen şairlerin öne çıktığı görülür. *Üççiçek*, *Şiirâtı* gibi dergilerde siyasal görüşleri farklı şairler bir araya gelir. 1970’lerdeki katı siyasal ayrışmaya itirazı dile getiren bir araya geliş, bu dönemde politikanın değil estetiğin öncelendiğine işaret eder.

İkinci Yeni’yi Aşmak

1990’ların sonuna gelindiğinde İkinci Yeni’nin modern şiirin “kurucu”su olduğu genel olarak kabul edilmiştir. Her ne kadar bu durum 1990’larda henüz müfredata ve akademiye sirayet etmemiş olsa da edebiyat alanında İkinci Yeni şairleri artık kanoniktir. Bunu sadece İkinci Yeni şairlerinin kitaplarının yayın sıklığına bakarak bile söylemek mümkündür. 1980’lerde yayımlanmaya başlanan İkinci Yeni külliyatı peş peşe baskılarla sürekli dolaşımdadır. 1960’larda “anlamsız”, “biçimci” ve “bireyci” bulunan şiirler artık farklı kavramlarla değerlendirilmektedir. İkinci Yeni’ye bakıştaki bu değişim, edebî metinlerin alımlanmasının bağlamlara göre nasıl değiştiğini görmeye imkân vermesiyle ayrıca dikkate değerdir.

İkinci Yeni’nin kanonlaşması bir yandan İkinci Yeni tarzı şiirin belirleyici olmasına diğer yandan da tüm Türkçe şiir tarihini ama özellikle Cumhuriyet şiirini yeniden yorumlamaya neden olur. Tarzı İkinci Yeni’ye yakın olan bazı şairler keşfedilirken İkinci Yeni merkeze alındığında “eskiyen” şairler de edebiyat alanında etkisini kaybeder. Örneğin Asaf Halet Çelebi gibi modernist bir şair, 1980’lerde yeniden yayımlanıp 1990’larda keşfedilirken Cahit Sıtkı Tarancı gibi bir dönemin yıldız şairi (müfredattaki yeri nedeniyle çok satmasına rağmen) edebiyat alanında çepere itilir. Sadece Cumhuriyet şiiri değil klasik Osmanlı şiirindeki şairler bile İkinci Yeni’yle ilişkilendirilerek yorumlanır. Örneğin Şeyh Galip’in “İkinci Yeni’nin öncüsü” olduğu dile getirilir. Bu tür değişimler İkinci Yeni’nin “kanondaki konumu belirleyici” bir tarza dönüştüğünü gösterir.

İkinci Yeni’nin 1990’larda artık merkezî konuma gelmesinin sonuçlarından biri bu şiiri aşmaya dönük arzunun da belirginleşmesidir. Edebiyat tarihinin yasalarına göre yeni gelen şairler kendilerine yer açmak için yerleşik şiiri kusurlu hâle getirme savaşı verir. Türkiye’de Nâzım Hikmet’in “Putları Yıkıyoruz” kampanyasından başlayarak, Gaye Belkız Yeter’in *Yeni Türk Şiirinde Tasfiye Hareketleri*’nde gösterdiği gibi,²⁸ bu türden gözden düşürme ve tasfiye hareketlerine sıkça rastlanır. Hatta bu yazıda anlatılan Garip, İkinci Yeni ve *Halkın Dostları*’nın manifesto niteliğindeki metinlerinin hepsinde bu özelliği görmek mümkündür. 1990’larda da İkinci Yeni’nin kanonik hâle gelmesi bu şiiri aşan yeni bir şiir yazmak gereğini ve arzusunu ortaya

²⁸ Gaye Belkız Yeter, *Yeni Türk Şiirinde Tasfiye Hareketleri* (Kurgan, 2014).

çıkarmış, İkinci Yeni'yi aşma amacı taşıyan bazı yazılar, manifestolar yayımlanmıştır. Bu yazıların çoğunda İkinci Yeni'nin tasfiyesi, çepere itilmesi değil de onun varlığını kabul ederek onun üzerine çıkma isteği daha belirgindir. Dolayısıyla bu aşma isteğinin dile getirilmesinde İkinci Yeni'nin kanonik niteliği onaylanır ve buna alternatif bir şiir önerilir.

İkinci Yeni'ye alternatif bir şiir yazma arayışında bugün de geçerliliğini koruyan “deneysel” şiirin daha öne çıktığını söylemek mümkün. Bu bağlamda çok farklı mecralar ve isimler olsa da sembolik olarak 2003'te Adana'da yayımlanmaya başlayan ama asıl olarak 2005'ten sonra tavrı belirginleşen *Heves* dergisinin deneysel şiirin saydamlaştığı mecra olduğu söylenebilir. Erhan Altan'ın *Sıfırlı Yıllarda Şiirimizde Deney/im* kitabında teorik düzeyde analiz ettiği gibi,²⁹ deneysel şiir, yepyeni temsil biçimleri önerir. Deneysel şiir, dilin dışına çıkmayı deneyerek şiirin tanımını da değiştirmeye çalışır. 2000'lerde özellikle teknolojinin ve internetin sunduğu imkânları yoğun biçimde kullanılarak konvansiyonel “metin” fikrinin dışına çıkan hayli farklı “şiir” denemeleri yapılmaktadır. Son yirmi yıldaki tüm deneysel çabalara rağmen İkinci Yeni şiirinin aşıldığı, bu tarzın kanonik konumunu sarsacak ve bu sayede Türkçe şiirin tarihini de yeniden yorumlamayı gerektirecek bir durumun ortaya çıktığı söylenemez ya da henüz bunu söylemek için çok erkendir.

Sonuç

Cumhuriyet şiirinin yüz yıllık tarihine hızlıca bakarken öncelikle İkinci Yeni şiirinin kanonlaşma sürecine tanıklık edildiği görülebiliyor. Yüz yıllık sürecin neredeyse yetmiş yılını İkinci Yeni tartışması kaplıyor. İkinci Yeni'ye verilen değer, İkinci Yeni'nin kendinden önceki şiire bakışı ve İkinci Yeni'nin kendinden sonraki şiire etkisi Cumhuriyet dönemi şiirinin başat meseleleri gibi görünüyor. İkinci Yeni'nin ardından Nâzım Hikmet'in de özellikle estetik-politika gerilimi açısından benzer bir konumda olduğu söylenebilir. Cumhuriyet şiirinin tarihi açısından ironik olan, Cumhuriyet şiirinin kanonunda kurucu figüre dönüşen Nâzım Hikmet ve İkinci Yeni şiirinin dirençle karşılaşması, belli dönemlerde çepere itilmesi ya da bunun için yoğun mücadele verilmesidir. Ancak bu dirence, yani bastırılma çabasına rağmen iki şiir de geri dönüşleri sayesinde Cumhuriyet şiirinin kanonunda kurucu konuma gelebilmiştir. Cumhuriyet şiirinin yüz yıllık tarihi “bastırma” ve “dönüş” hareketleri ekseninde şekillenmiştir.

²⁹ Erhan Altan, *Sıfırlı Yıllarda Şiirimizde Deney/im: 2000'lerde Yeni ve Deneyselin İzinde* (160. Km., 2013), 9-29.

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

No AI-assisted tools were used in the preparation of this work. All content was produced and verified by the author(s). / Yapay zekâ destekli herhangi bir araç kullanılmamıştır. Tüm içerik yazar(lar) tarafından hazırlanmış ve doğruluğu onaylanmıştır.

Kaynakça

- Ahmet Haşim. “Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar.” *Piyale* içinde, hazırlayanlar Fatih Andı ve Nuri Sağlam, 15-20. Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- Altan, Erhan. *Sıfırlı Yıllarda Şiirimizde Deneyim: 2000’lerde Yeni ve Deneyselin İzinde*. 160. Km. Yayınları, 2014.
- Asiltürk, Baki. *Türk Şiirinde 80 Kuşak*. Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Armağan, Yalçın. “Garip, ‘Birinci Yeni’ midir?” *Varlık* 1365 (Haziran 2021): 15-20.
- . “Halkı Şiirden Soğutmak: İkinci Yeni’nin Sosyolojisi.” *Journal of Turkish Studies* 50 (Aralık 2018): 63-80.
- . “Şiirin Dolaşımı ve Kanon.” *Doğu Batı* 105 (Mayıs-Temmuz 2023): 281-302.
- Birsel, Salâh. *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*. Karacan, 1981.
- Cemal Süreya. “Üvercinka.” *Üvercinka* içinde, 55-57. Yeditepe Yayınları, 1958.
- . “Folklor Şiire Düşman.” *Toplu Yazılar I: Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar* içinde, 192-194. Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- . “Üvercinka dedi ki.” *Güvercin Curnatası: Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları* içinde, hazırlayan Nursel Duruel, 19-23. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz. *Han Duvarları*. Yapı Kredi Yayınları, 2022.
- Demirkan, Eser. *Ercümen Behzad Lav: Hayatı, Sanatı, Eserleri*. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
- Doğan, Mehmet Can. “Çerçeve.” *Şairin Sözü* içinde, 11-25. Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- . “Serbest Nâzım.” *Şiirin Arkeolojisi* içinde, 176-207. Yapı Kredi Yayınları, 2011.
- Erdost, Muzaffer İlhan. *İkinci Yeni Yazıları*. Onur Yayınları, 1997.

“Gerici Sanata Hücum.” *Halkın Dostları*, no. 1 (Mart 1970): 1.

Irmak, Erkan. *Kayıp Destan’ın İzinde: Nâzım Hikmet, İdeoloji ve Yeniden Yazmak*. Yapı Kredi Yayınları, 2022.

İlhan, Attilâ. “Orhan Veli Takımı ya da Elleri Üstünde Yürüyen Şiir.” *Gerçekçilik Savaşı* içinde, 172-79. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004.

Kahyaoğlu, Orhan. *Modern Türkçe Şiir Antolojisi (1920-2000)*. Ayrıntı Yayınları, 2015.

Kanık, Orhan Veli. *Bütün Şiirleri*. Yapı Kredi Yayınları, 2003.

Kolcu, Hasan. *Türk Edebiyatında Hece- Aruz Tartışmaları*. Umuttepe, 2013.

Nâzım Hikmet. “Putları Yıkıyoruz, no: I-II.” *Yazılar I: Sanat, Edebiyat, Kültür ve Dil* içinde, 14-22. Adam Yayınları, 1991.

Oktay, Ahmet. *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. BFS, 1986.

Rifat, Oktay. “Önsöz.” *Perçemli Sokak* içinde, 7-8. Yeditepe Yayınları, 1956.

Sazyek, Hakan. *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1999.

Yahya Kemal “Deruni Ahenk ve Öz Şiir.” *Edebiyata Dair* içinde, 20-21. İFC, 1990.

Yeter, Gaye Belkız. *Yeni Türk Şiirinde Tasfiye Hareketleri*. Kurgan Edebiyat Yayınları, 2014.

“Yön Bir Demagojiyi Daha Yıkıyor.” *Yön*, no. 83 (30 Ekim 1964): 15.

Ziya Gökalp “Türkçülüğün Tarihi.” *Türkçülüğün Esasları* içinde, hazırlayan Yaşar Nabi Nayır, 7-15. Varlık Yayınları, 1977.

***Writing in Red:
Literature and Revolution across Turkey and the Soviet Union***

Nergis Ertürk, Columbia University Press, 2024. 360 pp.: ISBN 9780231214858

Berfin Çiçek 

University of Washington, Seattle, WA, United States

Keywords: Marxist literary aesthetics, Soviet influence on Turkish literature, Nâzım Hikmet, Mikhail Bakhtin, Suat Derviş, Vâlâ Nureddin

In *Writing in Red: Literature and Revolution across Turkey and the Soviet Union* (2024), Nergis Ertürk examines the impact of Soviet artistic forms on Turkish literature during the 1920s, 1940s, and 1960s. She explores not only the works of prominent figures such as Nâzım Hikmet and Vâlâ Nureddin but also highlights the contributions of lesser-studied writers and artists like Suat Derviş and Abidin Dino, who engaged with Marxist literary aesthetics in Turkey. Ertürk closely reads the literary works and delves into the historical and political relationships between the Turkish Republic and the Soviet Union. While Ertürk provides a critical analysis through close engagement with the texts, she also situates the literary networks within their broader historical and political contexts. In this way, her book adopts an interdisciplinary approach to literary and cultural studies, combining the sociology of literature with historicization and close reading, treating narrative as a vital source for exploring cultural and political history.

Ertürk's comparative analysis of Turkish Marxist literature and Soviet aesthetics is informed by postcolonial theory, drawing connections between the two while examining their shared ideological foundations and political institutions. Her analysis is grounded in key theoretical frameworks of discourse theory and deconstruction. In her close readings of the texts, she further engages with Mikhail Bakhtin's concepts of "dialogism" and "heteroglossia", utilizing them to deepen her examination of the literary dynamics. Moreover, Gayatri Spivak's concept of subalternity emerges as the central framework in her analysis. However, she does not address the postcolonial dynamics of the early republican era, nor does she engage with the broader discussions of postcolonialism in Turkey. On one hand, such a discussion would strengthen her argument regarding the centrality of Marxist Turkish literature within the Soviet republic of letters. On the other hand, it would shed light on how the literati of the Soviet republic of letters perceived Turkish Marxist literature as part of a broader revolutionary literary tradition in the 20th century.

The book consists of two main parts. The first part involves the first two chapters, while the second part includes the last three chapters. Ertürk titles the first part as “Genres of Entangled Revolutions” and the second as “Marxian Form in the Periphery: Modernist Socialist Realisms”. The initial observation of the titles suggests a contradictory implication with “entangled” and “periphery”. Such a titling still assumes a centrality and peripherality. However, Ertürk argues that Turkish Marxist literature is deeply entangled with Bolshevik Marxian literary traditions, contributing both to the aesthetic formation of the “Soviet republic of letters” and the articulation of its master narratives of the Anatolian Revolution. To underscore the significance of the concept of “entangled revolutions,” Ertürk maps the intellectual and political networks connecting communist cadres in Turkey with the Bolshevik government in her introduction to the book. In this regard, she proposes a vision of Turkish literature not as a peripheral phenomenon, but as a central and active participant in Marxist literary production.

The opening chapter, “The Turkish War of Independence in Literature and Film,” Ertürk argues that, alongside official exchanges between the newly founded Turkish Republic and the Soviet Union, informal interactions between Turkish and Soviet artists such as Nâzım Hikmet and Yutkevich played a key role in shaping a critique of the “Asiatic despot” trope within Turkish literature. This chapter examines the shifting dynamics in representations of the Turkish War of Independence. For instance, in *Bir Millet Uyaniyor* (1932), the earliest film on the subject directed by Muhsin Ertuğrul, the focus centers on a “fetishistic” portrayal of Mustafa Kemal. However, this heroic singularity gradually gives way in later works, particularly in the writings of Nâzım Hikmet, to depictions that center the agency and struggles of ordinary people.

Following the idea of the exchange of the revolutionary master plots between the two cultures, the second chapter, “Vâlâ Nureddin’s Comic Materialism and the Sexual Revolution”, Ertürk challenges the view of Vâlâ Nureddin in Turkish literary history as the biographer of Nâzım Hikmet. She argues that Vâlâ’s *Baltacı ile Katerina* (1928) dismantles the phallogocentric and bourgeois family concept of the early republic and offers a vision grounded in sexual enlightenment and freedom. However, Vâlâ navigates the Kemalist suppression of communist cadres by reimagining the story of Baltacı Mehmet Paşa, rather than directly confronting the republican discourses of gender and sexuality. Since the Turkish liberation movement failed to secure sexual emancipation for women, Vâlâ engages with the question of sexuality through the ideological prism of Soviet thought. In doing so, he positions himself within a broader leftist moral discourse and deconstructs the figure of the “fallen woman” prevalent in early republican Turkish literature, replacing her with a female subject who actively asserts her desire.

Like Vâlâ, Suat Derviş crafts a “positive hero” in *Fosforlu Cevriye* (1962) through a female protagonist who embodies the “ethics of the communist act.” In the third chapter “The Prostitute Cevriye as Positive Hero”, Ertürk interprets Derviş’s narrative as a subversive rewriting of the Soviet archetype of the communist mother in Maksim Gorky’s *The Mother* (1906), replacing her with the figure of a prostitute. In this way, *Fosforlu Cevriye* emerges as a feminist-modernist intervention within the framework of Marxist aesthetics. Since the prostitute in the novella conceals leaflets and printing equipment for her implied communist and fugitive lover, Ertürk

interprets Cevriye's journey as Derviş's subtle critique of the paternalistic, gendered attitudes within Turkish communist circles, advocating instead for a more egalitarian revolutionary ethos.

As one of the lesser-studied artists of the republican era, Abidin Dino gives voice to the "urban subaltern", as stated by Ertürk, through his peasant theater plays. In the fourth chapter, "Abidin Dino's Peasant Theater and the Soviet *Faktura*," Ertürk interprets Dino's theatrical work as a form of intellectual activism aligned with Marxist anticolonial movements. Contrary to the conventional view that labels Dino's work as surrealist, Ertürk emphasizes his artistic imagination as fundamentally rooted in socialist realism. Ertürk argues that Dino reimagines traditional village performance forms such as *ortaoyunu* and *köy seyirlik oyunları* by fusing them with Soviet aesthetic principles, particularly the emphasis on three-dimensionality and embodied spectatorship through the use of both handmade and industrially produced objects on stage.

Ahmed Nuri, who wrote a book review on Ertürk's *Writing in Red*, evaluates this work as an invaluable contribution of Ertürk to comparative literary studies and the study of Turkish literature within area studies (Nuri 2024). Although Nuri criticizes Ertürk's categorization of some authors as Marxist and her overlooking of some literary figures from the Balkans, he appraises Ertürk's effort to create a non-Eurocentric literary model for modernism. One critique Ahmed Nuri raises about Ertürk's book is its omission of certain literary figures from the Balkans and beyond, as well as their connections to Communist intellectual networks. However, Ertürk's selection of literary figures reinforces her central argument: that prominent Turkish authors such as Nâzım Hikmet were aligned with the Soviet republic of letters. This approach highlights the significance of alternative reading practices and literary classifications within the Turkish intellectual sphere. In this sense, Ertürk's book does not aim to present a comprehensive anthology of Turkish-language authors connected to Communist networks; instead, it offers an alternative framework for studying mainstream Turkish literature, one that emerges as a major contribution to Turkish literary studies within the broader landscape of world literature beyond the West and its critical heritage.

To advance her aim of offering alternative ways of reading Turkish literary history, Ertürk devotes the final chapter of the book entirely to the poetry of Nâzım Hikmet. She interprets his works through the lens of "translational poetics," arguing that Hikmet challenges both Turkish and Western literary paradigms through an alternative model of authorship shaped by his acquaintance with the revolutionary literary networks. Ertürk further examines Hikmet's treatment of 'time' in his poetry as a mode of resistance against the ideology of linear modernization, highlighting how his position within the Soviet republic of letters enabled a critical stance toward both Western conceptions of modernity and the linguistic nationalism promoted by the founding cadres of the Turkish Republic.

While Ertürk notes the visits of Soviet delegates to Turkey aiming at producing documentaries and distributing propaganda as well as the hosting of Turkish intellectuals in the Soviet Union and at international gatherings such as the 1934 Soviet Writers' Congress, the absence of a dedicated chapter on the reception of Turkish Marxist literature in the Soviet Union is a missed opportunity. If the revolutions are indeed entangled, such a chapter could have explored

how the Soviet intellectuals responded to Turkish Marxist writers and the extent to which these Turkish authors contributed to the discourse surrounding the Bolshevik Revolution. In this regard, the book remains overly centered on Turkey, ultimately falling short of fully substantiating its claim of revolutionary entanglement.

Overall, Ertürk's book opens a path for future research by young researchers who can use it as a model for comparative analysis, as the book elaborates on transnational and translational literary networks between Marxist Turkish literature and the Soviet Republic. Finally, Ertürk's *Writing in Red* challenges the dominant paradigm that Turkish literary modernism developed solely under the influence of Western literary models or early nationalist reforms; instead, she demonstrates that it was a complex process shaped by non-Western revolutionary legacies and competing visions of authorship on the national level.

Acknowledgments

I would like to thank Prof. Selim Sırrı Kuru for his valuable critical contributions during the text analyses.

Financial Support Statement

This research was supported by the Hall-Ammerer Fellowship, awarded by the University of Washington.

Conflict of Interest Statement

The author declares no conflict of interest related to this study.

Statement on the Use of AI and AI-Assisted Tools

In this study, artificial intelligence-supported tools were used to a limited extent within the acceptable boundaries defined in *Nesir: Journal of Literary Studies'* Artificial Intelligence Use Policy; all content has been reviewed and approved in its final form by the author.

Bibliography

- Nuri, Ahmed. 2024. "Writing in Red: Literature and Revolution across Turkey and the Soviet Union, by Nergis Ertürk." *International Journal of Middle East Studies* 56 (3): 559–62. <https://doi.org/10.1017/S0020743824000928>

Tanrısal Sessizlikte Yankılanan İnsan Sesi: Tevfik Fikret ve Modern Osmanlı Şiiri

Deniz Aktan Küçük. Tabiat Kitap, 2023. 360 pp.: ISBN 9786057111876

Emrah Pelvanoğlu 

Yeditepe University, İstanbul, Türkiye

Keywords: Tevfik Fikret, subject, historicity, modernity, Turkish modernization

Anahtar Kelimeler: Tevfik Fikret, özne, tarihsellik, modernlik, Türk modernleşmesi

Türkiye’deki köklü üniversitelerin yeni Türk edebiyatı anabilim dallarında yüksek lisans ya da doktora yapmak için ya da yine aynı ana bilim dallarına araştırma görevliliği gibi akademik bir pozisyonda çalışmak için başvuranlar bilir; Tevfik Fikret’in şiirlerini Arap harfli matbu basımından rahatça okuyabilmek, bu alanda çalışacak araştırmacılar için olmazsa olmaz “Osmanlıca bilgisi” kıstaslarından biridir. Fikret’in şiirlerinin, filolojik yetkinlik ölçütü olarak standartlaşması ve onun şiirleri için en azından okuma becerisi düzeyinde olsun talep edilen aşinalık, Tevfik Fikret’in yeni Türk edebiyatı dizgesi içindeki kurucu rolüne dair de önemli şeyler söyler. Deniz Aktan Küçük’ün Boğaziçi Üniversitesinde hazırladığı doktora tezine dayanan ve 2023 yılında yayımladığı çalışması *Tanrısal Sessizlikte Yankılanan İnsan Sesi: Tevfik Fikret ve Modern Osmanlı Şiiri*, hem şairin seçilmiş şiirlerini yakın okuma yoluyla analiz edip, talep edilen bu yetkinliğe üst düzeyde cevap veren, hem de analiz edilen şiirleri özne problemi çerçevesinde felsefi bir bağlama oturtan “yeni” bir çalışma.

Tevfik Fikret’in şiiri, akademik alanda kabul gören bu yaygın okuma pratikleriyle filolojik bir zorluğa, Türk edebiyatının modernleşmesinin üzerine bina edildiği, bir başka deyişle Türk modernleşmesi ile yeni Türk edebiyatı dizgesinin birbirine geçtiği “dilde-lügatte yenileşme/uluslaşma”¹ yöneliminin dışında kalan önemli ama istisnai bir edebiyat olayına

¹ Elbette modernleşen Türk edebiyatında bu yönelim farklı tutum ve uygulamaların iç içe geçip çatışmalarıyla ilerliyordu. Bu ilerlemeci hat içinde (bu hatta karşıt olan gerici tutumları dikkate almıyorum) örneğin Namık Kemal’in üç dilden lügat devşiren bir yüksek kültür pratiği olarak tanımladığı “Lisan-ı Osmanî”nin, avamca bulduğu Türkçe vernakülere (yerel dile) yaklaşılmadan standartlaştırılmasını ve konuşma diliyle uyumlulaştırılarak düzyazı formundaki ifadeler için işlevselleştirilmesini istediğini ve tilmizleri Abdülhak Hamid ve Recaizâde Mahmut Ekrem’in edebiyat anlayışlarını da bu yönde etkilediğini mektuplaşmalarından biliyoruz. Bunun bir sebebi kavram,

indirgenir. Yeni Türk edebiyatı araştırmacısı bu zorlukla baş edebilmeli, olayın “Batıcı, yeni ve Osmanlıca” olan istisnai durumunu tanıyıp ve onun yeni edebiyat meseleleriyle dolu içeriğini anlayıp, değerlendirebilmelidir. İkinci olarak nasıl ki bu edebiyat olayı “dil-de-lügatte yenileşme/uluslaşma” yöneliminin dışında kalan, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın nitelendirmesiyle “ana caddenin yanında sapan yollardan”² biri ise, II. Abdülhamit dönemi de iki Meşrutiyet arasında gerçekleşen ve Türk modernleşmesinin Cumhuriyete ilerleyen tarihsel yolculuğunda bir oyalanmadır.³ Çoktandır klişeleşmiş ve kaynağı da bizzat Halit Ziya Uşaklıgil gibi “Edebiyat-ı Cedideciler” olan bir açıklama da, Servet-i Fünûn edebiyatının toplumsal meselelerden uzak, edebiyat içine kapalı izleklerini ve—romancılık verimlerini paranteze alırsak—dili aruzun romantik-lirik imkânlarının genişletilmesine indirgeyen tutumlarını ve hatta saray rejimi ile uyumlu edebiyatçılarla girilen retorik tartışmalarını dahi istibdat döneminin korku ve sansür

kelime, metafor ve sorunsal devşirilmeye başlanan Avrupa dilleri ve kültürleri ile yaşanan tercüme, müteakabiliyet, karşılaşma ve kaynaşma sorunuysa şüphesiz. Cumhuriyetin ilk nesilleri de dahil olmak üzere Türkçenin bir yüksek kültür pratiği olarak belagatle icra edildiği her durumda etkin olan da bu tavidir. Bütün söyleyiş, temsil imkânları ve meseleleriyle beraber Türk romanının da buradan geliştiğini söyleyebiliriz. Buna karşıt olarak Ziya Paşa’nın “Şiir ve İnşa” makalesinden başlayarak Ahmet Vefik Paşa, Ahmet Mithat Efendi gibi Türkçe vernakülerin/konuşma dilinin edebiyatın temel kaynağı olarak alınmasını ve yüksek kültür dışında kalan komik türlerin söyleyiş rahatlığının yazılı kültüre angaje edilip roman, gazete yazısı gibi yeni türlerin kitleselleşebilmesi için kullanılmasını savunanlar vardı. İlk akla gelen, mevcut tutumlar arasında “pratik” olanın Türkçe vernakülerin yazılaştırılması, “teorik” olanınsa Osmanlıcanın konuşma diline yaklaştırılması olsa da gerçekte olan tam tersidir. Ne okur yazar elitlerin kültürel pratiğinin doğal bir parçası olan Osmanlıca kendiliğinden konuşma diline yaklaşıyor, ne de Türkçe vernaküler lügat, okuryazar elitleri ifade gücü, temsil kabiliyeti ve duyuş açısından tatmin ediyordu. Yirminci yüzyıl başından itibaren milliyetçiliğin başat ideoloji olarak yükselişe geçişi ve yeni Türk edebiyatının bütün bu gerilim ve çatışmalar içinden ilerleyerek geçirdiği yaklaşık elli yıllık modernleşme tecrübesi ile Türkçe, ulus edebiyatı için gerekli sağlam bir yazı dili üretebilmiştir.

² Tanpınar için ana caddenin mimarı elbette Yahya Kemal’dir. Bu ana yol, “eski şiir” ile yeni Türk edebiyatı arasındaki bu ana cadde, Yahya Kemal’in onu (Bergson’dan mülhem) “imtidad” olarak tesis etmesi ve caddenin sonuna yerleşmesiyle açılmıştır. Tanpınar’ın, yukarıda da belirttiğim gibi “ana caddenin yanından sapan yollar” olarak nitelendirdiği ve eski şiiri reddeden ya da bir kaynak olarak dikkate almayan Ziya Gökalp, Mehmet Emin, Rıza Tevfik, Tevfik Fikret ve Mehmet Âkif’in edebiyat/şiir anlayışları, ona göre “ancak şiirimizin büyük geleneği yoklandıktan sonra ve onun yanı başında değer kazanabilirlerdi.” (Tanpınar 2001, 106). Tanpınar’ın Yahya Kemal’i ve Avrupa merkezli ölçütlerle belirleyip, asıl klasiğimiz diyerek ayırttığı “eski şiir” değerlendirmelerine dair detaylı bir okuma için bkz. Pelvanoğlu 2006.

³ “1839’dan 1976’ya kadar olan devre ile II. Abdülhamid’in saltanat seneleri arasında şöyle bir tezat vardı. Birinci devrede, bir kısım aydınlar dertleri ortaya koyuyorlar, çare arıyorlar, ümit verici teşebbüslere girişiyorlardı. [...] II. Abdülhamid hasta adamı kısmen teselli eden, kim bilir, belki de yeniden ayağa kalkacağına inandıran bu faaliyetleri bıçakla keser gibi durdurdu: Bayrak adamlar sürgün edildi, susturuldu veya öldürüldü.” (Tanpınar, Kaplan 2006, 33).

politikalarına bağlayarak, Türk modernleşmesinin seyri ile dolaylı da olsa ilişkilendirir.⁴ Kaldı ki Fikret'in Servet-i Fünûn Dönemi'nden hemen sonra ve özellikle de 1908 sonrası yazdığı şiirler karamsar, ümitvâr ya da protest bir tavırla yazılmış olmalarından bağımsız olarak ilgili krizlere zaten angajedir.

Tanrısal Sessizlikte Yankılanan İnsan Sesi, büyük şairin şiirini hem yeni Türk edebiyatının şablonlaşmış açıklamalarından hem de Türk modernleşmesinin erekselci/teleolojik tarih anlatısından kaçırarak yeni bir okuma sunuyor. Çalışmanın temel sorunsalı, yazarın “Osmanlı” olarak nitelediği ve Tevfik Fikret'in şiirlerindeki lirik ses/şiir kişisi ile özdeşleştirdiği farklı öznelliklerin, modernliği —tarih içinde tekâmül— ederek nasıl tecrübe ettiği. Kitap boyunca adına özne denilen bu soyut/metinsel varoluş hâlleri, “Tevfik Fikret” ile özdeşleştirilmekten tutarlı bir kuramsal tavırla kaçırılıyor. Aktan Küçük'ün bunu yaparken iki yönlü bir gerilimi yönetmeye çalıştığını görüyoruz. Yazar bir yandan yeni Türk edebiyatı dizgesi içinde Tevfik Fikret'e dair önemli bir açıklama işlevi gören yaygın biyografik malumatın ve psikolojist argümanların, öznenin modernlik tecrübesine dair herhangi bir belirlenimci/deterministik role sahip olmasını istemiyor. Yazarın bu tutumu kitap boyunca devam eden yakın okumalarıyla, şiirlerden öznenin tarihselliğine doğru “açılan” tümevarımcı yöntemiyle uyumlu. Aktan Küçük bir yandan da bu soyut özneyi, hem modern felsefenin özne problemine angaje ederek evrenselleştiriyor, hem de tarihselci bir manevrayla ona “modern Osmanlı” paradigması için açıklayıcı (hatta Hegelci) bir örneklem değeri atfediyor. Özne, Tevfik Fikret'ten özerkleştikçe, dönem entelektüellerinin farklı motivasyon ve derecelerde dinden bağımsızlaşarak özgürleştiği modernlik durumuna dair kapsayıcı (Geistvâri), bir bilince dönüşüyor. Böylece öznenin tarihsel olana açılarak yaşadığı kriz ve dönüşüm ve bu dönüşümün dışavurumu olan şiirler, günün sonunda Tevfik Fikret'in tikel, deterministik nevrozlarına indirgenmekten kurtarıldığı gibi, seküler bir Türkiye Cumhuriyeti'ni mümkün kılan dünya-tarihsel dönemecin özgürleştirici kaynaklarından biri oluyor.⁵

⁴ Mehmet Kaplan'ın 1943 yılında hazırladığı ve ilk defa 1946 yılında basılan doçentlik tezi *Tevfik Fikret: Devir-Şahsiyet-Eser*'in “Servet-i Fünûn Devri” bölümünün “Teşekkül Sebepleri” başlığından: “II. Abdülhamid istibdadı, politik ve sosyal konulara dokunmağı yasakladığı için, Abdülhak Hamid ve Recaizâde'den sonra gelenler onların ferdi duyuş tarzlarını devam ettirmişler, fakat bununla kalmayarak tercüme vasıtasıyla giren yeni temleri işlemişlerdir” (Kaplan 2006, 32).

⁵ Benzer bir tespitte Tanpınar da bulunur. Ölümünden sonra Mehmet Kaplan'ın yayımladığı *Yahya Kemal* monografisinde her ne kadar Tevfik Fikret'i ana caddeden sapan yollardan biri olarak niteleyip, şiirlerine “manzume” dese de onun özgürleştirici tarihselliğini açık bir şekilde vurgular: “Üzerinde durulacak bir mühim mesele de bu manzumelerin Türkiye'de oynadığı rolün ehemmiyetidir. Fikret'in hayatında aleni şekilde neşredilmeyen ‘Tarih-i Kadîm’ ve ‘Molla Sırat’a Cevap’a karşı resmî takibatın yapılması şöyle dursun Âkif'in sert cevabının münevver zümrede uyandırdığı tepki, bu manzumelerin Fransa'da mesela Renan'ın ‘İsa'nın Hayatı’nın neşrine benzeyen bir rol oynadığını gösterir. [...] Âkif'in şiddetli cevabına rağmen Fikret ‘Tarih-i Kadîm’in açtığı yolda devam etmiş, ayrıca *Halûk'un Defteri*'ni bugünkü şekliyle neşretmiş, buna rağmen etrafındaki saygı azalmamıştır. Bu biraz da fikrî hayatın laikleşmesi demektir” (Tanpınar 2001, 88).

Çalışmasının giriş bölümünde Aktan Küçük, genel olarak Türk modernleşmesi ve özel olarak yeni Türk edebiyatı dizgesinin Tanzimat edebiyatı olarak kuruluşu bağlamında getirilen farklı açıklama kiplerini belirler ve kendi tarihyazımsal konumunu da ilgili araştırmacıların bu bölümde açıkladığı argümanları bağlamında ortaya koymuş olur. Buna göre “Batı Edebiyatıyla karşılaşma öncesini süreklilik arz eden bir bütün olarak ele alan bakış açısı hem Tanzimat’ı öncesi için bir erek, “tarihsel akışta varılacak son nokta” olarak belirler, hem de Tanzimat edebiyatı olarak yeniden dizgeleştirdiği yeni Türk edebiyatının hikâyesini—yazar Osmanlı diyor—on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında başlatır (Aktan Küçük 2023, 13-14). Aktan Küçük, mekanistik olarak nitelendirebileceğimiz, kesintileri ve karşıtlıkları temel alan bu bakış açısının karşına, “organisist” olarak nitelendirebileceğimiz devamı ve geçişkenlikleri temel alan Ali Budak ve Kayahan Özgül’ün çalışmalarını koyar.⁶ Bu bakış açısına göreyse ne Tanzimat gibi kökten bir yenilik bir anda gerçekleşmiş ne de yeni Türk şiiri Tanzimat’ın ilan edildiği gün doğuvermiştir. Her iki araştırmacı da on sekizinci yüzyıldaki “Osmanlı” edebiyat üretimine ve edebiyatçıların “yeni”den ne anladığı tartışmalarına yoğunlaşarak, “yeninin eski kökenleri”ni öne çıkaran evrimsel bir geçişkenlik manzarası ortaya koyarlar (Budak 2008; Özgül 2016).

Aktan Küçük ise Kemal Kahramanoğlu’nun 2006 tarihli çalışması *Divan Şiiri: Değişen Dünyada Kaybolmuş Paradigma* başlıklı çalışmasındaki Kuhn’cu yöntemi, özellikle de “paradigma” ve “epistemik cemaat” kavramlarını referans alır.⁷ Buna göre “farklı bakış açıları, yöntem ve tekniklerle kendini paradigmanın sabitlediği epistemik alanın dışında var etmeye başlayan Tanzimat sonrası Osmanlı şiiri,” Osmanlı-Divan şiirinin dünyayı açıklamak için kullandığı sabitliklerin bilgi kaynaklarının, dolayısıyla “paradigmasının olağan döneminin” sonuna geldiğini haber vermektedir. Bu bağlamda Kahramanoğlu aklı merkeze alan, şiirden düşünceye geçen, düzyazısallaşan, gerçekçiliği hedefleyen Tanzimat dönemi paradigmasının

⁶ Hayden White, ufuk açıcı kitabı *Metatarih*’te, Stephen C. Pepper’ın *World Hypotheses* başlıklı çalışmasından devşirdiği dört kanıtlama kipini (formist, organisist, mekanistik ve bağlamsalci) tarihyazımsal metinlerin argüman geliştirme biçimlerini tasnif etmek için kullanır. Buna göre tarihsel alandaki tikel nesnelerin benzersizliğini ya da olgu tiplerinin çeşitliliğini ortaya koyduğunda tarihçi formist bir açıklama sunmuş olur. Organisist tarihçi, tarih alanında ayırt edilen tikelleri sentetik süreçlerin bileşkeleri olarak tasvir etmeye eğilimliyken, mekanistik tarihçi tarihsel alandaki öğeleri parça-bütün (*synecdoche*) ilişkisinden ziyade, organisist tarihçiden farklı olarak parça-parça (*metonimi*) ilişkisi bağlamında ve nedensellik kipliğinde değerlendirir. Bütünleştirmeci organisist ve mekanistik açıklamaların aksine, formist açıklama ziyadesiyle dağılımcı olma eğilimindedir. (Pelvanoğlu 2018, 63-68).

⁷ Kuhn’un paradigma kavramı, Pepper’in açıklama kipleri bağlamında düşünüldüğünde formist bir karakter gösterir. Epistemik cemaat paradigmayı, olağan dönemi dahilinde sergilenen tutum ve açıklamaların kararlılık üreten halitası olarak belirler ve paradigma bütün bu tutum ve açıklamaların tek tek bir aradılığı ile kendi içinden tanımlanır. Paradigma değişiminin öncesi ve sonrası ile nasıl ilişkilendirildiği de bu bağlamda önemlidir. Nitekim Aktan Küçük de “olağan dönemin sona ermesi, şiirin hemen bir başka paradigma içinde devinmeye başladığı anlamına gelmemektedir” diyerek Kahramanoğlu’nun Tanzimat edebiyatı için önerdiği formist argümantasyona itiraz eder (Aktan Küçük 2023, 17). Formist kanıtlama kipi bağlamında ayrıntılı bilgi için bkz. Pelvanoğlu 2018, 64-65.

Osmanlı-Divan şiirinin yerini aldığını iddia eder (Kahramanoğlu 2006). Aktan Küçük’e göre, evet, paradigma değişimi gerçekleşmiştir; ama Tanpınar’ın on dokuzuncu yüzyıl Türkiye’si için sıkça başvurduğu “gömlek değişimi” metaforunun ima ettiği gibi “bir paradigmadan diğer bir paradigmaya” usulca geçilmemiş, bir dizi belirsizlik ve iç içelik açığa çıkmıştır. Yazara göre “bu açıdan burada beliren bir kargaşa dönemidir. Öznenin ya da şiir söz konusu olduğunda Osmanlı şairinin kendini temel alarak belli bir bakış tarzı, bilgiyi üretme ve yargılama ölçütü sağlayan ‘bir’ paradigmaya ulaşma ve bu paradigmanın hakimiyetini sağlama çabasıdır” (17)

Aktan Küçük’ün on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yaşanan zihinsel dönüşümü kargaşa olarak tanımlaması, hem tarihsel paydaşların kendi “bir paradigma”larını tesis etmek için yaşadıkları çatışmaların girift iç içeliğini öne çıkarır hem de tarafların, arayışların herhangi birini diğerinin önüne koymaz. Paradigma değişimi eskiyi de artık yeni paradigmayı belirlemeye çalışan tutumlardan birine indirgediği gibi, Batılı olan da “‘başka’ bir şiirin imkânını gösterirken, çeviriler bu imkânı Osmanlıca bağlamında somutlaştırır” (17). Eski taraftarlığı taklit ettiği şiirden yeninin çekimiyle farklılaşırken, yeni taraftarları öykündükleri Batı şiirini ancak “Osmanlıcılaştırarak” paradigma arayışlarının bir parçası kılabilirler. Aktan Küçük’e göre her tarafın yaşadığı bu içsel çok kutupluluğun en doğal sonucu “eski-yeni ayrımının varsayılan kesinlikle yapılmasına izin vermeyecek derecede kargaşa içinde olan bir şiir ortaya çıkmasıdır” (17).

Ortaya çıkan kargaşa ve çoğulluğu ve yeni “bir paradigma”nın tesis edilememiş olmasını yazar, öznenin/şairin o “bir” paradigma için “kendini temel aldığı” ya da “temeli kendi kendine vermeye” çalıştığı—bence modernist diyebileceğimiz—bir deneyime bağlar: “temelsizlik.” Aktan Küçük yaptığı bu zihinsel manevra ile Türk modernleşmesiyle ilgili toplumsal dönüşüm sürecini öznel bir deneyime, öznenin “kendini tarih içinde açması” yoluyla gerçekleşen dönüşümü ise Tevfik Fikret şiirine bağlar.⁸ Yazarın bu manevrası ile “temelsizlik,” öznenin paradigma yoksunluğu nedeniyle içinden çıkamadığı bir buhran, Türk modernleşmesi içinde istisnai/arızı bir durumun, bir başarısızlığın sebebi olmaktan çıkar, öznenin dünya-tarihsel düzlemde yaşadığı modernist tecrübenin açıklaması hâline gelir: “Temelsizlik deneyimini doğrudan modernlikle bağlantılı olarak Tanrı’nın şiiri belirleyen bir temel olmaktan çıkması çerçevesinde” (20-21) yorumlayan özne, “Tanrı’nın çekilişiyle açılan boşluğu” doldurmaya talip—daha doğrusu mecbur—olur. “[Ö]znenin elinde kendisi dışında temel alabileceği bir şeyin kalmadığı bu yeni şiir deneyimi, modernlik deneyiminin de netleştiği yer olur. Öznenin kendini yine kendi düşüncesi

⁸ Hegelci tarih ve özne ilişkisi yazarın kendi okuması için referans aldığı ya da Tevfik Fikret şiirinde ve onun edebi eylemliliğinde gördüğü bir durum değil. Ancak kitabın, gerek Tevfik Fikret’in şiiri bağlamında özneye yaptığı vurgu ve öznenin yaşadığı özdeşünümsel tekâmül için getirdiği açıklamaların, gerekse de Tevfik Fikret’in şiirini II. Abdülhamid dönemi baskıcılığının ürettiği deterministik açıklamalardan kaçırmasının, Tevfik Fikret’i, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşunu mümkün kılan, dinsel dogmadan özgürleşmiş tarihsel bilincin (mutlak tin) öncüsü olarak okumamıza imkân verdiği görüşündeyim. Alexandre Kojève, *Tinin Fenomelojisi*’nde anlatılan öznenin bu “bilme” durumunu şöyle açıklar: “İnsan değişip oluşmuş olduğu şey ölçüsünde ne ise o şeydir ancak; İnsanın hakiki Varlığı (*Sein*), Değişme-ve-Oluşmalardır (*Werden*) ve Zamandır, Tarihtir ve İnsan ancak, verilmişe yönelen olumsuzlayıcı Eylemle ve Eylemde değişip-oluşur ve Tarihtir” (Kojève 2012, 42).

aracılığıyla, kendi özneliği üzerinden kavradığı bu deneyim, Tanrı merkezli paradigmanın dünyeviliğin değer kazanması sürecinde geri çekilmesinin izleyenidir” (125).

Yukarıda da belirttiğim gibi kitabın tüm bu argümanları bulgulamak ve kuramsal okuması için gerekli tutarlılığı devşirmek için kullandığı temel yöntemse yakın okuma. Tanrı’nın temel koyucu olmadığı bu dünyada özne, önce dünyevileşerek öte dünya tesellisinden vazgeçer ve “Ve bî-delîl / Artık yolunda gitmeye kâdir”dir. Ancak “gökten yere” indirerek vazgeçtiği bu tesellinin karşısında çıplak ve mutlak bir sonluluk kaygısı (“elem” ve “melal”) ile baş başa kalır. Bilimin yeni paradigmasıyla bu mutla sonluluk kaygısı, öznenin kendi varlığını tüm insanlığın yaratıcı potansiyelinde ve terakkisinde bularak aştığı ve “sonluluğu telafi ettiği” bir sağaltılma uğrar. Aktan Küçük, bütün bu sürecin Tevfik Fikret şiirinde okunabilmesini sağlayan “arayüz” olarak “ölüm” izleğini takip eder. Özne, dünyanın sonluluğunu ve bu sonluluğu kendi varlığı ile teselli eden Tanrı’nın yokluğunu, yani “temelsizlik” deneyimini ölümün mutlak hakikati karşısında dolaysızca duyumsar. Yine Aktan Küçük’ün okumasıyla bu temelsizlik hâlini Tevfik Fikret, ölümü bilimselleştirip, sonluluğu telafi ederek ve mutlak olan hayatın karşısında onu yenilgiye uğratarak “sona erdirir” (326).

Aktan Küçük, öznenin Tevfik Fikret şiirindeki bu tekamülünü kasıtlı ve tutarlı bir şekilde bir “aşma” ya da “aşkınlık” durumundan uzak tutmaya çalışır. Yazar, “Fikret şiirinin bir başarı hikâyesi olduğu ya da Fikret’in bir kahraman olduğu önermesi de modernliğin beraberinde getirdiği anti-kahramanlıkla yerinden edilmeye çalışılmıştır” (339) der. Nietzsche’nin 1882 tarihli *Şen Bilim*’inde geçen “Tanrı öldü” önermesinin ve bu önermenin Hristiyanlığın ve ona bağlı olarak gelişen Batı metafiziğinin çöküşünü ilan edişinin analogik kullanımı, Fikret’in şiirinin kendi tarihselliği bağlamında istisnai bir öncülüğe değil, çağdaşlarıyla beraber paylaştığı evrensel bir zihin zaman durumuna tekabül ettiğine işaret eder. Ancak Aktan Küçük’ün okumasında kendiliğinden apaçıklaşan zihinsel tekâmül, Fikret’in Türkiye’nin laik bir cumhuriyet olarak kuruluşunu mümkün kılan bilinçteki, ya da “Osmanlı-Türk cumhurunun”⁹ yirminci yüzyıl başındaki cumhuriyetçi oydışmasını sağlayan “bilme” (Wissen) ve “verilmişe yönelik olumsuzlayıcı eylem”deki varlığını “tarih” olarak koyutlamamıza engel değildir. Bu koyutlama, Mustafa Kemal Atatürk’ün, Tevfik Fikret’i takdir eden ya da ondan etkilendiğini beyan eden sözlerinin çok ötesinde, “öznenin dünyası[nın onun] kendi ‘koyutlaması’ [olmasının]

⁹ Burada Alp Eren Topal’ın 2023 tarihli kısa ama ufuk açıcı tartışması *Cumhurdan Cumhuriyete: Osmanlı Düşüncesinde Saltanat ve Muhalifleri* küçük de olsa bir atıf yapmak isterim. Cumhuriyetin tarihini on sekizinci yüzyıl başına, “sultanın istiklâline” karşı “cumhurun hürriyetine” kadar giden kavram tarihsel bir tartışmaya açan Topal, geldiğimiz noktada “devletin istiklali” olarak cumhuriyetin, “hürriyet muştusu” olarak cumhuriyete baskın geldiği sonucuna varır ve “cumhurun kim olduğu sorusu ile yüzleşmekten kaçındık” der. “Tarih-i Kadim”in, “Halûk’un Amentüsü”nün şairi, cumhuru sorunsallaştırmadan, öznenin insanlığa dair tarihsel duyusuna yükselirse de, “Han-ı Yağma”nın, “Doksan Beşe Doğru”nun şairi “devr-i hürriyet”in hayal kırıklığını en derinden duyumsar. Her iki duyuşunda Cumhuriyet paradigması için mutlak olduğunu düşünüyorum (Topal 2023, 98-99).

neticesidir.”¹⁰ Bugün dahi—hatta özellikle bu günlerde—Türkiye Cumhuriyeti’nin “fikri hür, vicdanı hür, irfanı hür” vatandaşları olarak biricik öznelliklerimizi, Fikret’in şiirlerinde koyutlayabilir ve modernlik deneyimimizi “Fikret’in neşesinde ve yasında” yeniden tarihselleştirebiliriz.

Toparlayacak olursak, *Tanrısal Sessizlikte Yankılanan İnsan Sesi*, Tevfik Fikret hakkındaki ikincil literatürün yeni Türk edebiyatı dizgesi içinde tekrar eden örneklerinden yukarıda aktarmaya çalıştığım sebeplerden ötürü hayli ayrışıyor. Yeni Türk edebiyatı tarihçisinden beklenen “Tevfik Fikret şiiri okuma becerisini” fazlasıyla ortaya koyan Aktan Küçük, Kaplan’ın *Tevfik Fikret* çalışmasındaki metin merkezli “üslup” okumalarının ötesine geçerek, Fikret’in şiirine dair bir dizi yakın okumayı “ölüm” izleğini takip ederek gerçekleştiriyor. Büyük şairin külliyyatını baştan sonra katederek yapılan bu okuma hem seçili şiirlerin tek tek incelendiği, hem de bu şiirlerin bütüncül bir tarihselliğin açıklanması için kullandığı bütüncül bir yöntemle kotarılıyor. Çalışmanın bir dizini olmaması ise, bu değerli kaynaktan, bunun gibi yazılar yazılırken daha iyi bir verimle yararlanılmasının önüne geçiyor. Gelecek baskılarda telafi edilmesi dileğiyle.

Conflict of Interest Statement / Çıkar Çatışması Beyanı

Bu yazıda kitabı değerlendirilen Deniz Aktan Küçük, 2025 yılı öncesinde yazarın bölüm başkanı olduğu Yeditepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bölümü’nde ders saati ücretli olarak çalışmıştır.

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

Bu çalışmada, *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi*’nin Yapay Zekâ Kullanım Politikası’nda belirtilen kabul edilebilir sınırlar çerçevesinde yapay zekâ destekli araçlardan sınırlı ölçüde yararlanılmış; tüm içerik yazar tarafından gözden geçirilerek nihai şekli onaylanmıştır.

Kaynakça

- Kahramanoğlu, Kemal. 2006. *Divan Şiiri: Değişen Dünyada Kaybolmuş Paradigma*. Çizgi Kitabevi.
- Kaplan, Mehmet. 2006. *Tevfik Fikret: Devir, Şahsiyet, Eser*. Dergâh Yayınları.
- Kojeve, Alexandre. 2012. *Hegel Felsefesine Giriş*. Çeviren Selahattin Hilav. Yapı Kredi Yayınları.
- Küçük, Deniz Aktan. 2023. *Tanrısal Sessizlikte Yankılanan İnsan Sesi: Tevfik Fikret ve Modern Osmanlı Şiiri*. Tabiat Kitap.
- Pelvanoğlu, Emrah. 2006. “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Şiir Eleştirisinde Avrupa Merkezlilik.” Yüksek lisans tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi.

¹⁰ “Özne, düşünümsel bir şekilde, bu başarısızlığı [Kendinde’yi kavrama başarısızlığını] pozitif bir sonuç olarak kabul ettiğinde, sorunu tersyüz edip kendi çözümüne çevirdiğinde, Bilinç tavrından Öz-Bilinç tavrına geçmiş olur: Öznenin dünyası kendi ‘koyutlaması’nın neticesidir (Zizek 2015, 387).

- . 2018. *Tanzimat ve Metatarih: Namık Kemal'in Tarih Anlatılarının Poetikası*. VakıfBank Kültür Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. 2001. *Yahya Kemal*. Dergâh Yayınları.
- Topal, Alp Eren. 2023. *Cumhurdan Cumhuriyete: Osmanlı Düşüncesinde Saltanat ve Muhالیfleri*. Telemak Kitap.
- Zizek, Slavoj. 2015. *Hiçten Az: Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi*. Çeviren Erkal Ünal. Encore Yayınları.

Antikahramanın Biyografisi ve Türk Romanındaki Serüveni

Semra Yaman. Hece Yayınları, 2025. 624 pp.: ISBN 9786059556972

Ayşe Sandıkkaya Aşır 

Kastamonu University, Kastamonu, Türkiye

Keywords: Antihero, hero, novel, Turkish literature

Anahtar Kelimeler: Antikahraman, kahraman, roman, Türk edebiyatı

Semra Yaman'ın *II. Meşrutiyet Dönemi Roman Tenkidi* başlıklı eserinden sonra okuyucuyla buluşan ikinci eseri *Antikahramanın Biyografisi ve Türk Romanındaki Serüveni*, 2025 yılında Hece Yayınları'ndan çıktı. Prof. Dr. Mehmet Tekin'in danışmanlığında İstanbul Üniversitesinde hazırlanmış olan *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Antikahraman (1950–1980)* başlıklı doktora tezinin kitaplaşmış hâli olan bu çalışmada Yaman, mitolojik dönemlerden başlayarak hem antikahramanın gelişimini ve özelliklerini tespit ediyor hem de kavramın Türk ve dünya edebiyatındaki seyrini ele alıyor. Yaman, edebiyat teorileri gibi zor bir alanda kalem oynattığı bu çalışmasında, henüz herkesin üzerinde anlaştığı bir tanımı dahi olmayan antikahraman kavramını, okuyucunun zihninde soru işareti bırakmayacak bir netlikte inceliyor. Bu bağlamda hem dünya edebiyatının hem de Tanzimat'tan başlayarak 1980'e kadar Türk edebiyatının seçkin örneklerinden yararlanıyor.

Kahramandan antikahramana uzanan yolu ele alan eser, “Önsöz”, “Giriş” ve konuyu farklı açılardan kuşatan beş bölüm ile “Sonuç”, “Kaynakça” ve “Dizin”den oluşur. “Önsöz”de yazar, eser boyunca detaylı bir şekilde incelediği antikahraman ile ilgili genel bir değerlendirme yapar. Yazar, mitolojik dönemden beri çeşitli değişimlere rağmen varlığını korumayı başaran kahraman kimliğinin karşısında “madalyonun öbür yüzü olarak antikahraman”ı görür ve onu; güzel, başarılı, güçlü, cesur, lider, cömert, yetenekli, sevilen gibi olumlu kavramların tam karşısında konumlandırır (Yaman 2025, 14). Dolayısıyla antikahraman; çirkin, başarısız, güçsüz, yeteneksiz, korkak ve sevilmeyen bir özne olarak karşımıza çıkar.

Eserin “Giriş” bölümünde yazar, modernleşme ile insanın “yöneten ve üreten birey olmaktan yönetilen, tüketen ve tüketilen bir öge” hâline geldiğini söyler (14). Bireyde meydana gelen bu değişimin, edebî esere de yansarak geleneksel kahraman anlayışını tahrip ettiğini belirtir. Ayrıca çalışmanın çerçevesinin de verildiği bu bölümde yazar, ele aldığı konulara genel hatlarıyla değinir. Buna göre, eserde geleneksel kahraman modelinde meydana gelen değişimler sonucunda ortaya

çıkan antikahramanın ve özelliklerinin tespit edildiği, Tanzimat’tan 1950’ye kadar olan dönemde antikahramanın hazırlayıcısı konumunda olan yirmi eserin genel hatlarıyla, 1950–1980 arasından seçilmiş on beş eserin ise çok daha derinlemesine incelendiği ifade edilir.

Yaman’a göre antikahramanı anlamak için öncelikle kahramanı tanımak gerekir. Bu yüzden çalışmanın birinci bölümünde “Mitolojiden Moderniteye Kahramanın Doğuşu ve Dönüşümü” üst başlığında yer alan “Mitolojik Kahraman”, “Arketiplerin Dünyası”, “Epik ve Trajik Kahraman”, “Romans Kahramanı” ve “Romantik Kahraman” başlıkları altında mitolojik dönemden başlayarak kahramanın doğuşu ve dönüşümü anlatılır. Başlangıçta tanrısal niteliklere sahip olağanüstü bir varlık olarak karşımıza çıkan kahraman, zamanla olağanüstü özelliklerini yitirerek lider, güçlü, başarılı, erdemli gibi insani niteliklere sahip ideal kahraman kimliğine bürünür. Yaman, bu süreç içerisinde karşımıza “mitolojik kahraman”, “epik ve trajik kahraman”, “romans kahramanı” ve “romantik kahraman” gibi basamakların çıktığını söyler. Geçiş sürecinde ortaya çıkan bu yeni kahraman formlarını inceleyen yazar, aralarındaki ortak ve farklı yönleri de tespit eder.

Kahramanın vasıflarında meydana gelen büyük değişim, zaman içerisinde ideal niteliklerini kaybetmiş, liderlik vasfı olmayan, sıradan, başarısız, ahlaki zaafı bulunan antikahramanların ortaya çıkışına zemin hazırlar. Dolayısıyla süreç içerisinde olağanüstü niteliklere sahip kahramandan sorunsallaşan kahramana doğru bir evrilme meydana gelir. Yazar, çalışmanın ikinci bölümünde bu değişimi hazırlayan tarihî, siyasi ve toplumsal koşulları tespit eder. Bu koşulları “Modernleşmenin ve Modernizmin Bireye Etkileri”, “Değişen Yaşam Pratikleri”, “Zaman ve Gerçeklik Karşısında İnsan”, “Birey, Toplum ve Devlet İlişkisi”, “Kentleşme ve Kamusal Alan”, “Yersizyurtsuzluk Düşüncesi”, “Türk Modernleşmesinde Bireyselleşme Süreçleri” alt başlıkları altında inceler. Yaman’a göre bir yandan bireyselliği ön plana çıkarırken bir yandan da bireylerin dış görünüşünden düşünce biçimlerine kadar her şeyi şekillendirmeye çalışarak tek tipleşmeyi dayatan modernleşme ve modernizm, antikahramanın doğuşunu hazırlayan en önemli iki unsurdur. Yaman, “modernist ve postmodern romanların antikahramanları, tek tipleşmeye gösterdikleri dirençle bir kitlenin parçası, bir davanın savunucusu, bir modanın ikonu vb. kimlikleri reddeden kişilerdir” diyerek antikahramanların tek tipleşmeye yol açacak her unsuru reddettiklerini ve çevrelerine yabancılaştıkları bir dünyada kendi benleriyle ilgilendiklerini söyler (74).

Antikahramanın gelişiminde modernleşme ve modernizm, çok belirleyici bir rol oynadığı için ikinci bölümde öncelikli olarak Batı’da modernleşmeyi hazırlayan koşullar ve bunun birey üzerindeki etkisi ele alınır. Buna göre Batı’da Rönesans ile başlayan ve Sanayi Devrimi ile devam eden bilim ve teknikteki gelişmelerin getirdiği modernleşme ve modernizm süreci, toplumların yüzyıllardır devam ettirdikleri gelenekleri ve geleneksel yaşantılarını köklerinden sarsarak bireyi merkeze alan yepyeni bir insan profili ortaya çıkarır. Ayrıca yirminci yüzyılda yaşanan iki dünya savaşının insan psikolojisine etkisi, bu savaşların faili, mağduru veya sadece seyircisi konumunda olan insanların başta kendileri olmak üzere çevrelerine yabancılaşması ve onların gerçeği algılamalarında meydana gelen değişimler de bu bölümde irdelenir. Yazar Batı’daki değişimi ele aldıktan sonra “Türk Modernleşmesinde Bireyselleşme Süreçleri” başlıklı bölümde, Osmanlı Devleti’nden başlayarak Türkiye’de modernleşmenin nasıl bir yol izlediğini inceler. Buna göre Osmanlı devletinde on yedinci yüzyılda başlayan ama diplomatik ve ticari ilişkiler seviyesinde

kaldığı için halka inemeyen modernleşme, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren bireyler üzerinde etkisini göstermeye başlar. Bireylerde meydana gelen bu değişim, zamanla Batı edebiyatına olduğu gibi Türk edebiyatına da yansır.

Çalışmanın en uzun bölümlerinden biri olan üçüncü bölüm, antikahramanın hazırlayıcısı olarak kabul edilen karakterler ve tipler ile antikahramanın özelliklerini konu edinir. Bu bağlamda, “Antikahramanın Ortaya Çıkışı ve Gelişimi” ana başlığının altında “Hazırlayıcı Karakter ve Tipler”, “Kavram Çerçevesi ve Türleri”, “Kişilik Özellikleri ve Ruh Dünyası” başlıkları yer alır. Yaman, “Hazırlayıcı Karakter ve Tipler” başlığı altında bir yandan “picaro, dandy, oblomovluk yapan, snop, bohem, flânör, aylak, alafranga züppe, entelektüel, avangard, marjinal, protagonist” gibi tip ve karakterlerin özelliklerini tespit ederken bir yandan da bu kavramların hem birbirleriyle hem de antikahramanla ortak ve farklı yönlerini irdeler. Örneğin yazar, bohem ile antikahramanın “savurgan, düzensiz, değişken, aykırı nitelikler taşıyan kişiliklerinin” benzerliğini ya da bir entelektüel ile antikahramanın yabancılaşmasının farkını, Türk ve dünya edebiyatından seçtiği eserler yoluyla örneklenilerek okuyucunun zihninde somutlaştırır (131).

Çalışmada “Kavram Çerçevesi ve Türleri” başlığı altında edebî eserlerde görülmeye başlayan antikahramanın ilk örnekleri ve gelişimi ortaya konur. Antikahramanın kökeni konusunda farklı değerlendirmelerin olduğu, bazı teorisyenlerin onu kahramanın modern dönemde ortaya çıkan antitezi olarak ele aldığı, bazılarının da mitolojik dönemlerdeki eserlerde yer alan ikincil ve olumsuz tiplerin gelişmiş hâli olarak değerlendirdiği belirtilir. Bu nedenle bazı araştırmacılar, antikahramanın ilk izlerini Odysseus’ta ararken bazıları da ilk antikahraman olarak Don Kişot’u gösterir. Yaman hem kavramla ilgili farklı tanımlardan hem de verdiği örneklerden hareketle çalışmanın “Kişilik Özellikleri ve Ruh Dünyası” başlıklı bölümünde antikahramanın özelliklerini tespit ederek bunları “İsim ve Kimlik Sorunsalı”, “Yabancılaşma”, “Soyutlanma ve İletişimsizlik”, “Kayıtsızlık”, “Eylemsizlik ve Edilgenlik”, “Başarısızlık”, “Çelişki, Paradoks ve İroni Üçgeni” başlıkları altında derinlemesine inceler. Genel olarak antikahramanların toplumsal normlara uyumlanmakta zorlandıklarını, bu yüzden de yalnız kaldıklarını, herhangi bir olayda veya işte başarı sağlayamadıklarını ve başarılı olmak için de çaba sarf etmediklerini ortaya koyar. Aynı zamanda uyum problemi nedeniyle herhangi bir kimliği kabul etmeyen/edemeyen antikahraman, genellikle isim ve kimlik sorunu yaşar. Bu durum da onun hem kendisine hem de çevresine yabancılaşmasıyla sonuçlanır. Ayrıca eylemsizlik, edilgenlik, çelişki, paradoks ve ironi gibi kavramların da antikahramanı tanımlarken sıklıkla kullanıldığını ifade eder.

Yaman, üçüncü bölümde antikahramanın diğer karakter ve tiplerle olan ilişkisini ele alıp kavramın özelliklerini belirledikten sonra dördüncü bölümde, büyük ölçüde antikahraman örnekleri üzerinde durur. Bu bölümde, “Romanda Antikahramanın Yolculuğu” ana başlığı altında yer alan “Biçim ve İçerik Boyutunda Konumu”, “Dünya Edebiyatı Eksenindeki Gelişimi”, “Türk Edebiyatı İçerisindeki Seyri” başlıklarıyla antikahramanın edebî eserlerdeki yeri ve hem Türk hem de dünya edebiyatındaki gelişimi tespit edilir. Yaman, kavramın Türk edebiyatındaki gelişimini “Tanzimat’tan 1950’ye Antikahramanın Oluşumu” ve “1950–1980 Yılları Arasında Antikahramanın Gelişimi” olmak üzere iki kısımda değerlendirir. Çalışmanın “Biçim ve İçerik Boyutunda Konumu” adını taşıyan bölümünde yazarların antikahramanları oluşturmak için

kullandıkları bakış açısı yöntemleri ve anlatım teknikleri ele alınır. Buna göre antikahramanın yer aldığı romanlarda dramatik yöntemin esas olduğu ve antikahramanı tanıtmak için yazarın diyalog, iç monolog, bilinç akışı, geriye dönüş gibi teknikleri kullandığı tespitinde bulunulur.

Çalışmanın “Dünya Edebiyatı Eksenindeki Gelişimi” kısmında yazar, antikahramanın izini sürer. 1605’te yazılan ve şövalyeliğin parodisi olarak kabul edilen Don Kişot ile başlayan yolculuk, Gogol’un *Palto*’su, Turgenyev’in *Babalar ve Oğullar*’ı, Dostoyevski’nin *Kumarbaz*’ı, *Yer Altından Notlar*’ı ve *Karamazov Kardeşler*’i; Kafka’nın *Dava*’sı, Camus’nün *Yabancı*’sı ve daha pek çok eser ile devam eder. Yazar, bu örnekler üzerinden antikahramanın nasıl kurgulandığını ve hangi niteliklere sahip olduğunu gösterir. Buna göre Yaman, “insanın yüklenmesi gerektiği öngörülen hemen her türlü ödev, özellik ve amacı terk etme eğilimleri ile antikahramanlar, geleneksel kahraman algısını değiştirmiştir. Antikahramanlar yenilginin, başarısızlığın, yalnızlığın, dışlanmışlığın, kayıtsızlığın kimliksizleşmenin ağır bastığı, modernleşmenin insanı sürüklediği sıkıntıların gün yüzüne vurduğu kişilikler olarak karşımıza çıkar” tespitinde bulunur (256-257).

“Tanzimat’tan 1950’ye Antikahramanın Oluşumu” başlığı altında Ahmet Mithat’ın *Felâatun Bey ile Rakım Efendi* romanından Tanpınar’ın *Huzur*’una kadar yirmi roman kronolojik olarak ele alınır. *Araba Sevdası*’nın Bihruz’u, *Şipsevdi*’nin Meftun’u, *Mai ve Siyah*’ın Ahmet Cemil’i, *Kıralık Konak*’ın Hakkı Celis’i, *Huzur*’un Mümtaz’ı, *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu*’nun Ferit’i gibi pek çok roman kişisi, antikahramanı hazırlayan veya doğrudan antikahraman olan başkişiler olarak değerlendirilir. Yazar, aynı zamanda ele aldığı eserler yoluyla Tanzimat ve Servet-i Fünûn döneminin, antikahramanın oluşumuna ve gelişimine katkı sağladığı, Milli Edebiyat Dönemi’nden 1940’lı yıllara kadar olan süreçte ülkenin içinde bulunduğu koşullar nedeniyle antikahramanı hazırlayan örneklerde azalma görüldüğü, 1940’lı yıllardan sonra bireyin yeniden romanın dünyasına girmesiyle birlikte antikahramanın gelişimi yolunda olgun örneklerin görülmeye başlandığı tespitinde bulunur. “1950–1980 Yılları Arasında Antikahramanın Gelişimi” başlığı altında ise karakterden ziyade tipler üzerine kurulan Türk romanında 1950’lerden itibaren görülen modernist romanla birlikte tipin hâkimiyetinin azalmaya başladığına ve bireyselleşmenin yoğunlaştığına işaret edilir. Bu yıllarda Ahmet Hamdi Tanpınar, Peyami Safa ve Yusuf Atılgan gibi yazarların eserleri ile antikahraman kavramını tam olarak karşılayan örnekler görülmeye başlar. 1970’li yıllarda ise Oğuz Atay gibi yazarların yenilikçi teknikleriyle oluşturulmuş antikahramanlar ortaya çıkar.

Çalışmanın son bölümü, Türk edebiyatının 1950–1980 arasındaki döneminden seçilmiş on beş romandaki antikahraman niteliği taşıyan başkişilerin incelenmesine ayrılır. Bu bölümde Türk edebiyatının kilometre taşı diyebileceğimiz eserler kadar araştırmacıların çok da dikkatini çekmemiş olan eserlere de yer verilir. Sırasıyla Sait Faik’in *Kayıp Arantıyor*, Attilâ İlhan’ın *Sokaktaki Adam*, Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Tahsin Yücel’in *Mutfak Çıkmazı*, Erdal Öz’ün *Odalarda*, Salâh Birsâl’in *Dört Köşeli Üçgen*, Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam* ve *Anayurt Otel*, Orhan Kemal’in *Murtaza*, Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*, Sevgi Soysal’ın *Tante Rosa*, Tahsin Yücel’in *Vatandaş*, Adalet Ağaoğlu’nun *Bir Düğün Gecesi* ve Tezer Özül’nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* romanları ele alınır. Modernist ve postmodern edebiyatın

örnekleri olan bu eserlerin başkışileri çalışmanın ikinci bölümünde belirlenen antikahramana ait özellikleri taşır. Dolayısıyla bazıları marjinal, yabancılaşmış, isimsiz, yersizyurtsuz iken bazıları da başarisız, edilgen, isteksiz, amaçsız, kayıtsız, eylemsiz, uyumsuz ve yalnızdır.

Sonuç olarak Semra Yaman, *Antikahramanın Biyografisi ve Türk Romanındaki Serüveni* adlı çalışmasında mitolojik dönemlerden itibaren kahramanın yüzyıllar boyunca süren uzun yolculuğunu ve bu yolculuk esnasında geçirdiği değişimleri, kazandığı ve kaybettiği nitelikleri ele alıyor. Ayrıca kavramı, Türk ve dünya edebiyatından seçtiği örnekler yoluyla da inceleyerek literatüre önemli bir katkı sunuyor.

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

Bu çalışmada, *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi*'nin Yapay Zekâ Kullanım Politikası'nda belirtilen kabul edilebilir sınırlar çerçevesinde yapay zekâ destekli araçlardan sınırlı ölçüde yararlanılmış; tüm içerik yazar tarafından gözden geçirilerek nihai şekli onaylanmıştır.

Kaynakça

Yaman, Semra. 2025. *Antikahramanın Biyografisi ve Türk Romanındaki Serüveni*. Hece Yayınları.

Homo Mimeticus: A New Theory of Imitation

Nidesh Lawtoo. Leuven University Press, 2022. 358 pp.: ISBN 9789462703469

Dhrubajyoti Sarkar 

University of Kalyani, Kalyani, West Bengal, India

Keywords: Mimetic theory, logos, pathos, Plato, aesthetic genealogy, Aristotle, Nietzsche, René Girard

This book introduces the idea of *homo mimeticus* as an expansion of the current theoretical understanding of human beings in a diverse fashion, “such as *sapiens or faber, economicus or deus, ludens*” (Edgar Morin, Lawtoo 2024, 299). It is possible to consider it as a transdisciplinary attempt to understand the concept of mimesis from artistic and philosophical perspectives. However, it would be more fruitful to see it in continuity of other texts that have tested and contested various ideas of being human. Most recently, the books *Sapiens* (2011) and *Homo Deus* (2016) of Yuval Noah Harari come to mind since both these books and their central arguments have been integrated into the expansion of the category of *homo mimeticus* in this book.

Mimesis as a concept has received periodic attention from some of the greatest philosophers. In fact, it can be traced back all the way to the *agon* [loosely translated as ‘a conflict in ideas’ in Classical Greek] in Plato’s Socratic dialogue *Republic* (c.375 BCE). The fact that this negative view of Plato was countered by Aristotle’s *Poetics*, arguably the first systematic treatise on literary criticism in the Western world, is so widely transmitted that readers might be falsely disarmed to pick up another book on this old debate. Therefore, the ambition of this text to establish a “re-turn” to the mimetic theory and to establish mimesis as a foundational aspect of being human is sublimely tricky. As the text clarifies, a “re-turn differs from yet another turn in the sense that it looks back, genealogically, to influential precursors in order to generate repetitions with a difference internal to a concept that spans nothing less than the history of western civilization” (Lawtoo 2022, 12).

This three-part text is further elaborated in three chapters for each part. Thus, the narrative structural argument of beginning, middle and end seemingly enforces itself in the Aristotelian and rhetorical tradition. The titles of the three parts are self-explanatory: “Genealogies, Aesthetics and Politics.” However, this discursive structure still contains a few surprising variations. For example, the inclusion of Jane Bennet’s three texts published between 2017 and 2020 offers “a political ecology of things” and experiences “influx and efflux” of Walt Whitman’s writing as a contrast to

“the romantic category of the imagination” employed by the British Romantic poets “to mediate the pathos of the other, which is only a partially shared or sym-pathos.” (Lawtoo 2022, 262) Even in chapters where the contents conform to the titular expectations, they do so usually as in the classics: the association is obvious, but until the author drew our attention to it, we never thought that obvious! This applies most pertinently to the analysis of the viral mimesis—in all the biological, affective and social senses—in the concluding chapter on political and social manipulations during the COVID-19 pandemic.

Apart from placing the debate and the research question of centrality of mimesis as a foundational human attribute firmly within the Western philosophical tradition from Plato to Baudrillard and beyond, the book succeeds in making several key contributions. These contributions encompass both key concepts and key terminology to designate them. From the citations to earlier publications by the same author, it seems to be an ongoing achievement of the author since 2017.

Among the major interventions of this book, the most fundamental seems to be the formulation of “pathology” in the Platonic *agon* in the *Republic*. While—as mentioned above—Plato’s objection to the undesirable and perhaps uncontrollable *pathos* generated by visual mimesis is well-known, its context and format are often overlooked. For Lawtoo, this is the most important point of departure in the entire genealogy of the concept of mimesis. Even if Plato presented a clear hierarchy of *logos* over *pathos*, he actually presents this as an imagined situation in which the speaker is Socrates. Hence the dichotomy itself is created in an unclear contradiction. For the “return” to mimesis, this recognition remains the vital trigger.

The book develops this concept through various manifestations. Most importantly, the warp and weft kind of relationship between them is traced through Nietzsche to late twentieth-century neuroscientific discovery of mirroring neurons. The range of associations and their conceptual brilliance indeed makes a series of fine beads tied by a brilliant silver thread. The author cites several of his earlier formulations—gendered mimesis, racial mimesis and postcolonial mimesis, to mention a few of them—in specific relevant sections of this book as well. His reference to Conrad and Kurtz’s “horror” with reference to postcolonial mimesis is rather fascinating, and we will return to it in a different context.

This book is part of the publications and chapters of a 2017-2022 ERC-funded transdisciplinary—across philosophy and arts—eponymous research project. The website of the project documents all the results and milestones of the project (<http://www.homomimeticus.eu/>). From the list of publications, it is clear that even if this book is eponymous with the project, it occupies a pivotal place. However, the project has moved further on, and there is even a subsequent 2024 volume titled *Homo Mimeticus II*. Again, even if this is a review of a single book, it would be ideal to place it within the supplementary and complementary publications arising out of the project.

Technically speaking, the transdisciplinary audience of philosophy and arts would be the primary audience of the book. However, since the transdisciplinarity further includes such diverse

areas like cognitive sciences, linguistics, theatre, film and social media studies, ecological studies, and political and sociological theorists of crowds, its respective chapters could interest specialists in all those respective fields. However, as mentioned in the opening sections, the ambitions of the text and the project are to expand the horizon of Western understanding of the human condition. Therefore, anyone who is interested or even curious in that expanding horizon of human understanding of itself could be enlightened by the volume.

Having said that, this reviewer finds two specific barriers to this potential expansion of the general readership of this text. The dense philosophical foundation on which the genealogy of the key concept of the text *homo mimeticus* is constructed seems to be also mimetically affecting its structure. Often the syntactical structure seems to be overburdened by its semantic gravitas. The following example is not particularly a norm, but neither is this an exception. If the book decides to expand its readership, it certainly would make a greater contribution by removing such barriers.

This is especially evident if we consider the number of developments in continental philosophy, critical theory, political theory, and the social sciences that—often in dialogue with the neurosciences—we have been convoking throughout to give transdisciplinary substance to the telos of this book: namely, shifting dominant accounts of mimesis as an homogeneous aesthetic category restricted to realistic representation toward a heterogeneous conception of mimesis understood as behavioral (psychic, social, political) imitation that connects or interweaves all the chapters of *Homo Mimeticus* (Lawtoo 2022, 232).

Secondly, to my opinion while it is an accepted necessity in humanistic writing, particularly so for a long text like this, to remind the readers of the central thesis and a particular section's correlation with that central thesis, this necessarily leads to brief recollection of the thesis at periodic intervals. However, in this book, the central genealogical narrative starting from Plato to Derrida and Baudrillard, through Nietzsche and Girard, is repeated in almost each and every chapter. A reference rather than a complete recapitulation of the central argument could have saved readers of the whole book some tediousness and loss of attention due to.

Repeated contradiction and repudiation of Girard's mimetic theory finds its place in the text. This, of course, has its rightful place in establishing and clarifying the counter-thesis of this book. This reviewer thinks similar mention—even if in the spirit of repudiation—could have been made of the Classicist and Neoclassical thinkers who made the derivative meaning of mimesis as imitation so popular across centuries. This could have been significantly helpful in dispelling of such a notion from the popular understanding of mimesis.

Finally, returning to the concept of “postcolonial mimesis,” the unabashed Eurocentrism of the text makes the postcolonial reference acutely ironic. Without any hesitation or philosophical compunction, the book presupposes as if the span of human condition is sufficiently mapped by the Western tradition itself. That is, if this is a vital question in the Western tradition, it can be unproblematically applied to the universal human condition. Even worse is the presumption that if other traditions did not delve into the concept of mimesis, they might have failed to achieve an essential quality of being human. Thereby it seems extraordinary that a scholar of Conrad and

postcolonialism in the twenty-first-century could still lapse into the age-old colonial trap of considering others—even if without a mimetic capacity—to be less than human. Such essentialist failures have been discussed too long to be repeated here. At least a curiosity or openness to accept similar or dissimilar views in unknown traditions could have salvaged something for such a position. Off hand, *Xieyi*, *Anukrti* or *Shabih-sazi* come to mind as three widely discussed concepts in Chinese, Sanskrit and Persian traditions respectively that can meaningfully engage with mimesis in a fruitful conversation. After all, the philosopher’s project is to attempt to know the unknown—that is, unless this statement itself becomes essentialist!

While reading the chapter on application of the concept of mimesis to the situation of the COVID-19 pandemic, it gives us a vantage point to assess the author’s realization of the mimetic nature of such a pandemic. This allows him to move beyond the limiting assumptions in the predictive statements by both Girard (in the 1960s) and Harari (in 2016). But at the same time, a reader in 2025 cannot but start feeling a similar advantage of facing the mimetic specter of generative AI, compared to the author’s position in 2022. This reviewer was about to make such concluding comments regarding the possibility of addressing the mimetic quality or possibility of the “cognition” and “knowledge” of such systems as the way forward. However, he is happy that such comments are not warranted anymore, as the final books and articles coming out of this project are all related to the mimetic potential in a posthuman condition. I hope readers of this review will join this reviewer in reading those works as well.

Conflict of Interest Statement

The reviewer has no personal acquaintance with the author or the institution or the publisher. There is no perceptible conflict of interest.

Statement on the Use of AI and AI-Assisted Tools

Claude Sonnet 4AI has been used for checking typographical and grammatical errors in the above document. The generative AI has not been used in any other stages of composition or preparation of the document.

Bibliography

- Lawtoo, Nidesh. 2022. *Homo Mimeticus: A New Theory of Imitation*. Leuven University Press.
- . 2024. *Homo Mimeticus II: Re-Turns to Mimesis*. Leuven University Press.

***Emotions in the Ottoman Empire:
Politics, Society and Family in the Early Modern Era***

Nil Tekgöl, Bloomsbury Academic, 2023. 182 pp.: ISBN 9781350323919

Merve Döne Yıldırım 

Afyon Kocatepe University, Afyon, Türkiye

Keywords: Ottoman, modernization, emotion knowledge, protection

Anahtar Kelimeler: Osmanlı, modernleşme, duygu bilgisi, koruma, korunma

Nil Tekgöl'ün Bilkent Üniversitesi'nde 2016 yılında tamamladığı doktora tezinden geliştirdiği *Emotions in the Ottoman Empire: Politics, Society and Family in the Early Modern Era* adlı eser, erken modern dönemde “koruma” ve “korunma” kavramlarının siyasî, sosyal ve ailevî ilişkilerdeki rolünü ve bu kavramların duygular aracılığıyla nasıl biçimlendiğini tartışır. Devlet-toplum ilişkisini ve toplumun kendi üyeleri arasındaki ilişkileri özellikle rıza, şükran, utanç, merhamet gibi duygular çerçevesinde ele alan çalışmada mahkeme kayıtları, fermanlar gibi birincil kaynaklara başvurularak Osmanlı toplumunda duyguların ahlâkî bir çerçevede nasıl kavramsallaştırıldığı ortaya konmaktadır. Kitapta, toplum içerisindeki farklılıkların (yöneten/yönetilen, müslim/gayrimüslim, kadın/erkek, vb.) duygusal kodlar ve toplumsal pratikler aracılığıyla nasıl yönetildiği ve bu çerçevede toplumsal düzen ve uyumun nasıl sağlandığı gösterilmeye çalışılırken modernleşme hareketlerinin etkisi ile bu süreçlerin dönüşümü ele alınmaktadır.

Soyut kavramlar olan duygular, çeşitli bilim dallarına konu edilseler de tarihsel ve kültürel farklılıklara göre duyguların değişimini ele alan duygular tarihi, henüz gelişmekte olan multidisipliner bir alandır. Bu kapsamda Avrupa merkezli araştırmaların başlangıcı 1900'lü yılların ortalarına rastlarsa da Osmanlı'yı konu alan çalışmalar 2000'li yıllarda ortaya çıkmaya başlamıştır. Walter G. Andrews ve Mehmet Kalpaklı (2005) tarafından kültürel alanın bir parçası olarak *aşk*, N. Zeynep Yelçe (2015) tarafından erken modern dönemde Osmanlı saray kültüründe *öfkeyi*, Robert Dankoff (2008) tarafından Evliya Çelebi'nin (ö. 1684 [?]) *Seyahatnâme*'sinde *utancı* ve Görkem Özizmirli (2014) tarafından yine *Seyahatnâme*'de *korkuyu* ele alan çalışmalar bu alandaki ilk çalışmalardandır. Tekgöl (2023) ise rıza, utanç, şükran gibi birden fazla duyguyu, mahkeme kayıtları üzerinden analiz ederek koruma ve korunma kavramını siyasî, sosyal ve ailevî alanda bu çerçevede nasıl inşa edildiğine odaklanmaktadır.

Osmanlı'da duygu kavramının teorik çerçevesinin Kınalızâde Ali'nin (ö. 1572) *Ahlâk-ı Alâî* adlı eseri üzerinden açıklandığı “Emotion Knowledge” başlıklı birinci bölümde yazar, “duygu bilgisi” kavramını ele almaktadır. Osmanlı alimlerinden Kınalızâde Ali'nin etik kavramı üzerine odaklandığı kitabında duygular, ahlâkî erdemler veya ahlâkî kusurlar olarak kavramsallaştırılır. Erken modern dönem Osmanlı'da öz-anlatılarda duygu ifadelerinin azlığını hatta yokluğunu vurgulayan yazar, duyguları ele alırken eylemlere odaklanması gerektiğine değinerek çalışmasının teorik alt yapısını eylemlerin belirleyicisi olan ahlâkî erdem ve kusurlar üzerine inşa eder. Ahlâkî erdem ve kusurlar çerçevesinde erken modern dönemde Osmanlı toplumunun duyguları anlama ve kavramsallaştırma biçimlerini koruma ve korunma kavramları çerçevesinde ele alır. Ayrıca duygusal normların ve duyguların nasıl ifade edildiğine odaklanan Tekgöl, bunların içsel süreçler olarak değil çevreyle kurulan ilişki ve davranışlarla yani eylemler ve pratiklerle ortaya çıktığını ifade etmektedir. Osmanlı'da duygu çalışmalarına dair literatüre değinilen bu bölümde, çalışmanın metodolojisi ve kullanılan kaynaklara dair de detaylı bilgiler verilmektedir.

Sultan ve tebaa arası ilişkilerde koruma ve korunma kavramının ne anlama geldiğinin ve bunun Osmanlı toplumunda ve bireylerinde nasıl hissedildiğinin incelendiği “Ottoman Politics of Emotion” başlıklı ikinci bölümde, duygusal normların siyasî ilişkilerde nasıl rol oynadığı ele alınmaktadır. Peter Stearns ve Carol Stearns tarafından ortaya konan “toplumun ya da toplum içerisindeki bir grubun duygulara ve duyguların uygun biçimde ifade edilmesine karşı tutum ve standartları ve kurumların bu tutumları insan davranışlarına yansıtma ve teşvik etme biçimi” olarak da tanımlanan *duygu bilimi (emotionology)* kavramı üzerinden Osmanlı devletinde ve toplumunda -modern tarihçilerin imparatorluğun devlet yapısına ve siyasî aktörlere odaklanarak göz ardı ettiği- duyguların ve bunların nasıl ifade edildiklerine yönelik tutum ve standartların ortaya konmaya çalışıldığı görülmektedir (Tekgöl, 2023: 43). Bu kapsamda fermanlar üzerinden yapılan değerlendirmelerde *şefkat (merhamet)* ve *mahabbet*¹ (*muhabbet, karşılıklı aşk, sevgi*) duygularının öne çıktığı ve teşvik edildiği görülür. İslam ve Kur'an-ı Kerim'in belli duyguları teşvik etmesine dair vurgudan yola çıkılarak Kur'an'da en sık geçen ikinci duygu kelimesi olan “merhamet”in yöneten-yönetilen ilişkisini tesis etmede siyasî bir araç olarak nasıl kullanıldığına değinilir. *Şefkat, atıfet, inayet, re'fet, müriyyet* ya da *fütüvvet* gibi kavramlarla eş anlamlı olarak kullanılan merhamet, Osmanlı elitlerine dair bir hiyerarşinin de göstergesidir. Üst düzeydekilere özgü bir duygu olarak ele alınan merhamet, tebaanın mağduriyetinin giderilmesi (haline merhameten), miras haklarının değiştirilmesi, sürgün edilenlerin affedilmesi, kapı kullarına yerleşim izni verilmesi gibi çeşitli durumlar üzerinden ifade edilmektedir. Tebaa ise merhameti ile koruyan padişaha *mahabbet* ile karşılık vererek, onu, Allah'ı sever gibi derin bir *sevgi (meveddet)* ile sevmektedir.

“Emotions in Intracommunal Relations: *Rıza* and *Şükran*” başlıklı üçüncü bölüm, toplumsal ilişkilerde koruma kavramının ne anlama geldiğini ve nasıl deneyimlendiğini ele alırken esnaf ve mahalleler gibi meslekî ve mekânsal alt cemaatlerde bu kavramın *rıza (memnuniyet/hoşnutluk)*

¹ Osmanlıca bir kavram olan “mahabbet” Türkçede “muhabbet” olarak kullanılsa da Tekgöl'ün kitabında “mahabbet” olarak yer verildiği için bu çalışmada da eserdeki kullanıma bağlı kalınmıştır.

ve *şükran* (*minnettarlık*) duyguları çerçevesinde nasıl şekillendiğine değinmektedir. Hukukî, meslekî, dinî, etnik olarak farklı kimliklere dayanan farklı unsurlardan oluşan Osmanlı toplumunda bu bileşenlerin birbirleri arasında etkileşimleri söz konusuysa özellikle mahalle ve esnaf toplulukları, benzer duygulara, hedeflere ve duygusal ifade normlarına sahip olmaları sebebiyle *duygusal cemaatleri/toplulukları* (*emotional communities*) oluştururken kendilerine özgü *minnettarlık alanları* (*domains of gratitude*) da inşa etmektedir. Kitapta memnuniyet, hoşnut olma, Allah'ın hükmüne, iradesine razı olma gibi tanımlar üzerinden ele alınan *rıza* kavramı mahkeme kayıtlarında “hoşnud” olarak geçerken; bir övgü ifadesi olarak da kullanılan, minnettarlık, takdir, teşekkür anlamlarına gelen *şükran/şükür*, Allah'ın affediciliği ve lütfu ile de ilişkilendirilerek dinî bir kavram olarak da ele alınır ve kişiselden ziyade “biz” inşasına katkı sağladığı için toplumsal duygular olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda esnaf toplulukları, topluluk/cemaat kurallarına uyma, güvenilirlik, dışlanmama gibi konularda üyelerine önemli katkılar sağlarken *rıza* ve *şükran* aracılığıyla korunma kavramının nasıl hayata geçirildiğini de ortaya koymaktadırlar. *Rıza* ve *şükran* haricinde mahkeme kayıtlarında dikkati çeken diğer bir ifade de “kendü halinde olmak” ifadesidir (Tekgül, 2023: 70). Dürüst, saygın ve zararsız olma durumlarını kapsayan bu ifade, erkekler için saldırgan olmama veya fiziksel olarak başkalarına zarar vermemeyi ifade ederken; kadınlar içinse, iffetli ve namuslu olmayı ifade ediyordu. Aynı zamanda meslekî bir boyutu da olan bu ifade, esnaflar için de meslekî uzmanlık anlamına gelmektedir. Koruma ve korunma kavramlarına özel önem atfeden topluluklardan ihraç edilme aşamalı ilerleyen bir süreçtir. Kendi iç ilişkilerini düzenleyebilen topluluklar, üyelerinin davranışlarını düzeltmek için önce öğüt, ikna, uyarı gibi yollar denerken mahkemeye başvurma genellikle en son aşamayı temsil etmektedir. Minnettarlık alanlarını koruma konusunda temkinli bir yaklaşım benimsendiği ve kuralların uygulanabilirliğini duyguların tesis ettiği görülmektedir. Birinci bölümde ahlâkî davranışlarda ortaya çıkan erdemler ve kusurlar olarak ele alınan duygular, bu bölümde usta olan çıraqlar için düzenlenen ziyafetlerin meslekî aidiyeti güçlendirmesi, zor durumda olan esnafın vergi borcunun topluluk tarafından ödenmesi gibi davranışlarda vücut bulmaktadır.

Mahalle ve esnaf toplulukları üzerinden ele alınan bir diğer duygu ise *utanç*tır. “Regulating Communities by an Emotion: Shame” başlıklı dördüncü bölümde kınanma/eleştirilme ya da toplumsal memnuniyetsizlik korkusu olarak tanımlanan *utanç*, mahkeme kayıtlarında yer alan bir aile davası üzerinden örneklendirilir. Aristoteles (ö. MÖ 322) ve bazı İslam düşünürleri tarafından etik davranış ve sosyal işleyiş için temel duygu olarak kabul edilen utanç, kişisel ve toplumsal olmak üzere iki boyutu olan bir duygudur. Mahkeme kayıtlarında *ar* olarak geçen *utanç*, iftira, fiziksel saldırı ve cinsel çağrışimli durumlar üzerinden işlenmektedir. “*Bana ar lahık oldu*” ifadesinin sıklıkla yer aldığı kayıtlarda erkeklerin bu ifadeye sıklıkla başvurduğu görülürken, *utanç* duygusu ile erkeklik kavramının ilişkilendirildiği ve erkeğin hem kendi onurunu hem de eşinin onurunu koruma görevini üstlendiği görülmektedir. Koruma kavramının sosyal ve ailevî boyutlarına değinilen bu kayıtların yanı sıra utancın bir cezalandırma yöntemi olarak kullanıldığına dair pratiklere de değinilmektedir. Dedikodu, töhmet gibi sözlü ifadelerin yanı sıra, kapıya katran sürmek ya da boynuz asmak bu durumun eyleme dökülmüş hâlleri olarak ele alınmaktadır. Bir kişinin iffeti ve onuru hakkındaki şüpheleri dolaylı yollardan ifade eden bu eylemler aynı zamanda o kişileri disipline etme amacı da taşımaktadır. Toplumsal ve ailevî boyutlarının yanı sıra siyasî

işleve de sahip olan *utanç*, devletler arası ilişkilerde bir kışkırtma aracı olarak da kullanılmıştır. Yavuz Sultan Selim'in (ö. 1520), Şah İsmail'e (ö. 1524) yazdığı mektupta cesaret ve erkeklik kavramlarını bir kışkırtma aracı olarak kullanarak onu savaşa davet ederken utancın siyasî işlevine değindiği fakat bir yandan da tebaası ve askerleri önünde küçük düşürerek utancın toplumsal ve kültürel boyutunu da düşündüğü görülmektedir. Bu bölümde utancın minnettarlık alanlarını korumada kritik bir role sahip olduğuna vurgu yapılırken aynı zamanda düzenleyici bir rol oynadığı da ifade edilmektedir.

Aile içi ilişkilerde duyguların rolüne değinilen "Emotions in The Ottoman Family" başlıklı beşinci bölümde, erken modern dönem Osmanlı toplumunda koruma kavramı, aile içi ilişkiler üzerinden ele alınmaktadır. Evlilikleri bireysel tatmin ihtiyacı ve duygusal bağlar çerçevesinde ele alan Tekgül, mahkeme kayıtlarını ve fetvaları *Ahlâk-ı Alâî* üzerinden oluşturduğu bir davranış kılavuzu üzerinden inceler. Kınalızâde Ali'nin "*hane-i ülfet ve mahabbet*" (arkadaşlık ve sevgi evi) olarak tanımladığı aile; baba, anne, çocuklar, yardımcıları ve onların geçim kaynakları olmak üzere beş unsuru kapsamaktadır. Erkeğin ailenin temel direği, kadının ise neslin devamını sağlaması, çocuklara bakması gibi rollerle tanımlandığı ailede eşler arası ilişki, eşit değil tamamlayıcıdır. *Siyaset ve zabt (kontrol ve yönetim)* yetkisinin kocada olduğu aile, bir anlamda sultan-tebaa ilişkisini de yansıtır. Güç, disiplin, kontrol gibi kavramlarla karakterize edilen kocanın eşi ile ilişkisinde şefkat ve rıza duyguları vurgulanırken, eşler arası ilişkide ölçülülüğün esas olması gerektiğine değinilir. Bu kapsamda boşanma davalarında değinilen duygulara bakıldığında ise kocanın eşine zalimce davranması olarak tanımlanan *nüşuz*; yüz çevirme, kaçınma olarak da tanımlanan *i'raz* ve bunlar sonucunda ortaya çıkan nefret ve tiksinti duygularına değinildiği görülmektedir. Bu bölümde koruma kavramı bağlamında aile içi aktörler arasındaki güç ilişkileri mikro boyutta ele alınsa da aile içi rollerin, sultan-tebaa ilişkisine benzetilmesi kavramın makro boyutunu da vurgulamaktadır.

Tanzimat Dönemi'yle birlikte Osmanlı toplumunda koruma ve korunma kavramlarının nasıl değiştiğine odaklanan "Changing Meanings of Protection and Transformation of Emotions" başlıklı altıncı bölümde merhamet, *rıza*, *şükran*, *musafat* gibi duyguların dönüşümü de ele alınmaktadır. On altıncı yüzyıldan itibaren duyguların siyasal, toplumsal ve aile içi ilişkilerdeki yerine odaklanan önceki bölümlerin aksine bu bölümde II. Mahmut (ö. 1839) dönemi reformları, Tanzimat ve Islahat Fermanı'nın ilanı gibi modernleşme adımları çerçevesinde duyguların bu süreçler sonucunda dönüşümüne odaklanılmaktadır. Koruma kavramının padişahın kişiliğinden ziyade yasalar üzerinden şekillendirilmeye başlandığı bu dönemde *merhamet* ve *mahabbet* yerini *eşit hak ve yükümlülükler*e bırakırken tebaa kavramı, vatandaşa evrilmiştir. Islahat Fermanı'nda geçen "*revabit-ı kalbiyye-i vatandaşı*" sultanın tebaaya karşı sorumluluğu olan *telif-i kulüb (kalpleri birleştirme)* anlayışını vatandaşlık kavramı ile bütünleştirerek sultanın tebaaya karşı sorumluluğuna yasal bir boyut katmıştır. Tebaanın padişaha sadakatine dayanan *mahabbet* duygusu ise, daha coğrafi bir nitelik kazanmış ve anavatanı yahut yaşanılan yeri sevmeyi ifade eden *mahabbet-i vataniyye (vatan sevgisi)* anlayışına dönüşmüştür. Bu dönemde yapılan düzenlemelerle birlikte duyguların daha rasyonel bir zeminde ifade edilmeye başlandığı görülmektedir. Kitap boyunca siyasî, sosyal ve aile içi ilişkiler üzerinden ele alınan koruma

kavramının da yapılan reformlar çerçevesinde yasal bir boyut kazandığı görülürken siyasî ve sosyal alanda duyguların da bu dönüşümden etkilendiği ortaya koyulmaya çalışılmaktadır. Ailevî alanda ise kadının statüsünde hukukî ve sosyal açıdan -örneğin Tanzimat Fermanı'nda- önemli değişiklikler olmaması nedeniyle ilişkilerde duyguların esas olmaya devam ettiği ve tamamlayıcılığa dayanan aile içi rollerde koruma kavramının var olan niteliğini sürdürdüğü iddia edilmektedir.

Çok kültürlü bir yapıya sahip olan Osmanlı toplumunda, siyasî, sosyal ve aile içi ilişkilerin koruma ve korunma kavramları üzerinden nasıl ele alındığı ve bu kavramlar karşısında bireyin, tebaanın ve cemaatlerin ne/nasıl hissettiğine odaklanan çalışma, bir duygu tarihi anlatısıdır. Alanında ilk olma niteliği taşıırken devletlerin ve toplumların yalnızca yasalar ve gelenek-görenekler üzerinden kitlesel bir şekilde yönetilmediğini, aynı zamanda duygu sahibi bireylerin de bu süreçlerin en temel unsurlarından biri olduğuna vurgu yapmaktadır. Devletin unsurlarından biri olan bireyin duygularına odaklanarak yöneten-yönetilen ilişkisinin yalnızca rasyonel bir nitelik taşımadığını ortaya koyan bu kitap, bu boyutu ile özgün bir nitelik taşımaktadır. Disiplinler arası bir çalışma ortaya koyan yazar, modern psikolojinin kavramsallaştırmalarından ziyade dönemin kaynakları üzerinden bir kılavuz oluşturarak duyguları, tarihsel bağlamı içerisinde anlamlandırmaya çalışmaktadır. Ayrıca bu anlamlandırma sürecini güncel araştırmalar çerçevesinde de değerlendirerek bütüncül bir bakış açısı sergilemektedir. Metodolojik açıdan bakıldığında bu çalışmanın yönteminin söylem analizi ile benzer özellikler taşıdığı görülürken, metinler üzerinden çıkarımlarda bulunulması, metaforik kavramların ve kültürel pratiklerin detaylı bir şekilde yorumlanması bu savı doğrular niteliktedir. Söylem analizi, içerik analizi gibi nitel yöntemler, kullanıldığı çalışmalara özgün katkılar sunsa da çalışmayı yapanın açıklama ve yorumlarına dayanmaktadır. Bu kapsamda yazar kavramsal analiz yaparak duyguları ele alsa da ortaya konan çıkarımların yazarın gözlem ve yorumlarına dayandığı ve kullanılan kaynaklarda yer alan ifadelerle sınırlı olduğu da dikkate alınmalıdır.

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

Bu çalışmada, *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi*'nin Yapay Zekâ Kullanım Politikası'nda belirtilen kabul edilebilir sınırlar çerçevesinde yapay zekâ destekli araçlardan sınırlı ölçüde yararlanılmış; tüm içerik yazar tarafından gözden geçirilerek nihai şekli onaylanmıştır.

Kaynakça

- Andrews, Walter G., ve Mehmet Kalpaklı. 2005. *The Age of Beloveds: Love and the Beloved in Early-Modern Ottoman and European Culture and Society*. Duke University Press.
- Dankoff, Robert. 2008. "Ayıp Değil! (No Disgrace!).” *Journal of Turkish Literature* 5: 77–90.
- Özizmirli, Görkem. 2014. "Fear in Evliya Çelebi's *Seyahatname*: Politics and Historiography in a Seventeenth Century Ottoman Travelogue." Yüksek lisans tezi, Koç Üniversitesi.
- Tekgöl, Nil. 2023. *Emotions in the Ottoman Empire: Politics, Society and Family in the Modern Era*. Bloomsbury Academic.
- Yelçe, Zeynep N. 2015. "Royal Wrath: Curbing the Anger of the Sultan." *Discourses of Anger in the Early Modern Period* içinde, edited by Karl Enenkel and Anita Traninger. Brill.

Yazının Önünde: Edebî Metnin Anlamının Teşekkülünde Okurun Rolü

Atiye Gülfer Gündoğdu. Hece Yayınları, 2021. 216 pp.: ISBN 9786057446350

Nur Yılmaztürk Dağaslanı 

İstanbul Medeniyet University, İstanbul, Türkiye

Keywords: Alienated speech, speaking text /signifying text, reader, participation, hermeneutical spiral, Ahmet Mithat Efendi

Anahtar Kelimeler: Yabancılaşmış konuşma, söyleyen metin/gösteren metin, okur, katılım, hermenötik spiral, Ahmet Mithat Efendi

Edebî metne bakış açısının niteliği, yazı ile söz arasındaki ilişki ve metinle okurun birbirleri karşısındaki konumu, kadim tartışmalardan modern kuramsal sorunlara kadar edebiyat düşüncesinin merkezinde yer almıştır. Atiye Gülfer Gündoğdu’nun bu meseleleri derinlikli biçimde ele aldığı ve doktora tezinden kitaplaşan *Yazının Önünde: Edebî Metnin Anlamının Teşekkülünde Okurun Rolü* adlı çalışması, bu alandaki tartışmalara özgün bir katkı sunmasıyla dikkat çekmektedir. 2021 Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü’ne layık görülen eser, yalnızca akademik çevrelerde değil, edebiyat dünyasında da yankı uyandırmış; okurun konumuna dair kuramsal meseleleri hem tarihsel bağlamı içinde hem de çağdaş düşünme biçimleriyle ilişkilendirerek yeniden düşünmenin yollarını aralamıştır. Ele aldığı konuların karmaşık düşünsel arka planına rağmen açık ve akıcı bir dil kullanmasıyla öne çıkan çalışma, giriş ve sonuç dışında üç ana bölümden oluşmaktadır.

“Anlam Üretme Sitüasyonunda Edebî Metin ve Okur” isimli birinci bölümde yazı ile karşılaşmanın okuma ve anlama ortamını nasıl dönüştürdüğü, “Son Dönem Osmanlı Edebiyatında Okuma ve Anlama Ortamının Dönüşümü” isimli ikinci bölümde bu dönüşümün Osmanlı’nın son döneminden itibaren nasıl gerçekleştiği, “Gösterge ve Söyleme Karşıtlığında Okur” isimli üçüncü bölümde ise modern anlama tarzlarında metnin sessizleştirilmesi sorunu tartışılmıştır.

Kitabın merkezi konumu için yazıyla karşı karşıya kalan bir okurun varlığından söz edecek olursak çalışmanın tartışma alanının sözlü gelenekten kopuş bağlamında geriye ve metnin/okurun anlamının dönüşümü bağlamında ileriye doğru genişlediği söylenebilir. Bu genişleme kitaba çok yönlü bir bakış açısı sağlamıştır. Yazarın da ilk adım olarak zikrettiği sözlü gelenekten yazılı geleneğe geçişle okurun kanlı canlı bir anlatıcı, bir ses tonu, bir vurgudan bağımsız şekilde yazıyla karşı karşıya kalması, anlam üretme noktasında okur için bir imkân alanı açacaktır. Ancak Gündoğdu tüm çalışmasında izini sürdüğü kritik bir soru sorar: Bu fiziksel ve mekânsal karşı karşıya gelişi, yazıyla okurun gerçek bir karşılaşması anlamına gelir mi? Yazara göre bu sorunun

tartışılabilmesi için, ortaya çıkan yorumlama gelenekleri bağlamında okurun ya da metnin anlamının zaman içerisindeki dönüşümü ve yazının kendi otonomisini kazanması meseleleri ve bu yeni durumun ürettiği modern sorunların birlikte değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda kitabın giriş kısmında Batı yorumlama geleneğinin Katolik, Protestan, Aydınlanmacı, Romantik temayülleri içinde yazının algılanışının dönüşümü değerlendirilir. Bu gelenekler etrafında edebî esere bakış açısı değişse de edebî eserin doğrudan bir otonomi kazandığı henüz söylenemez ve Gündoğdu'ya göre bu durumda gerçek bir karşılaşmadan söz edilemez.

Yine de bu durum okur ile yazı arasında aşılması gereken bir mesafenin varlığını görünür kılar ve okuru üretici bir konuma getirir. Yazar, okuru üretici konumda değerlendiren modern kuramların ise, “okur ile yazı arasındaki mesafenin aşılması” problemine bakış açıları noktasında farklılaştıklarını ifade eder. Bu nokta metnin otonomluğunu ve okurun rolünü (üretkenliğini) kabul eden modern kuramlar arasındaki ince farkların, okura bakış açısında nasıl farklılaşabileceğini ortaya koyması bakımından çarpıcıdır.

Bu farklılaşma üç kategoride değerlendirilir: Okurla metin arasındaki mesafenin yarattığı gerilimin aşılabileceğini savunanlar, aşamayacağını savunanlar ve bu gerilimi aşma çabasının, anlama çabasının bizatihi kendisi olduğu iddiasında olanlar. Yeni Eleştiri, yapısalcılık, göstergebilim gibi gerilimin aşılabileceğini savunanlar, edebî metnin tüketilemez potansiyeline zeval getirme tehlikesi barındırırken, okurun gerilimi aşma durumundan nasıl etkilendiğiyle ilgilenmezler. Postyapısalcılıkta ise bu gerilimin asla aşamayacağını düşünenler, okuma tecrübesini, okur için manasızlaşan bir noktaya taşırlar. Bunlardan farklı olarak Alman hermenötiğinden beslenen edebî hermenötikte gerilimi aşmanın anlama çabasının bizatihi kendisi olduğu vurgulanarak hem okuma tecrübesi okur için anlamlı bir hâle getirilir hem de okurun bu durumdan nasıl etkilendiği göz ardı edilmemiş olur.

Gündoğdu, söz konusu anlama tarzlarının tercih ettikleri kelimelere ve oluşturdukları sözcük ağlarına dikkatle bakıldığında, bunların *görme* ve *dinleme* ekseninde kümelenişinin fark edilebileceğini ifade eder. Bu ikili kümelenme, “kendi başına gösterebilen yazı” ve “kendi başına söyleyebilen yazı” şeklinde iki farklı bakış açısına karşılık gelir. Yazar, metnin anlamını “görülen ve gösterilen bir şey” olarak değerlendiren anlama tarzları ile metnin anlamını “söyleme ve dinleme” üzerinden kavrayan anlama tarzlarının tümünde, okura üretken bir rol atfedildiğinin varsayıldığını ifade eder; ancak bu varsayımı ezber bozan bir yaklaşımla tartışır. Ona göre, bu iki farklı bakış açısı, metin ile okur arasındaki ilişkiyi köklü biçimde etkileyerek, edebî metnin anlamının teşekkülünde okurun rolünü önemli ölçüde değiştirir (Gündoğdu 2021, 24). Gündoğdu, yazıyı “gösterebilen” olarak ele alan yaklaşımların metni, okur karşısında sessizce duran bir konuma yerleştirdiğini; yazıyı “söyleyebilen” olarak değerlendiren yaklaşımların ise okuru, kulak kesildiği bir sesle diyalog hâlinde olan, dolayısıyla metni biçimlendirirken aynı zamanda metin tarafından biçimlendirilen bir konuma getirdiğini savunur. Yazar, çalışmasına, edebî metin ile okur arasında böylesi bir ilişkinin mümkün olabileceğini varsayan hermenötik bir çabanın eşlik ettiğini ifade eder.

“Anlam Üretme Sitüasyonunda Edebî Metin ve Okur” başlıklı birinci bölümde, okurun yazı ile karşılaşmasında anlama ortamının nasıl dönüştüğü incelenir ve yazılı ile sözlü olan arasındaki kutuplaştırıcı tutum sorgulanır. Yazarın savı, biri üzerine düşünmenin diğeri üzerine zorunlu olarak düşünmeyi gerektirdiğidir. Bununla birlikte, bölümün temel iddiası yazının metodolojik bir avantaj sağladığı, yazıyla karşılaşan okurun edebî metin karşısında anlam üretmek durumunda kaldığıdır. Ancak yazar bunu anlam üretme noktasında yeterli bulmaz; okurun anlam üretiminin edebî metnin belli bir bağlama ait olmaktan uzaklaşarak otonomisini kazanan yabancılaşmış bir konuşma hâline gelmesiyle gerçekleşebileceğini savunur. Bu da yazı ile konuşmanın birbirine karıştığı bir anlam alanına işaret eder.

Yazıyla karşılaşma iki boyutta ele alınır: 1. Çaresizlik ve zayıflık, 2. Özerklik talebi. Yazıyla karşılaşmadaki çaresizlik ve zayıflık, sözün yazıya üstün olduğu yönündeki Platoncu iddiadan hareketle ortaya konur; ancak bu iddia eleştirel bir gözle yeniden değerlendirilir. Yazar, sözlü olana canlılık ve yazılı olana ölümlük vasfının atfedilmesi ile yazının, olası okurlarının şimdisiyle her buluşmasında yeniden yaşama dönmeye aday olduğu gerçeğinin göz ardı edilmesinin ilintili olduğunu söyler ve bunu, Gadamer’in her yazının konuşma dilinde dirilme iddiasında olduğu görüşüyle yapılandırır (40).

Gündoğdu’ya göre zayıflık ve çaresizlik olarak görülen ölü ve yabancı hâle gelme “aynı zamanda yorumlamanın açık ve özerk alanının oluşabilmesinin de imkanıdır” (42). Bu imkân, önce, konuşma ortamının bağlarından azat olmayla belirecektir. Azat olunan bu bağlar iki başlık altında incelenir: 1. Anlatıcının (konuşanın) yabancılaşması, 2. Tarihsel bağlamın yabancılaşması. Yazar yazıyla sabitleşen edebî eserin, yabancı ve ölü bir hâle gelirken bağını kopardığı unsurları okurun ufkunda yeniden dirilmeye aday olmasının önemli adımları olarak değerlendirir. Bununla birlikte edebî eserin dinleme yerine yazı şeklinde tecrübe edilmesi anlama ve yorumlamada farklılıklar oluşturacaktır: Konuşma ortamının iç içe geçmiş unsurlarının birbirlerine mesafelenmesi; sözlü gelenekte hitap ettiği kişileri, zaman ve mekânı belirleyen edebî eserin bu olasılığının ortadan kalkması; okurun, yazıya bağımlı hâle gelerek yalnızlaşması; bu yalnızlığın üretkenliği besleyen bir entelektüel aura olması; yazıyla sabitlenen edebî eserin formunun zamanla daha ulaşılabilir ve taşınabilir hâl almasının okurun yazıyla kurduğu ilişkiyi etkilemesi.

“Yabancılaşma ve Karşılaşma Diyalektiğinde Yazı ve Okur” başlığı altında yazının kazanmış olduğu avantajın ortadan kalkmasına sebep olan yani onu yine ortaya çıktığı bağlama hapseden yorumlama anlayışı değerlendirilir. Gündoğdu’ya göre yazıyla sabitleşerek ortaya çıktığı bağlamın unsurlarından azat olan edebî metin okurun şimdisinde dirilme imkânı anlamında bir avantaja sahip olmuştur ama onu yazarın zihni ya da başlangıçta hitap ettiği kişilerin ufkuyla sınırlandıran tarihsel bakış açısı bu avantajı ortadan kaldırır. Edebî eserin bağlamsal eleştiriden uzaklaşarak kendi adına konuşan olması için ise niyetel yanılğı (*intentional fallacy*) ve etkiel yanılğı (*affective fallacy*) kavramları eşliğinde metnin otonomisini savunan Yeni Eleştiriye kadar beklemek gerekmiştir. Edebî metnin otonomisini kazanmasıyla okur da otonomisini kazanır. Edebî metnin anlamının teşekkülünde okurun rolü, diyalojik ilişki içinde bu noktada başlar. Ancak yazar, bu noktada, metnin kendi başına bir şey “söyleyen” değil kendi başına bir şey “gösteren” olarak görülmesi

riskini taşıdığını tekrar ifade eder. “Mesafe” kavramı eşliğinde, modern edebî teoriler bağlamında tartışacağı bu konuyu üçüncü bölüme bırakır.

Gündoğdu, “Son Dönem Osmanlı Edebiyatında Okuma ve Anlama Ortamının Dönüşümü” başlıklı ikinci bölümde, elyazmalarının ya da sözlü kültürün etkisinin yazılı metnin topluluk karşısında okunması şeklinde devam ettiği tarihsel bir bağlam olarak ele alır. Böylece kendi ifadesiyle “etki gücü geniş” ve “sınırları esnek” bir dönemin değerlendirilmekte olduğunu haber verir. Diğer taraftan, dinleme ve okuma alışkanlıklarındaki değişimi izleyebilmek amacıyla Osmanlı edebiyatının son yüzyılları kabaca dikkate alınsa da çalışmanın asıl odağını, basma kitabın yazma kitap karşısında kesin bir üstünlük kazandığı, bugünkü anlamıyla okuma alışkanlığının yerleştiği ve yazılı olana aşına okur tipinin ortaya çıktığı on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı ile Ahmet Mithat Efendi’nin bu dönüşümde üstlendiği belirleyici rol oluşturur. Bu amaçla önce sözlü kültür, yazma eserlerle yüz yüze gelebilen sınırlı sayıdaki okuyucu, matbaa ile ortaya çıkan basma kitaplarla oluşan ortam ve sözlü kültürün bu yeni ortama en azından başlarda sızışı birlikte ele alınır. Okuma meclisleri dinleyici/izleyici/okur ile eser arasında nasıl bir ilişki geliştiğini anlamak üzere değerlendirilir. Yazar bu meclislerdeki anlatım özelliklerine, özellikle de bir anlatıcı olarak meddahların anlatım gücünün yüksekliğine, konuşanın niyetinin bir şekilde okuma/dinleme sürecine etkisine dikkat çeker. Gündoğdu’ya göre, “[...] duygusal unsurlarla örülü bu dinleme ortamı [...]” (72) “[...] tecrübe edilen ile onu tecrübe eden arasına giremeyen mesafe konuşulunun yabancılaşmasına engel olur” (74). Yazma eserlerin tecrübe edilmesinin de sözlü kültür geleneğine bağlı olduğunu ifade edilir. Çünkü tecrübe “hâlen duygusal bağlara tabidir” (75). Yazılı kültüre aşına oluş ise bir süreçtir.

Bu süreçte Ahmet Mithat Efendi etkisi bir alt başlık olarak değerlendirmeye dâhil edilir. Mithat Efendi’nin evinde kurduğu matbaa, bu matbaada maaile çalışmaları, basılan kitapları çeşitli dükkanlara kendisinin dağıtması gibi gayretlerinden bahsedilir. Ancak onun sürece asıl etkisi, Türk edebiyatındaki iki önemli yazar Halit Ziya Uşaklıgil ve Hüseyin Cahit Yalçın’ın okurluk tarihlerindeki dönüşümün ortaya konmasıyla açığa çıkar. Yazarların kendi anıları üzerinden yapılan bu değerlendirme Mithat Efendi’nin bahsi geçen rolünün Türk edebiyatında ne denli önemli olduğunu ortaya koymaktadır. Osmanlı edebiyatında okuma eylemi mütalaa, yoğun okuma ve yaygın okuma kavramları üzerinden değerlendirilirken matbaanın sağladığı imkânlar da çok yönlü bir şekilde değerlendirmeye dahil edilir. Yazarın gözden kaçmaması gereken çarpıcı bir tespiti de Yeni Türk edebiyatının yeniliğinin—yazar bunu diğer yorumları ihmal etmeden yapar—eski okuma/dinleme alışkanlıklarının yeniden tanzim edilmesinde olduğunu söylemesidir. Konuşma ortamının unsurlarına ya da hikâye anlatıcısının sesine bağımlı kalmaktan uzaklaşan okur, Gündoğdu’ya göre artık yazının önündedir.

Gelinen bu noktada birinci bölümde sorulan soru Türk edebiyatı için yenilenir: “Yazının sağladığı metodolojik avantaj olarak konuşulunun, konuşan ve konuşma ortamının diğer unsurlarından ayrılmasına imkân tanıyan bu dönem, edebî eserlerin yorumlanması sırasında da aynı avantajı kullanmayı sürdürebilir mi?” (103)

“Yazılı Kültürde Sözün Gözden Düşüşü: Okuma Zevki Meddah İtiyâdını Unutturduğu Gün” başlıklı bölümde yazar, bizzat Ahmet Mithat Efendi tarafından yazılı kültüre aşına kılınan okurun onun eserleri etrafından çekilmesinin nedenlerini sorgular. Bu sorgulama da yine çok yönlü olarak gerçekleştirilir. Bu bağlamda devrin siyasi edebî olayları karşısında Mithat Efendi’nin tutumu, Mithat Efendi’nin roman tekniği üzerine yapılan eleştiriler, hayaliyyun-hakikiyyun meselesi, okurun beklenti ufkunun değişmesi konuları değerlendirilir. Ancak yazarın asıl vurgusu, dönüşümün devamı üzerindedir. Nitekim Ahmet Mithat Efendi eserleri etrafından çekilen okur, yazılı kültür içinde varlığını sürdürmeye devam edecek ve sözlü kültürün devamı ya da meddah hikâyeleri gibi görülen Mithat Efendi’nin eserleri bu bağlamından arınıp yazılı eser muamelesi görmeye başlayacaktır.

Mithat Efendi’nin eserleri etrafında oluşan yorumlama geleneği, Ricouer’ün bağlamdan arındırma (*decontextualize*) ve yeniden bir bağlama yerleştirme (*recontextualize*) kavramları eşliğinde değerlendirilir. Mithat Efendi eserlerinin unutulmaya mahkûm edilmesi, salt bir anma olarak tekrar hatırlanması, nihayetinde sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş eserleri olarak belirlenen bağlamından arınıp otonomisini kazanması. Böylelikle birinci bölümde ortaya konan yazılı bir metinle karşılaşmanın okurun metinle gerçek karşılaşması yani yabancılaşmış bir konuşma hâline dönüşmesinin tek başına yeterli olmadığı, metnin yorumlanırken de ortaya çıktığı bağlamdan azat edilmesi gerektiği fikri Türk edebiyatı üzerinden somutlaştırılmış olur.

Gündoğdu, Mithat Efendi üzerinden geliştirdiği merkezli/bağlamsal olmayan eleştirinin, Türk edebiyatında okuma ve anlama ortamında yaşanan ikinci dönüşüm olduğunu ifade eder. Ona göre birinci kırılma “yazılı kültüre aşına okurun yükselişi” ikinci kırılma ise “modern okurun yükselişi”dir (118). Böylece birinci bölümde ortaya konan yazılı metinle karşılaşma, metnin yabancılaşmış bir konuşma hâline dönüşmesi, okurun yaratıcı bir role sahip olabilmesi, metnin yorumlanırken ortaya çıktığı bağlamdan azat edilmesi fikirleri Türk edebiyatı düzleminde görünür hâle gelir.

“Gösterge ve Söyleme Karşıtlığında Okur” başlıklı üçüncü bölüme kadar, edebî metnin okurun şimdisinde yeniden dirilme imkânına sahip olmasının ilk adımı olarak sözlü gelenekten yazılı geleneğe geçiş değerlendirilir. Böylece okurun, yazıyla karşı karşıya kalarak metodolojik bir avantaja sahip olduğu; bununla birlikte okurun, gerçek bir karşılaşmaya ya da yaratıcı bir role sahip olabilmek için metni ortaya çıktığı bağlama indirgememesi gerektiği; metnin kendi başına konuşmasının ve kendi otonomisini ilan etmesinin ise modern yorumlama teorileri bağlamında gerçekleştiği ortaya konur. Bu bölümde daha ince ayrıntılara odaklanan yazar, metin ya da okur odaklı modern teorilerin okurla metin arasındaki mesafe kavramına bakış açılarındaki farklılaşmayı ve bunun yorumlama sürecini nasıl etkilediğini tartışır. Bilimsel mesafe yalnızca “gösterebilen bir metin” algısı oluşturur, bu monolojik bir ortam anlamına gelir yani anlamadan ziyade analiz ön plandadır. Hermenötik mesafe, “kendi adına konuşan” bir metnin varlığını ortaya çıkarır, bu diyalogik bir ortam oluşturur ve ön plana çıkan metnin analizi değil anlaşılmasıdır.

Yazar, bu bölümde, modern teorilerin ortak bir sorunu olarak edebî metnin sessizleştirilmesini ayrı bir başlıkta tartışır. Aralarındaki farklılıkları da zikrederek metni

şeyleştiren, onu söyleyen değil gösteren şey yapısına büründüren yaklaşımları değerlendirir ve onları şu şekilde sayar: Biçimcilik (formalizm), yapısalcılık, göstergebilim, postyapısalcılık. Göstergebilimin çeşitli yönelimleri ile postyapısalcılık (142), bahsedilen anlama tarzları içerisinde farklı bir konuma sahip oldukları zikredilmekle birlikte metnin sessizleştirilmesi problemine sahip olmaları noktasında eleştiriyeye tabi tutulur.

Ayrı bir başlık altında tartışılan ikinci bir konu ise okur teorilerindeki solipsistik okur sorunudur. Gündoğdu, okur ile metin arasındaki unutulmuş ilişkiye dikkat çekmesi bakımından kıymetli gördüğü okur teorilerinde, edebî metnin bir analiz nesnesi olarak konumlandırılmasından doğan objektivizm tehlikesi gibi, edebî metnin okurun tepkisine/bilincine indirgenmesiyle doğabilecek rölativizm, nihilizm, solipsizm vb. kavramların sorunlarıyla örülü sübjektivizm riskini tartışır. Alımlama Estetiği ve Okur-Tepki Eleştirisi teorileri, kendi dünyasına kulak kesilen okurun, metni yeniden sessizleştirip sessizleştirmede sorunu üzerinden değerlendirilir. Konstanz Okulu olarak anılan Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser ile okur merkezli teorinin Amerikalı temsilcisi olan Stanley Fish'e odaklanılır. Tartışmanın temelini oluşturan ise metnin dünyası ile okurun dünyasının etkileşimde kalması ya da kesin çizgilerle birbirinden ayrılması noktasıdır.

Yazara göre, aralarındaki farklılıklara rağmen, üç yaklaşımda da metnin okur karşısında sessizleştirilmesi problemi söz konusudur. Yani metnin sessizleştirilmesi problemi hem edebî metnin bir analiz nesnesine dönüştürüldüğü durumlarda hem de okurun, metnin sesini yok sayarak kendi sesine kulak kesildiği öznelcilik ve rölativizm etkisindeki yorumlama süreçlerinde ortaya çıkmaktadır. Bu oldukça dikkat çekicidir çünkü neredeyse birbirinin karşıtı olarak görülen anlama/yorumlama geleneklerinin, farklı yönelimlerle benzer sorunları üretebileceği ortaya konmuş olur.

Gündoğdu'ya göre: edebî metnin yorumlanmasında yöntem fikrinin belli ölçüde gerekli olduğunun kabul edilmesi, otantik olanla bağların tamamen kopmasına neden olmaz; yazılı olandan aşırı derecede ve şaşmaz bir biçimde beslenme edebî metnin sessizleştirilmesi sorununu doğurur; hem yazılı olanın avantajlarının kullanılıp hem de yazıya körü körüne bağlanmanın götüreceği çıkmaz sokak tehlikesinden sakınan dengeli bir okuma ve anlama ortamına yönelme ihtiyacı vardır.

“Söyleme Olarak Edebî Metin” başlığı altında Gündoğdu, edebî metne “söyleyen” olarak yaklaşmanın nasıl mümkün olabileceği sorusuna odaklanır. Yazar Heidegger’in dilin işitilmesi ve cevap verilmesi gereken bir şey olduğu görüşünden hareketle “Edebî metnin geçmişten okurun şimdisine taşınan bir *ses* olması unutulduğu müddetçe, onun okurunun önünde sessiz bir biçimde konumlanan bir gösteren şekline bürünmesi kaçınılmazdır” (168) yorumunu yapar.

Gündoğdu bu noktada, asla tartışma değerini yitirmeyen, yitirse de bir şekilde geri kazanan nesnel analizler ile ilgili kritik sorularını sorar: Analiz düzeyinde kalan bir yorumlama bizim dünyamıza etki edebilir mi? Bizim dünyamıza etki etmeyen şeyi gerçek anlamda anlamak ne kadar

mümkündür?¹ Anlayan insanın anladığı şeyden bağımsız kalabilmesi mümkün müdür? Bu sorulara cevap vermek için yazar, Gadamer ve Ricoeur’ün kavramlarıyla diyalog haline geçer: Gadamer’in yorumunu oluşturan üç kavram açıklama, anlama/kavrama, uygulama² ve Ricoeur’ün “yaşamdan ayrılan, edebî eseri kateden ve yaşama dönen hermenötik yay” metaforu.³ Hermenötik düşünce ekseninde izin verme, kulak kesilme, paylaşım, katılma kavramları metin-okur ilişkisi bağlamında ele alınır.

“Yazı ve Ses Arasında Hermenötik Spiral” isimli ikinci alt başlıkta yazar, okurun rolünün, yazı ve ses arasındaki koparılamaz bir ilişkinin varlığında ortaya çıkabileceğini söyler. Bu ilişki, “yazı ile konuşma ortamından uzaklaşan ve yorumlama sürecinde ses ile yeniden konuşma ortamına aktarılan bir hermenötik spiral” olarak tanımlanır (178). Bu bağlamda, Derrida’nın fonosentrizm ile bağlarını kesin şekilde koparan logosentrik felsefesine de bir eleştiri getirilir.

Böylece Gündoğdu, edebî metin ile okur arasındaki ilişkiyi iki aşamada ele almış olur. Birincisi edebî eserin sözlü ortamdan ayrılarak yazı şekline bürünmesi ve okuru anlam üretme sitüasyonunda bırakması; ikincisi edebî metin karşısında anlam üretme sitüasyonunda kalan okurun, metnin yeniden söyleyen, konuşan dünyasına sahip olması için metnin sesine kulak vererek buna izin vermesi.⁴ Yazar, edebî metnin söyleyen dünyasının açığa çıkması için okurun onun dinleyicisi olması gerektiği tezini Gadamer’in kavramlarıyla açmaya devam eder: Ufukların kaynaşması, anlama tecrübesinin bir boşlukta gerçekleşmiyor oluşu, ön anlama-tarihsel bilinç, yapıya dönüşme gibi kavramlar çalışmanın teklif ettiği okuma ile birlikte işlenerek çalışmanın teziyle adeta ikili bir sarmal oluşturur.⁵ Böylece, okuru dönüştüren, onun hayatına yön veren anlamlı bir okumanın nasıl gerçekleşeceği ortaya konmuş olur.

Ele aldığı konuların karmaşık tarihine rağmen akıcı ve anlaşılır bir dile sahip bu eser, yüzleştiği teoriler arasındaki ince ya da kalın farklara rağmen bu teorilerin ördükleri kavram ağlarıyla benzer sorunları üretebileceklerini benzerlikleri ya da farklılıkları gözden kaçırmanın ortada koyalır. Ayrıca teklif ettiği okuma tarzını edebî-felsefî kavramlarla örerken bunun nedenini de açık bir şekilde tartışmaya dâhil etmesi literatürde önemli bir açığı gözler önüne sermiştir. Edebiyat teorisinin girift meselelerini böyle hâkim bir konumdan ele alan ve bunu

¹ Gadamer, metinleri anlamakla ilgili şu yorumu yapar: “Metinleri anlamak ve yorumlamak yalnızca bilimle ilgili bir şey değildir; apaçık biçimde, genelde insanın dünya tecrübesiyle ilgilidir” (Gadamer 2008, 1: xxxiii).

² Gadamer’in metni anlamadaki kritik kavramları hakkında başka bir kaynak için bkz. İsbir, 2013.

³ Paul Ricoeur’ün “hermenötik yay” metaforunu ele alan başka bir çalışma için bkz. Varlık 2021.

⁴ “Metni anlamaya çalışan kişi daha ziyade, onun kendisine bir şey söylemesine hazır olmalıdır. Hermenoytik eğitilmiş/donanımlı bilinç daha baştan metnin farklılığına duyarlı olmak zorundadır. Fakat bu duyarlılık türü ne içerik konusunda ‘nötrlük’ gerektirir ne de kişinin kendisini ortadan kaldırmasını gerektirir (...)” (Gadamer 2009, 2: 8-9).

⁵ İlgili kavramların başka bir okuması için bkz. Tatar 1999.

yaparken konuların gerçek hayatla temasını kesmemeye özen gösteren böyle çalışmaların artmasına ihtiyaç vardır.

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

Bu çalışmada, yalnızca dergi web sitesinde yer verilen İngilizce özetin hazırlanması sürecinde, *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi*'nin Yapay Zekâ Kullanım Politikası'nda belirtilen kabul edilebilir sınırlar çerçevesinde yapay zekâ destekli araçlardan sınırlı ölçüde yararlanılmış; tüm içerik yazar tarafından gözden geçirilerek nihai şekli onaylanmıştır.

Kaynakça

- Gadamer, Hans-Georg. 2008. *Hakikat ve Yöntem*, cilt 1. Çeviren Hüsamettin Arslan ve İsmail Yavuzcan. Paradigma Yayınları.
- . 2009. *Hakikat ve Yöntem*, cilt 2. Çeviren Hüsamettin Arslan ve İsmail Yavuzcan. Paradigma Yayınları.
- Gündoğdu, Atiye Gülfer. 2021. *Yazının Önünde: Edebî Metnin Anlamının Teşekkülünde Okurun Rolü*. Hece Yayınları.
- İsbir, Erdal. 2013. “Provokatif Bir Düşünür Olarak H. G. Gadamer.” *Kaygı: Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi* 21: 71–93.
- Tatar, Burhanettin. 1999. *Felsefî Hermenötik ve Yazarın Niyeti: Gadamer versus Hirsch*. Vadi Yayınları.
- Varlık, Selami. 2021. *Paul Ricoeur'de Temellük ve Tahayyül*. Alfa Yayınları.