

# Researches in Language and Literature



Editör  
F. Gül Koçsoy

## **BIDGE Publications**

Researches in Language and Literature

**Editor:** Doç. Dr. F. Gül Koçsoy

ISBN: 978-625-372-411-5

Page Layout: Gözde YÜCEL

1st Edition:

Publication Date: 25.12.2024

BIDGE Publications,

All rights of this work are reserved. It cannot be reproduced in any way without the written permission of the publisher and editor, except for short excerpts to be made for promotion by citing the source.

Certificate No: 71374

Copyright © BIDGE Publications

[www.bidgeyayinlari.com.tr](http://www.bidgeyayinlari.com.tr) - [bidgeyayinlari@gmail.com](mailto:bidgeyayinlari@gmail.com)

Krc Bilişim Ticaret ve Organizasyon Ltd. Şti.

Güzeltepe Mahallesi Abidin Daver Sokak Sefer Apartmanı No: 7/9 Çankaya /  
Ankara



## Content

|                                                                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| First-Person Narration as Structuring Principle in <i>Moll Flanders</i> as a Fictional Autobiography .....            | 4   |
| Burçak Tuba TAYHAN GÜZEL .....                                                                                        | 4   |
| The Theory of Modern Poetry .....                                                                                     | 21  |
| Mehmet Ali BAŞARAN.....                                                                                               | 21  |
| Suriye Lehçesinde Kullanılan Yaygın Kalıplar .....                                                                    | 49  |
| Merve DOĞU .....                                                                                                      | 49  |
| Mustafa ALMAVAS .....                                                                                                 | 49  |
| The Folkloric And Religious Elements In The Ballad “Svetlana” Of Vasily Jukovsky .....                                | 68  |
| Sevgi ILICA .....                                                                                                     | 68  |
| Baumancı Göç ve Aidiyet İkilemi: Grace Nichols’ın <i>Wherever I Hang</i> Şiiri Örneği.....                            | 92  |
| Ajda BAŞTAN .....                                                                                                     | 92  |
| Secret Trauma, Insidious Trauma and Literature as Testimony in Dorothy Allison’s <i>Bastard Out of Carolina</i> ..... | 116 |
| İsmail Onur SONAT.....                                                                                                | 116 |
| Yapısöküm Kuramı Ve Şiirin Anlamlandırılması: Ercüment Behzat Lav’ın “Senfoni” Şiiri Üzerine Bir Çalışma.....         | 137 |
| Ahmet USLU.....                                                                                                       | 137 |
| .....                                                                                                                 | 169 |

## CHAPTER I

### **First-Person Narration as Structuring Principle in *Moll Flanders* as a Fictional Autobiography**

**Burçak Tuba TAYHAN GÜZEL<sup>1</sup>**

#### **Introduction**

John Richetti underlines that “Defoe is arguably the most important writer of the first thirty years of the English eighteenth century, and the one nowadays the most widely read” (Richetti, 2008). Mostly known as the forefather of the novel genre in the eighteenth century after *Robinson Crusoe* (1719), Defoe utilized the fictional autobiography as a literary form in his novels to portray the life of an individual through retrospective narrative. In this sense, *Moll Flanders* (1722) is a first-person autobiographical narration that presents the life of a fictional “famous” woman in a linear sequence of events through the narrating self. *Moll Flanders*, as the fictional autobiographical literary form, generates a narrator and a character that can be perceived clearly by the reader: the narrating

---

<sup>1</sup> Lecturer, Kırşehir Ahi Evran University, School of Foreign Languages, Department of Foreign Languages, Kırşehir/Türkiye, 0000-0003-4904-6539, burcak.guzel@ahievran.edu.tr

self as the narrator and the experiencing self as the character. Moll Flanders, a famous and long-term criminal, narrates her life story from the perspective of a woman approaching seventy, recently repentant and remembering her past misdeeds. The retrospective narrative technique Defoe employs in *Moll Flanders* has three basic objectives: firstly, Moll Flanders, as the editor of the preface emphasizes, assumes a moral aim to instruct his reader through the morally sinful and legally guilty character and the redeemed and repentant narrator. In this respect, Defoe persuades his reader that what he is writing/what is told by Moll Flanders is indeed real life; hence, his concern in writing this novel is enhanced by a moral aim. The retrospective first-person narration through the narrating self and experiencing self in *Moll Flanders* also foreshadows Moll's mostly vicious deeds and sinful acts for the reader in advance as a warning. Lastly, the interference of the narrating self in the novel justifies the experiencing Moll's bad-tempered actions and echoes her younger self. In this respect, this article aims to point out specific examples of retrospective first-person narration in *Moll Flanders* through the narrating self and the experiencing self and to emphasize the significance of this narration form in narrating a fictional woman through her own words.

### **The Early Life of Daniel Defoe**

Daniel Defoe (1660-1731), or De Foe, was born into a Presbyterian middle-class family. Defoe was educated at a Dissenters Academy due to the exclusion of "Protestant Dissenters and Roman Catholics from public life" by law (Greenblatt, 2006). Defoe was a merchant by his early twenties, "selling all manner of goods, including hosiery, tobacco, wine" (Seidel, 2005). Defoe

married Marry Tuffley who provided a substantial dowry as the daughter of a wealthy merchant and supported his financial adversities in his lifetime. Daniel Defoe was also a man of wide and varied experience. Daniel Defoe led a life as interesting as the characters he recounted in his novels: Secret agent, political provocateur, merchant, rebel, journalist, and writer. He possessed a comprehensive knowledge of society, varying from the harsh conditions of Newgate Prison's holding cells to the private offices of Britain's highest-ranking ministers. (Seidel, 2005). Defoe was imprisoned several times: he joined the Duke of Monmouth rebellion; after he failed in business, he was sent to Fleet debtors' prison; he was found guilty of sedition for his pamphlet, *The Shortest-Way with Dissenters* (1702) which is a satire on high church Tory extremists and hypocritical dissenters and he was sentenced to six months in Newgate prison where "he got a first-hand experience of the stench, misery, disease and death in the confines of it" (Aamir, 2015); between 1704 and 1713, he served as a governmental agent and political journalist, and he was imprisoned again due to his debts and political works. Each time Defoe was "granted with a royal pardon" (Carabine, 2001).

In 1704, Defoe started *The Review*, a highly appreciated political journal that he wrote and edited until 1713. He appeared as a novelist with the publication of *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1719), followed by *Memoirs of a Cavalier* (1720), and published memoirs, biographies, and autobiographies like *Captain Singleton* (1720), *Moll Flanders* (1722), *A Journal of the Plague Year* (1722), *Colonel Jack* (1722), and *The Unfortunate Mistress: Roxana* (1724) in his writing career until he died in 1731.

## **Narrative Technique in *Moll Flanders*: The Narrating Self and The Experiencing Self**

Daniel Defoe, both as a journalist and author, was considerably occupied with the social, political, and economic problems that prevailed in his era. In his introduction to *Moll Flanders*, Paul A. Scanlon states that Defoe, through his pamphlets, periodicals, and novels, addresses harsh social and economic issues such as the misfortunes of children, homelessness, indebtedness, prostitution, as well as more comprehensive concerns such as manufacturing, trade, colonization, the empire, and the legal rights covering women and marriage (2005). Ian Watt, in his prominent study, *The Rise of The Novel* (1957), defines Defoe's innovation in novel tradition as "formal realism," and Watt identifies the key element of formal realism as the novel's responsibility to offer a comprehensive and genuine depiction of human experience to satisfy its reader. To achieve this, the novel must offer its readers vivid details about the originality of characters, specific time periods, and settings with precise details, using highly referential language that distinguishes the novel from other literary forms (Watt, 1957).

Defoe sets his characters and events in his novels in a specific time and places recognizable by the readers from their daily personal experiences. Defoe's novels are measured for the readers interested in real stories and common individuals portrayed in ordinary language. In this respect, Defoe's depiction of characters, including "whores, pirates, highwaymen, shoplifters, and adventurers," indicates that they are ordinary people shaped by their environment. Defoe presents them as victims of the circumstances of their surroundings that anyone might experience, facing the same moral

dilemmas between their means and ends as others in society, highlighting the universality of their struggles (Watt, 1957).

*Moll Flanders* was published “as a ‘private history’, or what we would today call an autobiography. Defoe claimed only to be an editor who had helped to shape Moll’s account of her life into a publishable work” (More, 2000). In *Moll Flanders*, Daniel Defoe uses autobiography as a literary form to portray the life story of a fictional “famous” woman called Moll Flanders. During the eighteenth century, personal writings like diaries, private histories, and autobiographies appeared as essential resources, providing moral guidance that supported people cope with the growing intricacies of life in urban settings (More, 2000). Under the influence of Puritan thought, it was the author’s duty to instruct the reader morally. Encouraging to record personal experiences, the ideas about self-hood, individuality and subjectivity predominated eighteenth-century works, primarily autobiographies. Autobiographies explain the readers, as Tracy states, “why and how the protagonist’s life occurred, and what he or she made of them - how he or she now sees those events as part of a pattern to understand and which is finally clarified by the very down - and write it up” (Tracy, 1986). In this respect, autobiographies are written in retrospective narration to redramatize the historical process and to examine and reshape the past events in the author’s life. Therefore, there are two central characters in autobiographies: “the person who experienced the event as it happened, and the older self retelling and reinterpreting the events later” (More, 2000). As Galbraith signifies “Although these two selves are the same person, they are different phases of the self and thus not share the same place, time and knowledge” (1994).

Daniel Defoe's *Moll Flanders* as a fictional autobiography portrays the life of a fictional character through personal memories as a factual story. Hence, Defoe creates an illusion of reality and convinces his readers by giving specific pseudo-factual details about the character. The title of *Moll Flanders* promises the reader an autobiography of a famous female figure in seventeenth-century England from her birth in Newgate, her childhood, her marriages and affairs, her misfortunate life as a thief and transported criminal till her death as a penitent whose life story was "written from her own Memorandums". Defoe presents the "imitation of individual experiences" (Watt, 1957) in his fictional autobiography by providing realistic images set in ordinary time and place. Defoe effectively depicts the psychological, social, and economic dimensions encountered by his characters. His method of psychological realism is characterized not only by explicit accounts of their past psychological experiences but also by a detailed image of their perspectives when remembering these memories (Shigematsu, 2018).

The present narrating self in the first-person autobiographical narrative relies on memory. Therefore, the portrayal of the character through remembering, along with the consistent use of the first-person pronoun "I" by both the present and past selves, reflects an ongoing inner debate between the narrating self and the self that has lived the experiences<sup>2</sup>. In *Moll Flanders*, this tension between the younger experiencing self and experienced narrating self is sensed

---

<sup>2</sup> "I as narrator and I as character are termed "narrating self" and "experiencing self" respectively in narratology. In the first-person narratives, point of view shifts between the narrating self and experiencing self as an important element for the dynamics of the narrative in the first-person novel" (Stanzel, 1984).

in a more moralistic manner; while remembering her inexperienced days and acts, the older experienced self both regrets for her actions and decisions; foreshadows her experienced actions beforehand to the reader; dictates a moral lesson to her innocent readers by warning them directly and also justifies her vicious deeds in her younger inexperienced days.

Moll's two selves, narrating and experiencing selves, are utilized by Defoe to convey moral teachings by representing a repentant woman portraying her unfortunate past life realistically. Moll Flanders narrates her life in her own words to signify moral ambiguity based on her later repentance. The memories of Moll Flanders' past life are the recollections of an almost seventy-year-old lady who has "learnt by Experience" (Defoe, 2001), and has given "an account of what was, not of what ought or ought not to be" (68) claiming to be an objective and reliable narrator. Moll's recollection of her life is mostly based on her claim as a penitent woman who has become a socially respectable and acceptable woman out of an outcast.

Moll Flanders starts her narration by introducing herself directly to the imaginary listener/reader. The account of her early life beginning from her birth in Newgate prison and real parents is continuously interrupted by the present narrating self with statements like "as I have been told," "the first account that I can Recollect", "I have a Notion in my Head," "but I am not able to be particular in that Account," "only this I remember," "it seems," (8) to signify her poor information about early childhood years for a foreshadowing purpose on the later revelation of her actual parents and incestuous marriage with her half-brother. Moll's vivid

recollections from her early childhood are dated to her days with the Nurse that she has been left after her wandering with gypsies from town to town. Moll's childhood is also significant to underline her misconceptions of "Gentlewoman" which will form her future self, relationships, and economic circumstances. Her primary perception of a gentlewoman, which was prompted by her fear of "going to Service," demonstrates that her youthful aspirations are both vain and also foreshadow her lifelong impulsions on gentility: "so that now I was a Gentlewoman indeed, as I understood that Word, and as I desir'd to be, for by that time, I was twelve Years old, I not only found myself Cloaths, and paid my Nurse for my keeping, but got Money in my Pocket too before-hand" (Defoe, 2001). "Her early ambition to be a gentlewoman reflects the general upheaval in social distinctions that taking place in the first years of the eighteenth century" (Harlan, 1931). However, she is unable to acknowledge the alternative meaning of a "Gentlewoman" which is defined by the Nurse as "a Person of ill Fame and has had two or three Bastards" (Defoe, 2001). For the experiencing Moll, earning enough money by needlework is meant to be a "Gentlewoman"; however, ironically she admits as the present narrating self that "for they meant one Sort of thing, by the Word Gentlewoman, and I meant quite another for, alas! all I understood by being a Gentlewoman, was to be able to Work for myself, and get enough to keep me without that terrible Bugbear *going to Service*, whereas they meant to live Great, Rich, and High, and I know not what" (Defoe, 2001) "Early incidents in Moll's life—as she recounts—go far in determining her later behaviours" (Scanlon, 2005). By introducing inexperienced Moll's initial goal to become a gentlewoman who earns her own money not to be in service, the narrating self, who is now a Gentlewoman as the

nurse has identified, ironically reveals the direction in which Moll will evolve.

Moll Flanders also uses her narrating self to justify her vicious acts while recollecting her memories here and now. Older and experienced Moll blames her vanity, “the common Vanity of my Sex” (Defoe, 2001), for the temptation of her younger self by the elder brother, the brother of her first husband, in Mrs Mayoress’ house when she looks at her past retrospectively. Moll enjoys hearing other people talking about her since she does not have self-definition, but a definition given and attributed by others. Moll misinterprets the praise of society with flattering words and payment, and defines them as a means to enter and be accepted by society: Moll, as the experiencing self, takes her chance as a beautiful girl in pursuit of being a gentlewoman to survive since she is “a great fortune” (Defoe, 2001). In her seventeen and eighteens, Moll discovers her beauty and talents are far above the daughters of the house and also are praised highly by the members of the family both by money, comments, and compliments which result in her ruin: “I was too vain of, was my Ruin, or rather my vanity was the Cause of it...It is true, I had my Head full of Pride, but knowing nothing of the Wickedness of the times, I had not one Thought of my own Safety or of my Virtue about me” (Defoe, 2001). While “Moll as narrator strives to convince us of her initial naivety and vanity, characteristics which are reinforced by their retention in her narrative” (Bell, 1985), the narrating Moll also foreshadows her ruin and also warns her listener/reader as a wise old woman by criticizing her younger experiencing self. Therefore, the narrating self, the experienced Moll, conveys her first moral lesson by directly speaking /writing to her imaginary listener/reader about how

inexperience, lack of assistance from family and friends and also the elevation of vanity over virtue: "If my Story comes to be read by any innocent young Body, **they may learn** from it to Guard themselves against the Mischiefs which attend an early Knowledge of their own Beauty" (Defoe, 2001). Moll reflects that when a young woman perceives herself as beautiful, she is prone to trust any man who declares to be in love with her. This confidence in her attractiveness makes her susceptible to expecting romantic advances. Moll then warns young women that vanity can easily lead them astray, serving as a reminder of how pride can overpower virtue. Thus, Moll Flanders and her story is "**a fair Memento to all young Women**" (Defoe 2001). At one level, the narrating Moll is always aware of her vicious acts, and she dexterously justifies the plausibility of her deeds or at least rationalizes them. Moll's recollections of her past life are a "fair memento" that supplies all possible moral teachings for young women who may fall into the same misperceptions in real life. The narrating Moll foreshadows her ruin both with her affair with the elder brother and the marriage with the younger brother and also warns her listener/reader as a wise old woman by criticizing her younger experiencing self who "saw the Cloud, tho' did not foresee the Storm" (Defoe, 2001). The experienced narrating self of Moll warns young innocent women, especially about men. Moll's explicit judgments about men are the outcome of her almost seventy-year-old life in which she has married five times, "lain with two Brothers, and has had three Children by her own Brother!" (Defoe, 2001), has been mistresses several times and "has lain with thirteen Men" (Defoe, 2001). Moll notes that men frequently disregard the harm they cause as insignificant, emphasizing how self-interest can override affection, "Honour, Justice, Humanity", and even Christian

values, and principles (Defoe, 2001). The experienced narrating Moll realizes the loss of some possible advantages in this wicked relationship with both brothers in retrospection. The present Moll is a woman who can “Deceive the Deceiver” (Defoe, 2001) as a woman who has been “trick’d once by that Cheat call’d LOVE” (Defoe, 2001). Thus, Moll’s “Pride, not *her* Principle, *her* Money, not *her* Virtue, kept *her* Honest” (italics are mine) (Defoe, 2001). In this respect, while recollecting her earlier memories, narrating Moll regrets letting her chance to exploit the younger brother slip by since she “might have made my own terms with him; and if I had not capitulated for an immediate marriage, I might for a maintenance till marriage, and might have had what I would; for he was already Rich to Excess, besides what he had in Expectation” (Defoe, 2001). The interference of experienced Moll both reveals and foreshadows the essence of her future relationships and marriages since “Game was over; I was resolv’d now to be Married or Nothing, and to be well Married or not at all” (Defoe, 2001). Therefore, the experienced Moll reconstitutes the idea of marriage irrespective of love, beauty and virtue and thus grants a justification for her later indecent relationships with men: “That Money only made a Woman agreeable” (Defoe, 2001). The narrating Moll speaks directly to “the ladies who put themselves below the common Station of a Wife” and warns them not to be “Cheap and Easy” (Defoe, 2001) and to be well aware of their real price and to appreciate the advantages that they will obtain; otherwise, this ladies will “prepare their own Mortifications, by their submitting so to be insulted by the Men before-hand, which I confess I see no Necessity of” (Defoe, 2001).

The narrating Moll leaves the moral lesson and judgement to the reader most of the time: “leave it as a caution to the Readers of

this Story” (Defoe, 2001), “I leave the Readers of these things to their own just Reflections, which they will be more able to make effectual than I, who so soon forgot my self, and am therefore but a very indifferent Monitor” (Defoe, 2001), “I leave the Reader to improve these Thoughts, as no doubt they will see Cause, and I go on to the Fact”(Defoe, 2001) as the editor in the *Preface* warns the supposed reader that all these moral arguments, ambiguities and teachings in Moll Flanders’ autobiography are “recommended to those who know how to Read it, and how to make the good uses of it” (Defoe, 2001). Like the editor himself, as the experienced narrating self, Moll also secures herself as a penitent woman for the vicious deeds and crimes she has experienced and takes no responsibility for most of the moral deductions that will possibly occur dualistically for readers not to “offend the delicate sensibilities of certain readers” (Langford, 1992). The social and moral criticism is left to the reader to be comprehended and judged between the lines. For instance, in the episode where Moll steals a golden necklace of a little child returning from dancing school, Moll configures her stealing act, which is an immoral deed, into a moral lesson for the parents. Moll also robs a drunken man and again she claims that robbery is a means to “reform” his virtuous deeds. As Caton states “The reader is left in an epistemological haze whereby a quality like immorality appears not to have any referent. Language has been turned upside down by a rogue ‘logic’ that can turn evil into good” (Caton, 1997).

Moll Flanders, after her banker husband dies, has to make a challenging decision: a deal with the Devil himself. At the age of forty-eight, she is no longer appealing enough to marry, and the financial catastrophe compelled by her husband’s commercial

defeats has left her an impoverished widow. Like many women in London who are deserted by friends and left with little to no financial protection, she is pushed toward a life formed around crime. Initially terrified, Moll's first experience with theft feels like a battle with the Devil himself, who, as she notes, "never fails to find opportunity for that Wickedness he invites to" (Defoe, 2001). The experienced narrating self, Moll, stirs empathy of the reader for herself and justifies her lifelong vicious and sinful deeds with the hand and temptation of the Devil "which it is not in the Power of Human Nature to resist, and few know what would be their Case if driven to the same Exigences" (Defoe, 2001). In this respect, in the episodes of her criminal mature life, the reader cannot find the voice and interference of the narrating self, which is intentionally left out to stir sympathy with Moll's vicious deeds as a woman left without financial support, familial assistance and acquaintances.

As Moll Flanders comes to the present time in her narration, readers sense the narrating self more by giving an exact account for her reasons to publish her autobiography: "as the publishing this Account of my Life is for the sake of the just Moral of every part of it, and for Instruction, Caution, Warning and Improvement to every Reader, so this will not pass I hope for an unnecessary Digression concerning some People being oblig'd to disclose the greatest Secrets either of their own or other Peoples Affairs" (Defoe, 2001). Moll's retrospective narration of her life which deals with "the complex combination of spiritual and material issues with moral choices (which) daily life customarily involve" (Watt, 1957) is based on her claim to have repented for her vicious deeds and sinful life. Moll's lifelong aim as an outcast is to evolve into a socially respectable and acceptable role and thus, as a later penitent, she

reshapes earlier experiences in her recollection of her life to fit into a penitent's more secure and moral life. Moll's story is one of "a successful mistress, thief, pick-pocket, and bigamist whose setbacks are only temporary and who ultimately flourishes in a secure and well-provided old age" (Langford, 1992).

## **Conclusion**

In conclusion, Moll reflects on her past experiences, desiring to convey both her initial responses and her later thoughts simultaneously. This approach has two different perspectives: one of Moll as the suffering heroine, forced by desperation and a powerful will to survive, and another of Moll as the narrator, detached from her narrative and demonstrating her experiences and adventures to caution "the reader". Her entire narrative is shaped around her battle for financial guarantee. The contradictions stemming from this dual viewpoint of Moll, introduce noteworthy questions about the genuineness of her repentance. Moll's ability to recognize and admit her previous misdeeds positions her as a more reasonable and reflective narrator, alienating herself from the kind of self-righteous moralizing that fails to account for personal fault (Rogers, 1979). In *Moll Flanders*, Defoe does not offer a static or remote point of view, indeed, "Defoe seeks to exploit the homogeneity of Moll as a character and as narrator" (Bell, 1985). Moll narrates her life from a point of security at the age of almost seventy and the editor in the preface alerts us to Moll's retained volatility through insecure and secured points of view of the experiencing self and narrating self respectively. The retrospective first-person narration in *Moll Flanders* is used as a medium to construct the fictional autobiography of famous penitent Moll Flanders on a debatable base.

Defoe has used fictional autobiography as a basic structuring form for *Moll Flanders* and he has also suggested issues significant to autobiographies, such as problems of objectivity and self-knowledge through the two central characters, narrating self and the experiencing self of Moll and provides a moral lesson, foreshadowing her acts as a warning and justification for the retelling of a lifelong sinful but lately penitent woman.

## References

Aamir, Rabiya. (2015). Narrative Polyphony in *Moll Flanders*: An Appraisal of Ian Watt's Critique and Beyond. *The International Journal of Literary Humanities*, Vol.12, pp.

Bell, Ian. (1985). Narrators and Narrative in Defoe. *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol.18-2, pp. 154-172.

Carabine, Keith. (2001). *Introduction to Moll Flanders*. Wordsworth Classics.

Caton, Lou. (1997). Doing The Right Thing With "Moll Flanders": A "Reasonable" Difference Between the Picara and The Penitent. *CLA Journal*, Vol. 40-4, pp. 508-516.

Defoe, Daniel. (2001). *Moll Flanders*. Wordsworth Classics.

Galbraith, Mary. (1994). Pip as 'Infant Tongue' and as Adult Narrator in Chapter One of Great Expectations. *Infant Tongues: The Voice of the Child in Literature*, pp. 123-141. Wayne State University Press.

Greenblatt, Stephen. (2006). *The Norton Anthology of English Literature II. 8<sup>th</sup> ed.*, Norton Company.

Harlan, Virginia. (1931). Defoe's Narrative Style. *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 30-1, pp. 55-73.

Langford, Larry. (1992). Retelling Moll's Story: The Editor's Preface to "Moll Flanders". *The Journal of Narrative Technique*, Vol. 22, pp.164-179.

More, Kieran. (2000). The Fictional Autobiography: The Art of Non-Fiction in *Moll Flanders*. *Doğuş Üniversitesi Dergisi*, Vol.1, pp.147-154.

Richetti, John. (2008). *The Cambridge Companion to Daniel Defoe*. Cambridge University Press.

Rogers, Henry N. (1979). The Two Faces of Moll. *The Journal of Narrative Technique*, Vol. 9-2, pp. 117-125.

Seidel, Michael. (2005). *Introduction to Moll Flanders*. Barnes & Noble Classics.

Scanlon, Paul A (ed.). (2005). *Introduction to Moll Flanders*. Broadview Editions.

Shigematsu, Eri. (2018). Defoe's Psychological Realism: The Effect of Directness in Indirect Consciousness Representation Categories. *Language and Literature (SAGE)*, Vol. 27, pp. 71-85.

Stanzel, Franz K. (1984). *A Theory of Narrative*. Cambridge University Press.

Tracy, Robert. (1986). Stranger than Truth: Fictional Autobiography and Autobiographical Fiction. *Dickens Studies Annual*, Vol.15, pp. 275-289.

Watt, Ian. (1957). *The Rise of The Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Chatto & Windus.

## CHAPTER II

### The Theory of Modern Poetry

Mehmet Ali BAŞARAN<sup>1</sup>

#### Introduktion

The etymological roots of the word *lyric* date back to antiquity. The German noun *Lyrik* originates from the French adjective *lyrique*, which itself derives from the Latin *lyricus* and Greek *lyricōs*. The Greek noun *lȳra* denotes sung poetry, such as the ode and hymn. In German, *lȳra* translates to *Leier* (lyre) (Braungart, Rick, Grubmüller, et al., 2000, p. 499). In German-language texts, word formations such as lyrical songs and oden (from Latin *Lyrice*) are encountered (DWDS). These terms reference the sung quality of poetic forms that were composed by ancient Greeks and Romans up until the 18th century. Starting in the 18th century, music gradually disappeared from the semantic domain of this concept. The term *Lyrik*, in its contemporary sense, emerged in France around 1810 (DWDS).

---

<sup>1</sup> Dr. Öğr.Gör., Bartın Üniversitesi, YDYO, Almanca Bölümü, Bartın/Türkiye, Orcid: 0000-0002-1750-848X

In literary terms, *lyrics* are understood as *poetry in verse form* (Weber, 2009, p.5; Hinderer, p.563; Hasenstab, 2008, p.5). In general, *Lyrik* is regarded alongside *epic* and *drama* as one of the "three fundamental literary genres" (Feldmann, 2010, p.5; Geyss, 2002, p.9; cf. Hasenstab, 2008, p.5; cf. Weber, p.5). Hasenstab (2008, p.5) defines it as *sung poetry*, Lamping (1993, p. 63) as *a single voice in verse*, Weber (2009, p.5) as *the most subjective form of poetry*, and Bernhart (1993, p. 359) as *the absolute expression of a mindset*. These quotations highlight both the content and structural characteristics of *Lyrik*. Each description emphasizes a specific dimension of the word: Weber, Hinderer, and Hasenstab focus on the external metrical structure of verses; Hasenstab emphasizes the sung quality and the relationship between music and lyrical texts; Lamping, Bernhart, and Weber foreground the subjectivity and monologic language of lyrical poetry.

The Meydan Larousse Encyclopedia (1960, p.11-12) refers to the musical essence of ancient lyrical texts and to modern poems with an emotional language and subjective style of presentation: *Lyric poetry in ancient times was poetry recited with a musical instrument* (cf., 1960, p. 11-12). The ancient Greeks understood *lyric poetry* as a poetic form expressed with dance or a musical instrument. Today, poems written in passionate and enthusiastic language that express the common feelings and inner world of the author are called *Lyrik* (cf., 1960, p.11 - 12).

The literary expressions *Poesie*, *Dichtung*, and *Gedicht* are often used as synonyms for *Lyrik* (DWDS). Their overlapping semantic boundaries are not easily distinguishable. Over time, the meanings of these words have evolved. Until the 18th century,

*Poesie* was used for texts in verse. From that century onward, its meaning expanded; it no longer referred to a single genre, but rather to all literary texts (cf. Braungart, Rick, Grubmüller, et al., 2000, p. 97). For Goethe, all three literary genres (epic, drama, and lyric) are “natural forms of poetry” (Goethe, 1819, p.126). In contrast to *Dichtung*, which from the beginning included not only lyrical but also epic and dramatic texts, *Gedicht* holds the same meaning: a text in verse (cf. Braungart, Rick, Grubmüller, et al., 2000, p.97). *Lyric* referring to both the written and verbal product and the production of texts in verse, is the umbrella term for *Gedicht*, which refers to individual written lyrical texts (\*The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, 2012, p.858).

In his article *Lyric: Problems of Definition*, Wolf (2005, p.22) addresses the subject of *Lyrik* and presents nine fundamental characteristics of it: (1) “*Lyrik* is at least a verbally performative genre,” differing from dramatic verbal performance through its lack of dramatic role-play. (2) The brevity and conciseness of lyrical words, phrases, sentences, and texts generally contrast with long dramatic and epic texts. Every word carries a maximized semantic meaning. (3) The language of lyrics is distanced from everyday language. Through metric structure, rich semantic diversity, and linguistic techniques like metaphor, lyric diverges from epic and drama. (4) Visually or structurally, the lines of verse are arranged in a specific measure, arranged by metrical techniques to establish a rhythmic harmony. Rhythm and meter in the language relate to music. Bernhart (cf., 1993, p.359) speaks of the musicality of lyrical language. (5) Self-reflexivity and self-referentiality are key features of lyrics. Through rhythmic and rhetorical devices, it forms an artificial construct, showing itself. Unlike other genres, it does not

concern itself with a problem but is itself the problem. It is not a means of knowledge transfer; it is the goal of the action itself. It is not an object but the subject. (6) The sixth characteristic of lyric is the immediate consciousness that emerges in the lyrical text, attributed to monologic language. Wolfgang W. Müller (1979) calls this the “lyrical I.” The sixth fundamental element of lyric is debatable, as many lyrical texts do not have a lyrical I. Like epic forms, a third-person narrator may appear. (7) The seventh characteristic is the subject-centered presentation, unlike the object-centered nature of epic and drama. The attitudes, thoughts, and especially feelings of the subject, or poet, shape the lyrical form, with the object largely ignored. Instead of concrete events, impressions aroused in the subject’s inner world are presented. (8) It has hardly any chronological or causation-oriented presentation. Unlike chronologically ordered events, lyrical texts largely lack a linear, chronological mode of representation. (9) The last feature is a fictional world with little resemblance to the real world, its boundaries set by the poet's imagination.

The distinction between the literary genres’ *lyric*, *epic*, and *drama* has been drawn since Greek antiquity. As an umbrella term, lyric has been used synonymously with *Poesie*, *Gedicht*, and *Dichtung* since the 19th century (The Free Encyclopedia). According to P.B. Shelly, *Lyrik* is the *expression of imagination* (Shelly, 2003, p. 20, in cf., Höllerer, 2003, p.20).

The first concrete definition and classification of the literary genres can be traced to the renowned German poet Goethe. In his work *Notes and Actions to the West-Eastern Divan* (Goethe, 1819, pp. 126-127), he refers to them as "natural forms of poetry." In

contrast to epic and drama, whose characteristic constructs are easily defined, the lyrical genre is complex, resisting categorization as an independent structure with specific characteristics. Goethe highlights this difficulty with the following words:

"So wondrously are these elements intertwined, the types of poetry so manifold to infinity, and therefore so difficult to find an order by which one could arrange them side by side or sequentially. One can help oneself somewhat by placing the three main elements in a circle opposite each other and finding model pieces where each element reigns supreme on its own. Then, one collects examples that lean towards one side or another until finally, the union of all three appears, thus closing the whole circle upon itself" (1927, p.120).

According to Wolf (cf., p. 22), the definitional problem lies in the rapid transformation of its structural form: originally among ancient poets, it was marked by music. After a long hiatus, the term reappeared in the Middle Ages with a similar sung character. Goethe refers to literary genres as "natural forms of poetry" and characterizes them through a single feature: "The clearly narrative, the enthusiastically excited, and the personally acting *epic, lyric, and drama*" (cf., Goethe, 1819, pp. 126-127). From this, one understands that narrative texts belong to epic, excited and emotionally presented texts to lyrics, and dialogue-structured texts to drama. The question of whether these three genres are separable is generally answered in the affirmative. However, a blend between them can also be observed. In this context, Goethe (1819, pp. 126-127) refers to the Greek dream play, which combines all three genres, to ballads, which connect lyrical and epic structures, and to Homeric heroic poetry, which is presented in an epic form. In the Homeric epic, all

types and components of human education are reunited and interwoven.

In summary, we define the term *Lyrik* and briefly point out its main characteristics. lyric is one of the main genres of literature. It refers to poetic texts in verse form. Additionally, it encompasses all text forms with content-related features such as subjectivity.

## **1.Basic Terms of Lyric Poetry**

The fundamental terms of lyric poetry are categorized into two groups: structural (such as stanza, verse, meter, rhyme, rhythm, etc.) and rhetorical (metaphor, image, simile, personification, euphemism, litotes, irony, cipher, etc.) terms.

### **1.1.Structural Terms of Lyric Poetry**

Structural terms refer to the formal, concrete, visual, and metric aspects of poetic texts. The organization of letters with specific acoustic qualities, as well as the number of verse lines, defines the structural elements of lyric poetry.

#### **1.1.3. Stanza and Verse**

Each "group of verses in a poem" is called a stanza, and each line within a stanza or a lyrical text is known as a verse. The stanza refers to a portion of a lyrical text and represents a *unit in the visual-graphic and acoustic-rhythmic segmentation of verse texts* (Braungart, Rick, Grubmüller, et al., 2000, p. 528). In other words, it is a grouping of verses that share characteristics such as rhythm, line length, meter, and rhyme scheme. The number of verses in a stanza is not strictly regulated, as it depends on the poet, the theme, and the form of the poem. However, each stanza must consist of at least two verses (Braungart, Rick, Grubmüller, et al., 2000, p. 528).

### **1.1.3. Rhyme**

In a broader sense, rhyme is the connection of words with similar sounds. More specifically, it involves the repetition of a stressed vowel and the sounds that follow it while maintaining different initial sounds. If the rhyme (repeating sound) appears at the end of the verse, it is known as an end rhyme. Common types of end rhyme include couplet rhyme, cross rhyme, chain rhyme, and embracing rhyme. A rhyme following the form aa bb is a couplet rhyme. Cross rhyme appears in the form ab ab. When all end rhymes within a stanza are the same (aaaa), it is called a "heap rhyme." A rhyme in the form aba bcb cdc is a chain rhyme, while a structure where the first- and fourth-lines rhyme as well as the second and third is called an embracing rhyme (abba). Rhyme within a verse line is known as internal rhyme, which may involve the repetition of a letter or word in a certain pattern. Alliteration, assonance, and anaphora subforms of internal rhyme. Repeating the same consonant within a verse line is alliteration (e.g., Bei Wind und Wetter). Assonance is the repetition of the same stressed vowels in at least two words. Anaphora is the repetition of a word at the beginning of two or more successive verses (Kayser, 1992; Pospelov, 2005, pp. 419-435; Zimmermann, 1987, pp. 62-64).

### **1.1.4. Meter**

"Meter refers to a regular sequence of stressed and unstressed syllables" (Zimmermann, 1987, pp. 60-62). Stressed syllables are called "stresses" and unstressed ones "unstressed." Stresses are indicated with (-) and unstressed syllables with (U). Metrical types vary based on the sequence of stresses and unstressed syllables within a verse line. Common types include iambic, trochaic,

anapestic, and dactylic meters, among others. For example, if a verse begins with an unstressed syllable followed by alternating stressed and unstressed syllables, it is called an iamb (U - U - U -). If it begins with a stressed syllable, it is known as a trochee (- U - U). An anapest consists of two unstressed syllables followed by a stressed one (U U -), while a dactyl has a stressed syllable followed by two unstressed syllables (- U U) (Kayser, 1992; Zimmermann, 1987, pp. 60-62).

Other notable forms of meter include the Alexandrine (a twelve- or thirteen-syllable verse in iambic meter, with six stresses and remaining unstressed syllables), blank verse (meter used in dramas without rhyme), Knittelvers (a line with four stresses, alternating between iambic and trochaic meter), hexameter (a verse with six stresses in dactylic form), pentameter (a verse with six stresses in dactylic meter, where the third and sixth syllables are stressed only), and cadence, which refers to the "rhythmic-metrical arrangement of verse endings" (Kayser, 1992; Braungart, Rick, Grubmüller, et al., 2000, pp. 42, 212-213, 598).

## **1.2.Rhetorical (Linguistic) Terms of Lyric Poetry**

In terms of rhetorical elements, lyric poetry stands out among the three primary literary genres. Lyric texts frequently employ various rhetorical or linguistic devices that enhance the expressive power of language. Below are descriptions of some of these.

**Metaphor:** When a word or phrase is used not in its literal but in a figurative sense, it is a metaphor. There is a connection based on formal similarity between the literal and the figurative meanings. Unlike a simile, a metaphor presents this similarity indirectly. For instance, in the sentence "She is an angel," "angel" serves as a metaphor. While the resemblance between the intended (she) and the

expressed term is conveyed indirectly, a simile makes this connection explicit with comparison words like "like" or "as if": "She is like an angel" (Zimmermann, pp. 64-66; Kayser, 1992). **Image:** An image is a metaphorical representation; for example, a footballer like Maradona, a linguist like Chomsky. **Personification:** A form of metaphor where concepts, objects, and animals are given human qualities, e.g., "the trees dance," "linguistics and literature go hand in hand" (Zimmermann, pp. 64-66). **Euphemism:** The use of a gentler term for something unpleasant. Examples: "full-figured" instead of "fat," "to pass away" instead of "to die." **Hyperbole:** An exaggerated statement often used colloquially. Example: "I've told you a thousand times." **Litotes:** A positive expression achieved by negating its opposite. Example: "We didn't work a little" (meaning "we worked a lot"). **Irony:** The expression of a meaning opposite to the literal one. Irony can be detected in the speaker's tone or emphasis, e.g., "Today you're really working hard; what's too much is too much." **Cipher:** A symbol or code whose content is enigmatic and not easily decipherable (Zimmermann, 1987, pp. 65-69; Pospelov, 2005, pp. 346-386; Kayser, 1992).

## 2. Forms of Lyric Poetry

### 2.1. Ode

Ode (from Latin: *ōdē*, Greek: *ōdē*) is a long, non-rhyming poetic form divided into stanzas (DWDS). In ancient Greek and Roman cultures, the term *ode* encompassed all types of songs. In contemporary literature, it refers to a poem composed of multiple stanzas with a uniform rhyme structure. Typically known as a "song of praise" (Zedler, 1740, pp. 446-454), the ode is seen as a "not entirely popular form of poetry" (Bouterwek, 1806, pp. 250-354). In

ancient times, all singable strophic poems were considered odes, though most German odes were not composed to be sung (Viëtor, 1961). An ode may have a fixed meter (rhythmic) or free rhythm, with stresses and unstressed syllables arranged according to set rules. Expressive and suited to the grandeur of its themes, an ode often explores public topics such as politics, religion, and morality, as well as private ones like love, friendship, and nature. Generally, an ode addresses the tension between ideal and reality (Zimmermann, 1987, p. 72). Notable ode poets include Horace, Pindar, and Klopstock. The three main types of odes are the Pindaric, Horatian, and Klopstockian (Bouterwek, 1806, pp. 250-354; Zimmermann, 1987, pp. 71-72).

## 2.2. Hymn

The term *hymn* refers to a lyric text written for singing, whose primary theme is the praise of a sacred figure. Over time, it has evolved into a song with a solemn and exalted tone. Its themes may be drawn from both private and public life. With its expression of intense enthusiasm, the hymn resembles the ode. It has no strict rules for rhyme, rhythm, or stanza structure. Hymns are generally spiritual, cultic, and religious in nature, with prominent motifs of honoring, praising, and worshiping deities (Schmid, 1767, pp. 302-308; Zedler, 1740, pp. 446-454). An example of a hymn from German literature is:

„IM PARK  
Rubinen perlen  
schmücken die  
Fontänen  
Zu boden streut sie  
fürstlich

jeder strahl  
In eines teppichs  
seidengrünen strahlen.  
[...]" (George ,1987,  
S.11).

### 2.3. Elegy

Elegy is a unique form of poetry, reflecting the poet's personal experiences, matters, and particularly sorrows. Originating in Greece, an elegy is characterized by themes of longing, resignation, and grief. Its language is sentimental and employs impactful words. The elegy also leans toward an epic style through its clear and detailed structure, which is reflected in its syllabic meter. A gentle melancholy is intrinsic to the nature of the elegiac genre (Zedler, 1740, pp. 446-454). An example of an elegy from German literature:

ihm „Amor bleibt ein Schalk, wer  
Vertraut, ist betrogen!  
Heuchelnd kam er zu mir:  
Traue mir dießmal nur noch.  
Redlich meyn ichs mit dir, du  
hast dein Leben und Dichten,  
Dankbar erkenn ich es wohl,  
meiner Verehrung geweiht.“  
(Goethe, Elegie, Rom, 1789, s. 1-44).

### 2.4. Song

Song similar to a hymn, is a sung form of poetry or an instrumental piece with no spoken words. It generally consists of short verses. A song only comes into being when written poetic texts

are set to music. Songs typically include a refrain, which is the repeated section of a verse. Various types of songs differ in terms of themes, functions, or their structural and thematic features. Some of these are folk songs, love songs, and daily songs (see Zimmermann, 1987, pp. 71-73).

## 2.5. Sonnet

Sonnet is one of the fundamental forms of lyric poetry. The term “sonnet” initially refers to the well-known, artful lyrical form with rhyme. The sonnet is considered the most sophisticated form of poetry. It is composed of metric elements, two quatrains, and two tercets. The theme of the sonnet often involves the relationship between a young man and an angelic woman, with topics such as beauty and the fear of losing a loved one (Rick, 2010, p. 3).

From the 16th century, the sonnet in Italy was understood as a musical piece composed for solo or choir. It consists of various sections, rhythmically divided in distinct ways. Originating in Italy in the 16th century, it spread throughout Europe. Beethoven, Schumann, Brahms, Franck, and Debussy are among the most famous composers of the sonnet (Grolier International Americana Encyclopedia, Vol. 12, 1993, p. 127). An example can be seen in Shakespeare’s sonnets.

„Seh’ ich, wie alles, was da wächst  
und steigt,

Nur kurze Zeit in der Vollendung  
währt;

Wie diese Welt uns nur Schaubilder  
zeigt,

Vom mystischen Einfluß der Gestirn  
erklärt;

Merk ich, daß Menschen sich wie  
Pflanzen mehren,

Belebt vom selben Himmel und  
gehemmt,

erst stolz im jungen Saft, dann sich  
verzehren,

Bis die Vergessenheit hinweg sie  
schwemmt:

Dann führt der Blick auf dies  
beständ'ge Wandeln

Dich, reich an Jugend, vor mein  
Angesicht,

Um den die Zeit und der Verfall  
schon handeln,

Wie Nacht verschlingen soll dein  
junges Licht;

Und kämpfend mit der Zeit in steter  
Treu,

Wie sie dir etwas nimmt, pflopf ich  
dich neu.“ (Shakespeare, 1871, s.15.)

## **2.6. Ballad**

Ballad combines lyrical, epic, and dramatic elements. Often presented in dialogue form, it depicts extraordinary events and human experiences, particularly in challenging situations. It generally ends tragically and is developed with a dramatic structure. Characteristics like stanza form, singability, and refrains connect it to lyrical poetry. The ballad belongs to lyrical poetry with a structured poetic form, rhyme, and fixed meter. It does not feature a lyrical "I"; rather, the narrative character is easy to identify. Additionally, it is known as a narrative poem. There are two types of

ballads: the medieval folk ballad and the modern art ballad (see Zimmermann, 1987, p. 70).

„Der Handschuh  
Vor seinem  
Löwengarten,  
Das Kampfspiel zu  
erwarten,  
Saß König Franz,  
Und um ihn die Großen  
der Krone,  
Und rings auf hohem  
Balkone  
Die Damen in schönem  
Kranz [...]“ (Schiller,  
1797).

## 2.7. Epigram

Epigram derives from the Greek word *epigraphein*, meaning an inscription carved onto stone, a monument, or a gravestone. The epigram is a small form of lyrical poetry that originated in antiquity. It is characterized by brevity, wit, commentary, and verse form and means "inscription." It emerged from texts like inscriptions on gravestones or vessels. Today, expressive statements in novels, dramas, poems, or conversations can be referred to as epigrams. Ancient poets like Catullus and Martial, French poets such as Clément Marot and Voltaire, and the German poet Goethe are regarded as significant representatives of this poetic form (Anabritannica General Encyclopedia, Vol. 8, 1986, p. 221; Zimmermann, 1987, p. 71).

Example:

“To be ruled like a Frenchman the Briton is loth, yet in truth a direct-tory governs them both.” (Coleridge, 1921, p. 166).

### 3. The Theory of Modern Poetry

The term "modern" refers to the latest fashion, the freshest scientific, technical, and social development (Kempcke, 2000, p. 682). It derives from the Latin adjective *modernus*, meaning something new. Until the 18th century, it was used as a contrast to "old." Anything that was old was called *modernus* (DWDS).

Modernity describes an era born from social, technical, and literary transformation, with roots reaching back to the second half of the 19th century (Henne, 2010, p. 2). The origin, formation, and development of the modern age were largely driven by industrial and technical revolutions. "The urbanization of society" and scientific advancements, especially in natural science, required literature to take on a new form (see Henne, p. 17). Henne (2010, p. 5) points out the diversity of modernity, driven by a multitude of influences. In the German-speaking world, literary works emerging between 1850-1920 are referred to as "modern" (Iser, 1966, p. 543). Modern literature is characterized by standing in contrast to traditional literature. In this regard, Henne (2010) explains that "literary modernism is primarily a language project that seeks new paths and questions literary traditions."

From the 18th century onwards, authors referred to their era as the "New Age," indicating a fundamental difference from antiquity and a desire to break with it (Kiesel, 2004, p. 13). Although since late antiquity, authors expressed their cultural distance from antiquity with the terms *new* and *modernus*, the first awareness and deliberate engagement with modernity came in 1886-87 in the *Berlin Magazine for Literature at Home and Abroad* and in the *General German University Newspaper*. The six published theses presented

the idea that brings the new era to life: “Our highest artistic ideal is no longer antiquity, but modernity” (Kiesel, 2004, p. 13).

One of the most important attempts to sever ties with antiquity came during the Sturm und Drang period. Authors of this era no longer wanted to be guided by the strict rules of ancient literature but by free-spirited songs (Kiesel, 2004, p. 14). According to Kiesel (2004, p. 32), modern literature includes literary directions that establish a connection through their overcoming character: naturalism, activism, futurism, Dadaism, and surrealism. This overcoming takes three forms: (1) through organic transcendence, (2) through abrupt and sharp presentation, and (3) through combination.

When, where, and how modern poetry begins, which poets it includes, and up to which year lyrical poems are considered modern are questions with various answers. Due to the different developmental timelines of national poetry, it emerged in France around 1850, in Italy in the 1870s, and in Spain, Portugal, and England at the beginning of the 20th century. In his *Structure of Modern Poetry*, Hugo Friedrich claims that modern poetry is an international phenomenon with Baudelaire as its foundational representative (Friedrich, p. 19 in: Lamping, p. 134). According to Lamping, all poetic texts that appeared between 1890 and 1900, deviating from traditional norms, belong to modernity. Modern lyrical texts differ structurally (e.g., meter, verse) and linguistically (e.g., speech types) from previous movements.

Poet Lamping (2010, p. 140) categorizes modern German poetry into three phases: The first phase begins around 1890 with *Hymns* by Stefan George and *Phantasmus* by Arno Holz. With *Hymns*,

the deviation from realistic experiential poetry begins, and metaphorical alienation becomes the main characteristic. *Phantasmus* breaks away from traditional metric verse structure and employs free verse. The second phase consists of three opposing directions within modern German poetry: (1) formal traditionalism, marked by anti-realistic montage; (2) Brecht's social realism, which favors free verse and is characterized by metaphorical alienation; and (3) a naturalism with a magical form of alienation (see Lamping, p. 141). The third phase begins in the 1930s and 1940s, modifying the first and second phases and emerging through the interplay of multiple directions, including hermetic poetry, concrete poetry, and political poetry (see Lamping, p. 141).

As briefly mentioned, modern poetry differs from traditional poetry in its multi-dimensional sense, free rhythms, and meters. According to Günter's view (1979, pp. 345-361), reading modern poetry is mysterious and closed off, leading to misunderstanding of modern lyrical poems. Günter describes it as the "decay and loss of a meaningful world" (see Günter, pp. 345-361), signifying a departure from the ancient worldview.

Ursula Lange (1970, p. 223) questions the stylistic unity of modernity and argues that it is difficult to speak of a general modern style. She also claims that lyrical modernity goes hand in hand with tradition. Additionally, she refers to the negative criteria (abnormality, dehumanization, sensory unreality, dematerialization, dissonance) of modern poetry and concludes that breaking away from tradition is not the sole aim of modern poetry. Alongside these negative criteria, she lists the positive ones: suggestion, language magic, metaphor, and overlay techniques. Another noteworthy

statement by Ursula Lange (see p. 227) is that the language of modern poetry "possesses an unprecedented level of freedom in movement and design, allowing it to remain open to constant experimentation."

The traditional boundaries of lyrical poetry are hardly visible. "The driving force of linguistic function was unleashed to the point of exaggeration, to excess, to the destruction of coherence" (Eluard, 1963, pp. 160-163 in: Höllerer, 2003, pp. 512-513). This exaggeration appears in the following "Image Poem" by Kurt Schwitters ([www.merzmail.net](http://www.merzmail.net)).

Ursonate  
Zätt üpsiilon iks (normal)  
Wee fau Uu  
Tee äss ärr kuu  
Pee Oo änn ämm  
Ell kaa Ii haa  
Gee äff Ee dee zee beee Aaaaa

This text contains neither literal meaning, rhetorical elements, nor metric structure. It consists solely of a sequence of consonants and vowels. Rhythm emerges in other passages of the Ursonate.

dll rrrrr beeeee bö  
dll rrrrr beeeee bö fümms bö,  
rrrrr beeeee bö fümms bö wö,  
beeeee bö fümms bö wö tää,

bö fümms bö wö tää

zää,

fümms bö wö tää

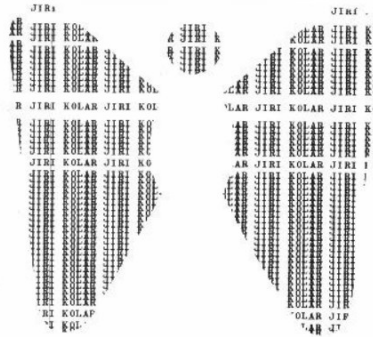
zää Uu:

Modern poetry no longer deals with everyday problems or human misfortune, as "everything in life appears absurd to [the poets]." Tristan Tzara expresses this indifference toward social issues with the following words: "[...], it will be poorly done, but we don't care" (1998, pp. 5-12 in: Höllerer, p. 518). He explains the philosophical background of Dadaist (a modern movement) poetry, which defines the thematic, technical, and linguistic content of the text. It involves a rejection of literature's social function, expressing his disdain for the reality of life.

„Die Anfänge Dadas waren nicht die Anfänge einer Kunst, sondern die eines Ekels. Ekel vor der Erhabenheit der Philosophen, die uns seit 3000 Jahren alles erklärt haben, Ekel vor der Anmaßung jener Künstler, die sich als Stellvertreter Gottes auf Erden gebaren, [...] Ekel vor all den katalogisierten Kategorien, Ekel vor der Trennung zwischen Gut und Böse, Schön und hässlich, [...] Ekel schließlich vor der jesuitischen Dialektik, die alles erklären und in armselige Gehirne abwegige, stumpf gewordene Gedanken bringen kann,[...]“ (1998,s.5-12 in: Höllerer, s. 518).

Eugenio Montale (1976, pp. 28-38, in: Höllerer, p. 534) summarizes the development and transformation of the relationship between poetry, music, and painting from antiquity to modernity. Initially, music and poetry were closely connected, with a new

tendency toward architectural forms, leading to the creation of stanzas and meter. With modernity came a new shift toward visual and pictorial poem forms that connected with painting. Currently, there are numerous modern poems that are linked to the art of painting, some of which we will present as examples.



Reinhold Köhler † | Schmetterling für Jiri Kolár 1969

Reinhard Döhl's (1969) painterly poem, or onomatopoeic poetry, resembles no traditional poem, both formally and in terms of content. It lacks classical structural elements such as stanza and meter, and there is no meaning attached to each word. It no longer serves any social, educational, or political function. In exploring the characteristics of modern poetry, a new technique emerges: gestural narrative style. According to Bertolt Brecht (1986, pp. 358-365, in: Höllerer, 2003, pp. 544-550), the gestural technique “means that language should entirely follow the gestures of the speaking person.” These poems exhibit regular rhythms and rhymes, Brecht observes (cf., 358-365, in: Höllerer pp. 546-547). By observing demonstrations, Brecht (cf., 358-365, in: Höllerer pp. 546-547) discovered how to create irregular rhythms from irregular, unrhymed verses. The works cry out rhythmically and follow the gesture:

Someone rings:

*„Wir ha-ben Hun-ger“*

*„Helft euch sel-ber, wählt Thäl-mann“*

Inspired by the imitation of demonstrators, he composes the following verses in a rhyme-free and irregular manner:

*„ ja wenn die Kin-der Kin-der blei-ben, dann*

*Könn-te man ih-nen im-mer Mär-chen er-zäh-len*

*Da sie a-ber äl-ter wer-den*

*Kann man es nicht* (vgl., 358-365, in: vgl. Höllerer s.546-547).

The structure relies on the irregular rhythm of the syllables. It is not intended for reading, but rather for shouting.

#### **4.Conclusion**

Lyric poetry is one of the fundamental literary genres. It includes texts that feature specific content, language, formal, and structural characteristics. A lyric poem is created through the interplay of structured features like stanza, verse, meter, rhythm, rhyme, and linguistic or rhetorical devices like metaphor, imagery, simile, personification, euphemism, irony, litotes, etc. A stanza is a unit of verses sharing similar characteristics. Each line within a stanza is called a verse. Meter refers to the rhythmic pattern between stressed and unstressed syllables. Rhyme is the repetition of the same letters, syllables, or words within the stanza.

Using a word in a figurative sense rather than a literal one is known as metaphor. Simile, imagery, and personification are different types of metaphors. Euphemism involves softening a word. Irony is when an expression is presented with opposite meaning.

When negation words appear twice in a sentence, it creates a positive meaning, known as litotes.

Lyric poetry is an umbrella term for all poetic forms, such as ode, hymn, ballad, sonnet, elegy, song, and epigram. An ode is a metric, strophically, rhythmically structured poetic text, often connected with music, known for its joyful, expressive language. Hymns are poems intended to be sung, generally praising a religious or sacred figure or God. Elegy is characterized by expressions of longing and sorrow in a sentimental and powerful language. Songs are poems composed to be set to music and sung, featuring short stanzas, as well as a refrain—a stanza repeated throughout the text. The sonnet is considered the most artful poetic form, with a rich metric structure and a central theme of love between man and woman. A ballad combines epic, dramatic, and lyrical literature, often relating to tragic events. Epigrams are short inscriptions on monuments or gravestones; additionally, meaningful sayings in books are also called epigrams.

For thousands of years, lyric poetry has undergone transformations, modifications, renewals, and changes. In ancient cultures, all texts intended for singing were considered lyric poetry. Since the 16th century, metrically structured texts have been categorized as lyric poetry. Due to social, political, technical, and scientific developments, a new form of lyric poetry emerged: modern lyric poetry. Modern poems are characterized by linguistic freedom. Techniques like montage, defamiliarization, visual poetry, gestural narrative style, and lyrical painting are some of the most recognized tools in modern lyric poetry. In conclusion, modern lyric

poetry stands in contrast to tradition. It turns away from traditional rules, procedures, and conventions.

## Bibliography

Anabritannica Genel Ansiklopedisi, (Encyclopedia Britannica) Bd. 8, Ana Yayıncılık ve Sanat Ürünlerini Pazarlama A.Ş., İstanbul, 1986.

Brecht, B. (1986). *Über reimlose Lyric mit unregelmäßigen Rhythmen. Große Kommentierte Frankfurter Aufgabe*. Berlin Weimar und Frankfurt /M. 1986 Schriften 2, Bd. 22, S. 358-365

Coleridge, S. T. (1921) *The complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge*, Library of Alexandria.

Döhls, R. (1969). *Schmetterling für Jiri Kolár*. [https://www.reinhard-doechl.de/kolar/kolar\\_trauerseite.htm](https://www.reinhard-doechl.de/kolar/kolar_trauerseite.htm) (Last access: 28.10.2024).

Eluard, P. (1963): *Porträt und Poesie*, (hrsg. V. Louis Parrat) Darmstadt und Neuwied. 1963, s. 160-163.

Feldman, D. (2010): *Eine Unterrichtsstunde im Fach Deutsche: Wir schreiben Gedichte- Streckbriefe*. Norderstedt: GRIN Verlag,

Figal, G. (1979): *Aufhebende Bewegung-zum Problem von Sinn und Bedeutung der modernen Lyric, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Heidelberg: Metzler Verlag, 345-362.

Friedrich B. (1806): *Ästhetik, Lyrische Formen: Theorie der schönen Künste*. Leipzig: Martini, 250-354.

George, S. (1987): *Sämtliche Werke. Bd. 2: Hymnen, Pilgerfahrten*. Algalal. Stuttgart: Algalal. [http://www.uni-due.de/lyrictheorie/texte/1890\\_george2.html](http://www.uni-due.de/lyrictheorie/texte/1890_george2.html). (Last access: 29.10.2024).

Geyss, R. (2002): *Die Gattungsgeschichte der Lyric*. Norderstedt: GRIN Verlag.

Goethe, J. W. (1827): *Goethe's Werke* 6. Bd. Stuttgart/Tübingen.

Goethe, J. W. (1791): *Elegie, Rom*. [http://www.uni-due.de/lyrictheorie/texte/1791\\_goethe.html](http://www.uni-due.de/lyrictheorie/texte/1791_goethe.html). (Last access: 29.10.2024).

Grolier international Americana Encyclopedia. (1993). (*übersetzt in Türkisch von Medya Holding AŞ.*)Bd. 12.

Hasenstab, S. (2008): *Jazzdiskurse und Jazz& Poetry in Skandinavien- zwei untermediale Phänomene*. Norderstedt: GRIN Verlag.

Hellingrath, N. (1911): *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe*. Jena: Eugen Diederichs. [http://www.uni-due.de/lyrictheorie/texte/1911\\_hellingrath.html](http://www.uni-due.de/lyrictheorie/texte/1911_hellingrath.html) (Last access: 29.10.2024).

Henne, H. (2010): *Sprachliche Spur der Moderne, in Gedichten um 1900: Nietzsche, Holz, George, Morgenstern*. Göttingen: Walter De Gruyter.

Hinderer, W. (2001): *Geschichte der deutschen Lyric vom Mittelalter bis zur Gegenwart 22 Beiträge, zweite erweiterte Auflage*. Würzburg: Könighausen & Neumann.

Kayser, W. (1948): *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern: De Gruyter.

Krempcke, G. (2000): *Wörterbuch Deutsch als Fremdsprache*. Berlin: De Gruyter.

Kiesel, H. (2004): *Geschichte der literarischen Moderne*. München: Verlag C.H.Beck.

Lamping, D. (1993): *Das lyrische Gedicht: Definition zur Theorie und Geschichte der Gattungen*, 2. Rev. Ed. Göttingen: Vandenhöck & Ruprecht.

Lange, U. (1970): *Friedrich, die Struktur der modernen Lyric*, *Romanische Forschung*, 222-223.

Meydan Larousse, Büyük Lügat ve Ansiklopedi (1990) (Librairie Larousse, 1960 Paris) Meydan Yayınevi, İstanbul: Meydan Yayınevi.

Müller, G. W. (1979): *Das lyrische Ich: Erscheinungsformen gattungseigentümlicher Autor-Subjektivität in der englischen Lyric*. Heidelberg: Winter Universitätsverlag.

Shelly, B. P. (1990): *Verteidigung der Poesie* in: *Ausgewählte Werke. Dichtung und Prosa* (hrsg. Horst Höhne), Frankfurt, 621- 665.

Pospelov, G. (2005): *Edebiyat Bilimi*, (übersetzt von Yılmaz Onay), Evrensel İstanbul: Basım Yayın.

Braungart, G. , Rick, H. & Grubmüller, K. (2000): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin: Walter de Gruyter.

Schiller, F. (1797): *Der Handschuh*. [http://www.handmann.phantasus.de/g\\_ballade\\_erklaerung.html](http://www.handmann.phantasus.de/g_ballade_erklaerung.html). (Last access: 22.10.2023).

Schmid, C. Heinrich (1767): *Theorie der Poesie nach den neuesten Grundsätzen und Nachricht von den besten Dichtern nach*

den angenommenen Urtheilen. Leipzig: Crusius. [http://www.uni-due.de/lyrictheorie/texte/1767\\_schmid.html](http://www.uni-due.de/lyrictheorie/texte/1767_schmid.html). (Last access: 12.11.2022).

Schuster, M. O. (2004): *Nur das Kino - als Einstimmung: Filmkultur, Visualität und Räumlichkeit im Rahmen von H. C. Artmanns Autonomieästhetik*. In: Margarete Lamb-Faffelberger / Pamela S. Saur, *Visions and Visionaries in Contemporary Austrian Literature and Film*, Peter Lang, 147-170.

Shakespeare, W. (1871): *Shakespeares Sonette* (übersetzt in Deutsch von Otto Gildemeister), Leipzig. <http://books.google.com.tr/books?id=oiNMAAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=shakespeares+Sonette&hl=tr&sa=X&ei=IwgsUrh9McestAbjjoCYBg&ved=0CFIQ6AEwBQ#v=onepage&q=shakespeares%20Sonette&f=true>. (Last access: 29.10.2024).

Tristan, T. (1998): *Vortrag auf dem Dadakongreß , 7 Dada Manifeste*, in: Franz. Übers v. Pierre Gallisaires, Hamburg, 5-12.

Cushman, S. , Cavanagh, C. & Ramazani, J. (2012): *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 4. Ed. Princeton: University Press.

Viëtor, K. (1961): *Geschichte der deutschen Ode*. 2. Aufl. Hildesheim. <http://www.literaturwelt.com/spezial/ode.html#begriff> ( Last access: 29.10.2024).

Walter, B. (1993): *Überlegungen zur Lyrictheorie aus erzähltheoretischer Sicht*, Heidelberg: Verlag C. H. Beck, 359-375.

Weber, N. (2009): *Gedichte Werkstatt: Materialien für einen handlungsorientierten- und produktionsorientierten Deutschunterricht*. Buxtehude: Persen Verlag GmbH.

Zedler, J. H. (1740): *Großes vollständiges Universal-Lexikon Aller Wissenschaften und Künste, Welche bishero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden*. Leipzig und Halle: Verlegst Johann Heinrich Zedler, 446-454.  
[http://www.uni-due.de/lyrictheorie/texte/1740\\_zedler\\_ode.html](http://www.uni-due.de/lyrictheorie/texte/1740_zedler_ode.html)  
(Last access: 10.08.2013).

Zimmermann, M. (1987): *Einführung in die Literarischen Gattungen*. Berlin: Transparent Verlag.

<http://www.literaturwelt.com/spezial/ode.html#begriff> (Last access: 29.10.2024).

[http://www.uni-due.de/lyrictheorie/texte/1806\\_bouterwek.html](http://www.uni-due.de/lyrictheorie/texte/1806_bouterwek.html) (Last access: 29.10.2024).

[http://www.dwds.de/?qu=Ode&submit\\_button=Suche&view=1](http://www.dwds.de/?qu=Ode&submit_button=Suche&view=1) (Last access: 29.10.2024).

<http://www.literaturwelt.com/Odengattungen> (Last access: 29.10.2024). [http://de.wikipedia.org/wiki/Shakespeares\\_Sonette](http://de.wikipedia.org/wiki/Shakespeares_Sonette) (Last access: 29.10.2024).

<http://www.literaturwelt.com/epochen/romantik.html#lyric> (Last access: 29.10.2024).

<http://de.wikipedia.org/wiki/Lyric> (Last access: 29.10.2024).

<http://www.dwds.de/?qu=lyric> (Last access: 12. 08. 2019)

## CHAPTER III

### Suriye Lehçesinde Kullanılan Yaygın Kalıplar

**Merve DOĞU<sup>1</sup>**  
**Mustafa ALMAVAS<sup>2</sup>**

#### Giriş

Lehçe, konuşulan ana dilin farklı bölgelerinde ya da sosyal ortamlarda kullanılan dilin alt türlerini içermektedir. Lehçeler özellikleri bakımından farklılık göstermekte, her lehçenin bulunduğu bölgeye göre telaffuzu, kelime dağarcığı ve gramer kuralları değişkenlik göstermektedir. Lehçelerde yer alan farklılıklar coğrafi, etnik ve sosyal etmenlere bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Bir bölgede yer alan lehçenin sayısının fazla olması o bölgenin kültürel çeşitliliğini ve sosyal etkileşimini yansıtmaktadır. Arap coğrafyasında her bölgeye özgü lehçeler yer almakta ve özellikleri bakımından farklılıklar bulunmaktadır. Şam lehçesi bu lehçeler içerisinde yaygın kullanılan lehçeler arasındadır. Ortadoğu’da

---

<sup>1</sup> Araştırma Görevlisi, Bingöl Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Mütercim ve Tercümanlık Arapça Bölümü [dogu4908@gmail.com](mailto:dogu4908@gmail.com). Orcid: 0000-0003-2478-4973

<sup>2</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Kırkkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Mütercim ve Tercümanlık Arapça Bölümü [mustafamawas101@gmail.com](mailto:mustafamawas101@gmail.com). Orcid: 0000-0001-7502-2376

“Suriye Lehçesi” olarak da bilinen Şam lehçesi, gramer kuralları, kelime dağarcığı ve telaffuz bakımından diğer lehçelerden farklılık göstermektedir. Coğrafi yakınlık ve yapısal benzerlik bazı lehçeler arasında uyum olmasına olanak sağlamıştır, Örneğin Şam lehçesi ve Mısır lehçesi arasında telaffuz bakımından benzerlik yer almaktadır. Bu çalışmada fasih Arapça ile lehçe arasındaki farklılıklar ve Şam lehçesinin özellikleri açıklanmış, Suriye lehçesinde kullanılan yaygın kalıplar fasih Arapça ile karşılaştırmalı olarak ele alınarak örnek cümlelere yer verilmiştir.

### **Arap Dili ve Lehçeleri**

Lehçe terimi birbirine benzeyen birçok anlamı içerisinde barındırmaktadır. “Sözlükte yer alan le-he-ce لَهج kökü, lehçenin (اللهجة) lisan/dil anlamına gelmekte ve bu kelimenin, ikinci harfin harekesi fetha olarak اللهجة/ lehece şeklinde de okunmaktadır” (Düzgün vd., 2015: 22). Lehçe başka bir ifadeyle dialect terimi çeşitli ülkelerde ve farklı bölgelerde yaşayan kimseler tarafından bireyin sosyal statüsüne bağlı olarak gelişmekte ve yaygınlaşmaktadır. Lehçe, kendine özgü dil özelliklerini içermekte, kullanılan bölgedeki konuşma şekillerini içerisinde barındırmaktadır, bu durum toplum ve lehçe arasında belirli bir uyumun gerçekleşmesine neden olmaktadır. Konuşulan lehçe, toplumun kültürünü ve sosyal düzeyini ortaya çıkarmaktadır. Ana dili içerisinde barındıran lehçeler, birbirinden farklı konuşma çeşitlerini kapsamakta ve bu konuşma çeşitleri, bölgeden bölgeye farklılık göstermektedir. Lehçede yer alan çeşitliklerinin ortaya çıkmasında birçok faktör bulunmakta, bu faktörler arasında göç hareketleri, savaş gibi toplumsal olayların yanı sıra coğrafya, iklim gibi fiziksel etmenler ve siyasi faktörler etken rol oynamaktadır.

Toplumsal ve tarihsel etmenler, dilin gelişiminde belirleyici olmakta, Lehçenin konuşulduğu bölgede yer alan yönetimin varlığı, lehçenin varlığını etkilemektedir. Bu durum devletin gücü ile doğrudan orantılıdır, çünkü devlet gücünün azalmasıyla lehçe çeşitliliği artmakta, güçlü bir devlet yapısında ise lehçe çeşitliliği azalmaktadır (Yıldız, 2010:24).

Toplamlar arasında yer alan kültür ve gelenekler, lehçenin toplamlar arasında çoğalmasında etken rol oynamakta, lehçenin iletişim ve kültürel etkileşimde zenginleşmesine katkı sağlamaktadır. Lehçenin konuşulduğu bölgede yaygınlaşmasında etken rol oynayan faktörler arasında yer alan hac mevsimi, ticaret pazarları, şiir okuma günleri gibi pek çok faktör, Arapların bir araya gelerek, kendi konuştukları lehçelerle hitap etmesine ortam sağlamıştır. O dönem içerisinde her kabile, kendilerine ait olan konuşma lehçesini kullanmış, bu durum kabileler arasında kendilerine özgü bir edebî dil ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Ceberî, 2007:52). Kabilelere ait olan gelenek ve kültürlerin, günümüze kadar ulaşmasında edebî dil etken rol oynamaktadır.

### **Fasih Arapça ve Lehçe**

Fasih kelimesi sülâsi فَصَح “fe-su-ha” fiilinden türemiştir ve tanım olarak iyi konuşmayı ifade etmektedir(Ceberî, 2007:70). Fasih Arapçanın ortaya çıktığı dönem, Câhiliye Dönemini ve Kur’ân-ı Kerim’in indirildiği zamanı kapsamakta, edebiyat ve yazı dilinde kullanılmaktadır. Fasih Arapça telaffuzu kolay, cümle kurulumu ve gramer kuralları, Arap dili kaidelerine göre oluşan bir dildir (Doni, 2019:139). Arap dünyasında ortak iletişim aracı olarak kullanılan Fasih Arapça, çeşitli platformlarda kullanılmakta (Uysal, 2016: 113) ve dilin gramer kurallarına bağlı, günümüzde gazete, dergi,

televizyon, radyo gibi görsel, işitsel ve yazılı medyada ve Arap ülkelerinde daha çok resmî kurumlarda yer almaktadır. Fasih Arapçanın, sosyal medyada ve resmî kurumlarda etkin bir şekilde kullanılması, toplumların çeşitli katmanları arasında iletişimin sağlanmasında etken rol oynamaktadır. Fasih Arapçanın günümüze kadar yaygın ve etkili kullanılmasında önemli etkenler arasında şiirler ve fasih olarak indirilen Kur'ân-ı Kerîm yer almaktadır (Kaplan, 2019: 203). Kur'ân Arap dilinin özellikleri ve kurallarını içerisinde bulundurması sebebiyle kaynak oluşturmaktadır. İndirildiği dönemde, yazılı eserlerin çok fazla olmaması sonucunda ezber yapılması ve her harfin harekesine özen gösterilmesi, Kur'ân'ın içeriğinin doğruluğu ve bütünlüğünün korunmasına olanak sağlamıştır. Bu durum Fasih Arapça ile Kur'an arasındaki bağı kanıtlar niteliktedir.

Fasih Arapçanın Arap ülkelerinde günlük konuşma dili olarak tercih edilmemesine sebep olan birçok etmen mevcuttur. Bu etmenler arasında dilin kullanımında fazla kuralın bulunması, konuşmadaki hız ve kolaylığa engel oluşturması yer almaktadır. Arapçada irabın yer alması da konuşmayı zorlaştıran başka bir etmendir. Çünkü irab, konuşmacının hızlı bir şekilde düşünüp kendini ifade edebilmesini zorlaştırabilir bu durum da anlam kaybının yaşanmasına neden olabilmektedir. Buna benzer durumlar, Fasih Arapçanın günlük hayatta konuşma dili olarak tercih edilmesini zorlaştırmış ve kullanımında daha az kural olan lehçenin tercih edilmesine olanak tanımıştır.

Lehçe başka bir ifadeyle Ammice veya Avamca, Arap ülkelerinde daha çok halk arasında konuşulmakta ve Arap dilinde "العَامِيَّة، الدَّارِجَة، المَحْكِيَّة" gibi kavramlarla ifade edilmektedir (Aydın,

2015:108). Dilbilim bağlamında lehçe, belirli bir bölgeye ait dil özelliklerinden oluşmaktadır ve ilgili dil özellikleri konuşulan bölgede aynı olmakta ve değişkenlik göstermemektedir. Her lehçe kullanıldığı çevreye özgü telaffuzları içerisinde barındırmakta ve telaffuzlar bölgeden bölgeye farklılık göstermektedir, coğrafi bölge ve sosyal sınıf gibi etmenler farklılıkların ortaya çıkma nedenleri arasında yer almaktadır (Doni,142). Lehçelerin kullanımında sosyal sınıf etken rol oynamakta, bu durumun sebebi farklı toplumlarda yer alan yaşam koşulları, iletişim tarzları ve sosyal sınıf farklılıklarıdır. Çünkü bireylerin lehçe kullanımında, eğitim seviyeleri, yaşam koşulları ve kültürel faktörler belirleyici olmaktadır. Arap dilinin çeşitli bölgelerde kullanılması, lehçe çeşitliliğinin ve farklılığının artmasına neden olmuş ve her bölgeye has lehçe özelliklerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Arap lehçelerindeki farklılıkları belirli faktörler ile açıklamak mümkündür:

- “**Siyasi faktörler:** Toplumdaki farklı sosyal koşullara ait çok sınıflı ortamlar, dil yapısının çeşitlenmesine ve her toplumun kendine ait dil özelliklerinin oluşmasına zemin hazırlamakta, bu durum lehçelerin ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Arapların topraklarının işgal altında kalması, o bölgede yaşayan bireylerin farkı milletlerle bir arada olmasına, onlarla iletişim kurmalarına olanak sağlamış, bu durum çeşitli lehçelerin ortaya çıkmasına yol açmıştır (Yeşildağ, 2019: 9).
- **Dillerin teması:** Dilsel çatışma kavramı lehçelerin ortaya çıkmasında etken rol oynamakta ve dilsel sürtüşme olarak da adlandırılmaktadır. Dilin gelişimi, dilin diğer diller üzerindeki etkisi ile oluşmakta ve dilsel sürtüşme, tarihteki birçok olayda yer almaktadır. İslam ülkelerinde farklı

özellikleri ve kullanımıyla yer alan Arap lehçeleri, dilsel çatışmanın özelliklerini içerisinde bulundurmaktadır (Sarif,2019:28)”

- “**Bireysel faktörler:** Lehçelerin çeşitli olmasında, bölgede yaşayan bireylerin sayısının fazla olması önem arz etmektedir. Çünkü her birey farklı konuşmakta, böylelikle de lehçelerin özellikleri değişkenlik göstermektedir. Bu duruma çocuklar konuşurken gözlemleyerek de örnek verilebilir. Çocuklar anne babalarından, çevresindeki bireylerden kelimeleri öğrendikten sonra diğer kelimelerin telaffuzu yetişkinlerden farklılık göstermekte, bunun sonucunda düzeltme yapılmadığı takdirde telaffuz şekli lehçeleri oluşturmaktadır.
- **Coğrafi faktörler:** Arap coğrafyasının doğası ile o bölgede yaşayan kimseler arasında gerçekleşen etkileşim, coğrafi faktörlerin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Arap Yarımadasında yaşayan kimselerin devamlı olarak seyahat halinde olmaları, bu etkileşimin gerçekleşmesine neden olmaktadır. Çünkü bireyler ev sahipliği yaptığı bölgede, yolculuk halinde olan kabilelerle iletişim halinde olmakta ve her kabile kendine özgü lehçesini konuşmakta aynı zamanda ödünç aldığı lehçeye de aşina olmaktadır. Yaşanılan bu durum Arap lehçelerindeki sayının artmasına zemin hazırlamaktadır (Ceberî, 107).”

Arap coğrafyasındaki yaşam koşulları, Arapçanın kullanımına etki etmiş ve toplumda yer alan birçok konu üzerinde etki sağlamıştır. Yukarıda ele alınan faktörlerin de içerisinde bulunduğu birçok etmen Arapların birbirleriyle aynı ortamda bulunmalarına sebep olmuş, bu durum Arap lehçesinin birliğinin

ortadan kalkmasına ve birbirinden farklı lehçelerin ortaya çıkmasına yol açmıştır (Ceberî, 107).

Lehçe ve Fasih Arapça karşılaştırmalı olarak ele alındığında, Modern Standart Arapça olarak da ifade edilen Fushâ, lehçeye göre daha çok Arap ülkelerinde günlük yaşamda konuşulmakta, lehçe ise Arap coğrafyasında halkın iletişimde kullandığı konuşma dili olarak kullanılmaktadır. Arap lehçeleri arasında telaffuz, gramer kuralları gibi birçok etmene bağlı olarak farklılık bulunmakta, Fasih Arapçada ise Arap dilinin gramer kuralları, cümle kurulumu gibi konularda herhangi bir değişkenlik olmamakta ve günümüzde yazılı medyanın da hâkim olduğu işitsel ve görsel medyada etkin bir şekilde kullanılmaktadır (Aydın:108). Lehçe genel özellikleri ve telaffuzuyla belirli bir bölgeye ya da topluluğa has dil özelliklerini içerisinde barındırmakta, Fasih Arapça ise ortak dil kurallarını içeren ve belirli bir bölgeye bağlı kalmadan her bölgede kullanılan ortak dil özelliklerini içermektedir.

### **Şam Lehçesinin Özellikleri**

Şam lehçesi, Suriye, Filistin, Lübnan ve Ürdün ülkelerinde kültürel ve coğrafi uyum ile dikkat çekmekte ve bu ülkelerin lehçeleriyle karşılaştırma yapıldığında benzerlik içerisinde olduğunu ifade etmek mümkündür. Mısır lehçesi, Şam lehçesinin uyum içerisinde olduğu lehçeler arasındadır, yapısal benzerlikle birlikte coğrafi yakınlığı da yer almaktadır. Her iki lehçenin telaffuzu diğer lehçelerle karşılaştırıldığında kullanımının daha kolay ve ikisi arasında benzerlik olduğunu aktarmak mümkündür. Lehçeler içerisinde birçok zorluk yer almakta ve bu zorluklar birbirinden farklı sebepler sonucunda ortaya çıkmaktadır. Mağrip ülkelerinde konuşulan lehçelerin barındırdığı zorluklar içerisinde

telaﬀuzunun hızlı olması, yabancı kelimelerin varlığı ve birçok lehçede yer alan kelime başlarında sükunun kullanılmasıdır, bu durum bireylerin konuşma esnasında zorlanmalarına neden olmaktadır (Şayır:2023:24). Batılılar arasında ele alınan Şam lehçesi, Arap lehçeleri arasında en çok çalışılan lehçedir. Arap dili alanında dilbilimsel çalışması az olsa da İngilizce, Fransızca ve Almanca dilbilimsel kitaplarda diğer lehçelerle karşılaştırıldığında Şam lehçesi alanındaki çalışmalar önem arz etmektedir (Doğru ve Derviş: 2022: 189).

Şam lehçesi tarih boyunca farklı sebeplerle günümüze kadar ulaşmış ve yaygın bir şekilde kullanılmıştır, bu sebepler arasında diziler yer almaktadır. Geçmiş dönemlerde Meksika dizilerinin dublajında tercih edilen Şam lehçesi, günümüzde Türk dizilerinin dublajında tercih edilmekte ve Ortadoğu’da “Suriye lehçesi” olarak da ifade edilmektedir (Al Abdullah, 2023: 14). Şam lehçesinin yaygınlaşmasında etken rol oynayan faktörler arasında, Suriye bölgesinde uzun süreli ticari ilişkiler ve kültürel etkileşimler yer almaktadır.

Şam lehçesi içerisinde barındırdığı kültürel etkileşimler ve özelliklerle kendine özgü dil bilimsel yapıları ve kalıpları içermektedir. Bu kalıplar kullanım yönü ile fasih Arapçadan farklı olmakta, zamirlere ve zamanlara göre değişkenlik göstermektedir. Örneğin Şam lehçesinde yaygın kullanılan kalıplar arasında yer alan "حايّة خالي" kalıbı “hissediyorum” anlamına gelmekte, “hissediyor (müzekker)” anlamının karşılığı “حاسِسْ خَالُو” şeklinde olmaktadır. Bu kullanımın fasih Arapçadaki karşılığı “يشعرُ” şeklindedir (Tablo 3’te). Kalıplar zamanların kullanımına göre farklılık gösterse de fasih Arapça ile kullanımlarının bir kısmında

benzerlik gösterdiği öngörülmektedir. Örneğin “benim var” anlamında kullanılan "عِنْدِي" kalıbı, bütün zamirlerde fasih Arapça ile kullanım yönünden aynı olmakta, sadece “bizim var” anlamına gelen “عِنَّا” kalıbının fasih Arapçadaki kullanımı “عِنْدُنَا” şeklinde olmaktadır. İlgili kalıbın zamirlere ve zamanlara göre detaylı çekimine yer verilmiştir (Tablo 3’te). Kalıplar Şam lehçesi ve fasih Arapçadaki kullanımları ile karşılaştırması yapılarak, örnek cümlelerle desteklenmiştir.

### Şam Lehçesinde Kullanılan Yaygın Kalıplar

Tablo 1: "عِنْدِي وَجَعٌ" Kalıbı

| Türkçe Anlamı               | Fasih Arapça      | Şam Lehçesi       |
|-----------------------------|-------------------|-------------------|
| Ağrım var.                  | عِنْدِي أَلَمٌ    | عِنْدِي وَجَعٌ    |
| Senin ağrın var. (Müzekker) | عِنْدَكَ أَلَمٌ   | عِنْدَكَ وَجَعٌ   |
| Senin ağrın var. (Müennes)  | عِنْدِكَ أَلَمٌ   | عِنْدِكَ وَجَعٌ   |
| Onun ağrısı var. (Müzekker) | عِنْدَهُ أَلَمٌ   | عِنْدُو وَجَعٌ    |
| Onun ağrısı var. (Müennes)  | عِنْدَهَا أَلَمٌ  | عِنْدَا وَجَعٌ    |
| Sizin ağrınız var.          | عِنْدَكُمْ أَلَمٌ | عِنْدَكُنْ وَجَعٌ |
| Onların ağrısı var.         | عِنْدَهُمْ أَلَمٌ | عِنْدُنْ وَجَعٌ   |
| Bizim ağrımız var.          | عِنْدَنَا أَلَمٌ  | عِنَّا وَجَعٌ     |

Kaynakça: Barakat, 2009:122.

Tablo 2: "عَنْدِي وَجَعٌ" Kalıbı Cümle İçerisinde Kullanımı

| Türkçe Anlamı       | Fasih Arapça          | Şam Lehçesi              |
|---------------------|-----------------------|--------------------------|
| Boynumda ağrı var.  | عندي ألم رقبة         | عَنْدُو وَجَعٌ رَقْبَةٍ  |
| Sırtında ağrı var.  | عندها ألم ظهرٍ .      | عَنْدَا وَجَعٌ ظَهْرٍ    |
| Ateşi var.          | عنده حرارة.           | عَنْدُو حَرَارَةٌ        |
| Boğazında ağrı var. | عندها ألم في البلعوم. | عَنْدَا وَجَعٌ بَلْعُومٍ |
| Karnında ağrı var.  | عنه ألم في البطن.     | عَنْدُو وَجَعٌ بَطْنٍ    |
| Başında ağrı var.   | عنده ألم في الرأس.    | عَنْدَا وَجَعٌ رَأْسٍ    |
| Grip hastalığı var. | عنها مرض الانفلونزا.  | عَنْدَا رَشَحٌ           |
| Dişinde ağrı var.   | عنده ألمٌ في الأسنان. | عَنْدُو وَجَعٌ سِنَانٍ   |

Kaynakça: Barakat,122.

Tablo 3: "حَاسِبَةٌ خَالِي" Kalıbı: Bu kalıptan sonra sıfat gelmekte ve cümle tamamlanmaktadır.

| Türkçe Anlamı            | Fasih Arapça | Şam Lehçesi          |
|--------------------------|--------------|----------------------|
| Hissediyorum. (Müzekker) | أشعرُ        | حَاسِبِسْ خَالِي     |
| Hissediyorum. (Müennes)  | أشعرُ        | حَاسِبَةٌ خَالِي     |
| Hissediyor. (Müzekker)   | يشعرُ        | حَاسِبِسْ خَالُو     |
| Hissediyor. (Müennes)    | تشعرُ        | حَاسِبَةٌ خَالَا     |
| Hissediyorsun.           | تشعرُ        | حَاسِبِسْ خَالُكَ    |
| Hissediyorsun.           | تشعرين       | حَاسِبَةٌ خَالِكِ    |
| Hissediyorsunuz.         | تشعرون       | حَاسِبِينَ خَالَكُنْ |
| Hissediyorlar.           | تشعرون.      | حَاسِبِينَ خَالِنْ   |

Kaynakça: Barakat,121.

Tablo 4: "حَاسِيَة خَالِي" Kalıbı Cümle İçerisinde Kullanımı

| Türkçe Anlamı                                                       | Fasih Arapça                                        | Şam Lehçesi                                                                   |
|---------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------|
| Mutlu hissediyorum, çünkü arkadaşlarımla birlikte geziye gideceğim. | أشعر أنني سعيدة، لأنني سأذهب إلى الرحلة مع أصدقائي. | حَاسِيَة خَالِي مَبْسُوطَة لِأَنِّي رَاحِيَة عَ الرِّحْلَة مَعَ رَفِيقَاتِي.  |
| Özür dilerim, partiye gidemiyorum yorgun hissediyorum.              | أعتذر، لأستطيع الذهاب إلى الحفلة، أشعر بأنني متعبة. | أَنَا أَسْتَغْفِرُ مَا فِينِي رُوحَ عَ الحَفْلَة، حَاسِيَة خَالِي تَعَبَانَة. |
| Acıktım (aç hissediyorum), lokantaya gideceğim.                     | أشعر بالجوع، سوف أذهب إلى المطعم.                   | حَاسِيَة خَالِي جُوعَانَة رَحُ رُوحَ عَ المَطْعَم.                            |
| O hasta, bugün doktora gidecek.                                     | هو يشعر بالمرض، سوف يذهب للطبيب اليوم.              | حَاسِسٌ خَالُو مَرَضَانٌ بِذُو يَرُوحَ عَ لِبِدْكُتُورِ اليَوْم.              |
| Yarın sınavımız var, yorgun hissediyoruz.                           | عندنا إمتحان غداً، نشعر بالتعب.                     | عَنَا فَجِصَ بُكْرَة حَاسِيَيْنَ خَالْنَا تَعَبَانَيْنَ.                      |
| Pişmanım çünkü arkadaşşıma kızdım.                                  | أشعر بالندم لأنني أغضبتُ صديقتي.                    | حَاسِيَة خَالَا نَدَمَانَة لِأَنُو رَعَلْتُ رَفِيقَتَا.                       |
| Yolculuk sonrası mutluyum.                                          | أشعر بالسعادة بعد الرحلة.                           | حَاسِسٌ خَالُكَ مَبْسُوطٌ بَعْدَ الرِّحْلَة؟                                  |

Kaynakça: Barakat, 121.

Tablo 5: "بَعْدَمَا" Kalıbı

| Türkçe Anlamı                                 | Fasih Arapça                          | Şam Lehçesi                                              |
|-----------------------------------------------|---------------------------------------|----------------------------------------------------------|
| Süt içtikten sonra uyuduktan sonra uyudu.     | نام بعد أن شرب اللبن.                 | بَعْدَمَا شَرِبَ اللَّبَنُ نَامَ.                        |
| Sınava gittikten sonra tatile gittim.         | ذهبت للفسحة بعد أن درست للامتحان.     | بَعْدَمَا دَرَسْتُ لِلْفَجْصِ رَاجِتْ مِشْوَارَ.         |
| Öğle yemeğinden sonra çay içtiler.            | شربوا الشَّاي بعد الغداء.             | بَعْدَمَا اتَّعَدُوا شَرَبُوا شَّايَ.                    |
| Uykudan uyandıktan sonra yüzünü yıkadı.       | غسل وجهه بعد أن استيقظ من النوم.      | بَعْدَمَا فَاقَ مِنَ النَّوْمِ غَسَلَ وَشْوَ.            |
| İşini bitirdikten sonra film izledi.          | شاهدت الفيلم بعد أن انتهت من عملها.   | بَعْدَمَا خَلَّصَتْ شِغْلًا شَافَتْ الْفِيلْمَ.          |
| Yolculuktan döndükten sonra evi temizlediler. | نظَّفوا البيت بعد أن عادوا من الرحلة. | بَعْدَمَا رَجَعُوا مِنَ الرِّحْلَةِ نَظَّفُوا الْبَيْتَ. |

Kaynakça: Barakat, 116.

Tablo 6: "وَبَعْدَيْنِ" Kalıbı

| Türkçe Anlamı                        | Fasih Arapça                      | Şam Lehçesi                                                     |
|--------------------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| Çocuk süt içti sonra yumurta yedi.   | شرب الولد الحليب ثم أكل البيضة.   | الْوَلَدُ شَرِبَ الْحَلِيبَ وَبَعْدَيْنِ أَكَلَ الْبَيْضَةَ.    |
| Film izledi sonra haberleri dinledi. | هي شاهدت الفيلم، ثم سمعت الأخبار. | هِيَ تَفَرَّجَتْ عَ الْفِيلْمِ وَبَعْدَيْنِ سَمِعَتْ أَخْبَارَ. |
| Önce öğle yemeğini yedi sonra uyudu. | هو تناول الغداء أولاً ثم نام.     | هُوَ تَعَدَّى أَوَّلَ شَيْءٍ وَبَعْدَيْنِ نَامَ.                |

Kaynakça: Barakat, 172.

## "عَنْدِ" Kalıbı

Şam lehçesinde yaygın olarak kullanılan "عَنْدِ" kalıbı tanım olarak “benim var” anlamına gelmektedir, kullanım açısından Fasih Arapçayla benzerliği olsa da telaffuzunda farklılık yer almaktadır. (عنا) kalıbı “Bizim var” anlamına gelmekte, Fasih Arapçadaki karşılığı ise (عندنا) şeklindedir. Bu kalıbın şimdiki, mazi ve gelecek zaman kullanımı aşağıda yer alan tablolarda Fasih Arapça ile karşılaştırması yapılarak detaylı bir şekilde açıklanmış ve örnek cümlelere yer verilmiştir.

Tablo 7: "عَنْدِ" Kalıbı Şimdiki Zaman Kullanımı

| Türkçe Anlamı                    | Fasih Arapça             | Örnek Cümleler          | عَنْدِ     | Zamir    |
|----------------------------------|--------------------------|-------------------------|------------|----------|
| Bir arabam var.                  | عَنْدِي سَيَّارَةٌ.      | عَنْدِي سَيَّارَةٌ.     | عَنْدِي    | أَنَا    |
| Bir evin var.<br>(Müzekker)      | عَنْدَكَ بَيْتٌ.         | عَنْدَكَ بَيْتٌ.        | عَنْدَكَ   | إِنَّتَ  |
| Bir bilgisayarın var. (Müennes)  | عَنْدُكَ كُمْبِيُوتَرٌ.  | عَنْدُكَ كُمْبِيُوتَرٌ. | عَنْدُكَ   | إِنْتِي  |
| Onun bir kızı var.<br>(Müzekker) | عَنْدَهُ بِنْتُ.         | عَنْدُو بِنْتُ.         | عَنْدُو    | هُوَ     |
| Onun bir dükkânı var. (Müennes)  | عَنْدَهَا مَحَلٌ.        | عَنْدَا مَحَلٌ.         | عَنْدَا    | هِيَ     |
| Bizim partimiz var.              | عِنْدَنَا حَفْلَةٌ.      | عِنَّا حَفْلَةٌ.        | عِنَّا     | نَحْنَا  |
| Sizin sınavınız var.             | عِنْدَكُمْ إِمْتِحَانٌ.  | عِنْدُكُمْ إِمْتِحَانٌ. | عِنْدُكُمْ | إِنَّتُو |
| Onların kitaplığı var.           | عِنْدُنْهُمْ مَكْتَبَةٌ. | عِنْدُنْ مَكْتَبَةٌ.    | عِنْدُنْ   | هِنَّ    |

Kaynakça: Barakat, 198.

Tablo 8: "عند" Kalıbı Geçmiş Zaman Kullanımı

| Türkçe Anlamı                        | Fasih Arapça                  | Örnek Cümleler                | كَانَ + عِنْدِ   | Zamir    |
|--------------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|------------------|----------|
| Bir arabam vardı.                    | كَانَ عِنْدِي سَيَّارَةٌ.     | كَانَ عِنْدِي سَيَّارَةٌ.     | كَانَ عِنْدِي    | أَنَا    |
| Bir evin vardı.<br>(Müzekker)        | كَانَ عِنْدَكَ بَيْتٌ.        | كَانَ عِنْدَكَ بَيْتٌ.        | كَانَ عِنْدَكَ   | إِنْتِ   |
| Bir bilgisayarın vardı.<br>(Müennes) | كَانَ عِنْدِكَ كُمْبِيُوتَرٌ. | كَانَ عِنْدِكَ كُمْبِيُوتَرٌ. | كَانَ عِنْدِكَ   | إِنْتِي  |
| Onun bir kızı vardı.<br>(Müzekker)   | كَانَ عِنْدَهُ بِنْتُ.        | كَانَ عِنْدُو بِنْتُ.         | كَانَ عِنْدُو    | هُوَ     |
| Onun bir dükkânı vardı.<br>(Müennes) | كَانَ عِنْدَهَا مَحَلٌّ.      | كَانَ عِنْدَا مَحَلٌّ.        | كَانَ عِنْدَا    | هِيَ     |
| Bizim partimiz vardı.                | كَانَ عِنْدَنَا حَفْلَةٌ      | كَانَ عِنَّا حَفْلَةٌ.        | كَانَ عِنَّا     | نَحْنَا  |
| Sizin sınavınız vardı.               | كَانَ عِنْدَكُمْ إِمْتِحَانٌ  | كَانَ عِنْدُكُمْ إِمْتِحَانٌ. | كَانَ عِنْدُكُمْ | إِنْتُمْ |
| Onların kitaplığı vardı.             | كَانَ عِنْدَهُنَّ مَكْتَبَةٌ  | كَانَ عِنْدُنَّ مَكْتَبَةٌ.   | كَانَ عِنْدُنَّ  | هِنَّ    |

Kaynakça: Barakat, 198.

Tablo 9: "عَنْدُ" Kalıbı Gelecek Zaman Kullanımı

| Türkçe Anlamı                     | Fasih Arapça           | Örnek Cümleler                      | كان + عِنْدُ            | Zami r  |
|-----------------------------------|------------------------|-------------------------------------|-------------------------|---------|
| Bir arabam olacak.                | سوف يكون عندي سيارة.   | رَحْ يُكُونُ عِنْدي سَيَّارَة.      | رَحْ يُكُونُ عِنْدي     | أنا     |
| Bir evin olacak. (Müzekker)       | سوف يكون عندك سيارة.   | رَحْ يُكُونُ عِنْدَكَ بَيْت.        | رَحْ يُكُونُ عِنْدَكَ   | إِنْت   |
| Bir bilgisayarın olacak.(Müennes) | سوف يكون عندك كمبيوتر. | رَحْ يُكُونُ عِنْدَكَ كُمْبِيُتْر.  | رَحْ يُكُونُ عِنْدَكَ   | إِنْتِي |
| Onun bir kızı olacak.(Müzekker)   | سوف يكون عنده بنت.     | رَحْ يُكُونُ عِنْدُو بِنْت.         | رَحْ يُكُونُ عِنْدُو    | هُوَ    |
| Onun bir dükkânı olacak.(Müennes) | سوف يكون عندها محل.    | رَحْ يُكُونُ عِنْدَا مَحَل.         | رَحْ يُكُونُ عِنْدَا    | هِيَ    |
| Bizim partimiz olacak.            | سوف يكون عندنا حفلة.   | رَحْ يُكُونُ عِنَّا حَفْلَة.        | رَحْ يُكُونُ عِنَّا     | نَحْنَا |
| Sizin sınavınız olacak.           | سوف يكون عندكم إمتحان. | رَحْ يُكُونُ عِنْدُكُمْ إِمْتِحَان. | رَحْ يُكُونُ عِنْدُكُمْ | إِنْتُو |
| Onların kitaplığı olacak.         | سوف يكون عندهن مكتبة.  | رَحْ يُكُونُ عِنْدُنْ مَكْتَبَة.    | رَحْ يُكُونُ عِنْدُنْ   | هِنَّ   |

Kaynakça: Barakat, 198.

Tablo 10: "جَائِيَة عَلَى بَالِي" Kalıbı Olumlu Hali

| Türkçe Anlamı                    | Fasih Arapça | Şam Lehçesi                       |
|----------------------------------|--------------|-----------------------------------|
| Aklıma geliyor.                  | يخطر ببالي.  | أنا جَائِيَة عَلَى بَالِي.        |
| Senin aklına geliyor. (Müzekker) | يخطر ببالك   | إِنْت جَائِيَة عَلَى بَالِك.      |
| Senin aklına geliyor. (Müennes)  | يخطر ببالك   | إِنْتِي جَائِيَة عَلَى بَالِك.    |
| Onun aklına geliyor. (Müzekker)  | يخطر بباله.  | هُوَ جَائِيَة عَلَى بَالُو.       |
| Onun aklına geliyor. (Müennes)   | يخطر ببالها  | هِيَ جَائِيَة عَلَى بَالَا.       |
| Aklımıza geliyor.                | يخطر ببالنا. | نَحْنَا جَائِيَة عَلَى بَالْنَا.  |
| Aklınıza geliyor.                | يخطر ببالكم. | إِنْتُو جَائِيَة عَلَى بَالُكُمْ. |
| Akıllarına geliyor.              | يخطر ببالهم. | هِنَّ جَائِيَة عَلَى بَالُن.      |

Kaynakça: Barakat, 170.

Tablo 11: "جَائِيَة عَلَى بَالِي" Kalıbı Olumsuz Hali

| Türkçe Anlamı                       | Fasih Arapça      | Şam Lehçesi                           |
|-------------------------------------|-------------------|---------------------------------------|
| Aklıma gelmedi.                     | لم يخطر ببالي.    | أَنَا مُو جَائِيَة عَلَى بَالِي.      |
| Senin aklına gelmedi.<br>(Müzekker) | لم يخطر ببالكَ.   | إِنْت مُو جَائِيَة عَلَى بَالْكَ.     |
| Senin aklına gelmedi.<br>(Müennes)  | لم يخطر ببالكِ.   | إِنْتِي مُو جَائِيَة عَلَى بَالْكِ.   |
| Onun aklına gelmedi.<br>(Müzekker)  | لم يخطر بباليه.   | هُوَ مُو جَائِيَة عَلَى بَالُو.       |
| Onun aklına gelmedi.<br>(Müennes)   | لم يخطر بباليها.  | هِيَ مُو جَائِيَة عَلَى بَالَا.       |
| Aklımıza gelmedi.                   | لم يخطر ببالنا.   | نَحْنَا مُو جَائِيَة عَلَى بَالْنَا.  |
| Aklınıza gelmedi.                   | لم يخطر ببالكم.   | إِنْتُو مُو جَائِيَة عَلَى بَالْكُنْ. |
| Akıllarına gelmedi.                 | لم يخطر ببالكنَّ. | هَيْنْ مُو جَائِيَة عَلَى بَالْنْ.    |

Kaynakça: Barakat, 170.

## Sonuç

Şam lehçesi Suriye’de yaygın olarak konuşulan bir dil çeşididir. Bölgede günlük yaşamda ve halk arasında konuşulan Şam lehçesi, diğer lehçelerden farklılık göstermekte, bu durumun sebepleri arasında bölgelerin birbirinden farklı kültüre ve etnik yapıya sahip olmaları yer almaktadır. Lehçelerin kullanım alanları fasih Arapçaya göre daha çok halk arasında günlük iletişimde tercih edilmektedir. Bu durum zamanla lehçelerin şekillenmesine ve dil özelliklerinin değişmesine zemin hazırlamaktadır. Halk arasında lehçe kullanımı o toplumun kimliği ve kültürü hakkında bilgi vermektedir. Şam lehçesi, Arapçanın genel özelliklerini içerisinde barındırmakta ancak vurgu, tonlama ve gramer bilgisiyle de fasih Arapçadan farklılık göstermektedir. Şam lehçesi kendine has kelime yapısı, cümle kurulumu ve yaygın kullanılan kalıplarıyla diğer lehçelerden ayrılmaktadır. Bu çalışmada Suriye lehçesinde

kullanılan yaygın kalıplar fasih Arapça ile karşılaştırmalı olarak açıklanmış, ilgili kalıplar zamirlere göre çekimlenerek Türkçe anlamlarına yer verilmiştir.

## KAYNAKÇA

Al Abdullah, (2023), Sosyal Durumlar Aracılığıyla Yabancılar Suriye (Şam) Lehçesinin Öğretimi Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara

Aydın, T, (2015), Standart Arapça ve Lehçe Tartışmaları, *İlahiyat Araştırmaları Dergisi*, 4, 107-109.

Barakat, D. (2009), *Yâsemîn eş-Şâm, , li-Ta 'lîmi 'l-Lehceti 'ş-Şâmiyye, El-Merhâletu 'Esâsiyye*, Suriye: El-Vilâyâtü'l-Muttehîdatu'l-Emrîkiyye: Meclisu Ta 'lîmu'l-'Arabiyye Kelûgatu Ecnebiyye.

Ceberî, A. (2007), *Lehcât el-'Arab fî'l-Kur'ân-ı'l-Kerîm*, Dâru'l-Kutubi'l-'İlmiyye: Lübnan.

Doğru, E., Derviş, F., Te'sîru'l-Luğatu'l-Ârâmiyye 'alâ el-Lehceti'ş-Şâmiyye, *Nûsha Dergisi*, 22(55), 177-204.

Doni, C. (2019), el-Luğatu'l-'Arabiyyetu'l-Fushâ ve'l-Lehçetu'l-'Âmmiyyetu'l-Mışriyye, *Jurnal Bahasa dan Sastra Arab*, 2, 136-151.

Düzgün, O., Ghareb, A., Alturki, Y., Geylan, H. (2015), *Arapçanın Lehçeleri I*. İstanbul: Akdem Yayınları.

Kaplan, A. (2019), Ammice Fasihin Bozulmuş Hali Midir?: Fasih-Ammice Diyalektiğinin Tarihsel Serüveni, *Bilimname*, 38(2), 201-228.

Uysal, H. (2016), İnsan Konulu Sözcükler Bağlamında Fasih Arapça Ve Mısır Lehçesi Bir Karşılaştırma Denemesi, *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 33, 111- 142.

Sarif, S. (2019), Dirâse Târihiyye fi'l-Lehcâti'l- 'Arabiyye, *Jurnal Bahasa dan Sastra Arab*, 8(1), 17-30.

Şayır, M. (2023), *Arapçanın Lehçelerine Giriş*, Ankara: Kitabe Yayınları.

Yeşildağ, A. (2019), Tetavvuru'l-Lehecât min Manzûr 'İlmi'l-İctimâ'il-Luğavî, *Philology Research Papers*. Gülnaz Kurt, Sudan Altun (Ed.), (s. 259-271). Ankara: Gece Kitaplığı.

Yıldız, M. (2010), Standart ve Yerel Arapçanın Filolojik Sınırları, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 3, 23-41.

## CHAPTER IV

### **The Folkloric And Religious Elements In The Ballad “Svetlana” Of Vasily Jukovsky**

**Sevgi ILICA<sup>1</sup>**

#### **Introduction**

Russian poet, writer, translator and pedagog Vasily Andreyevich Jukovsky is one of the founders of the romantic literary movement in Russia. The genre ballad is the most adequate expression of his creativity. In this respect Jukovsky states: “The ballad is my chosen genre of poetry”. The ballad emerges in Jukovsky’s poetry as a genre that allows him to express his philosophical thoughts and views about the moral nature of the humankind. Creating his ballads, Jukovsky turns to the works of the leading European poets like Goethe, Schiller, Walter Scott, Bürger and Uhland (Vyotsheva& Jilyakova, 2008: 229).

Jukovsky introduces the Russian reader to the ballad that is one of the most beloved genre of Western European romantics.

---

<sup>1</sup> Assoc. Prof. Dr., Burdur Mehmet Akif Ersoy University, Faculty of Science and Letters, Russian Language and Literature, Burdur, Türkiye. ORCID ID: 0000-0002-5908-8487, silica@mehmetakif.edu.tr

Although the genre ballad had appeared in Russian literature long before Jukovsky, the poet made this genre more popular in Russia. Among Jukovsky's works, his ballads hold the most prominent place. Therefore his friends give him the nickname "the Balladeer" (Volpe, 1936: 279).

Some of the most significant ballads of Jukovsky are *Lyudmila* (Людмила), *The Forest Tsar* (Лесной царь), *Cassandra* (Кассандра), *The Hermit* (Пустынник), *The Cup* (Кубок), *The Old Knight* (Старый рыцарь), *The Revenge* (Мщение) and *The Fisherman* (Рыбак).

Jukovsky's ballads are filled with supernatural elements. His ballads commonly include ghosts, the dead rising from their graves, a dead groom arriving at midnight to claim his bride, rushing skeletons and ravens whose caws foretell misfortune. Jukovsky's ballads represent a unique and distinctive world (Volpe, 1936: 280).

When discussing Jukovsky's songs, Russian literary critic Vissarion Grigoryevich Belinsky says: "Jukovsky began his poetic career with ballads. This genre of poetry was initiated, created and established in Russia thanks to him. Jukovsky's ballads had a deeper meaning than was initially understood. Jukovsky's original ballad *Svetlana* was considered as his best work of that time. It was published in 1813. Jukovsky targeted to be popular with the public. The content of the ballad titled *Svetlana* is widely known. It is the most romantic work" (Belinsky, 1955: 167, 170).

In Jukovsky's ballads the spiritual world of humankind is portrayed as open, free and deeply immersed in the element of dynamic relationships. The gift of lyrical talent of the poet, the art of penetrating the depths of the human inner world, reveals in his

ballads. Jukovsky's ballads serve significant purpose. He aims to develop a distinctly Russian national poem. His ballads include the unique character, values and traditions of the Russian people. By this means, his ballads incorporate Russian religious and folkloric elements, pointing the beliefs, customs and oral traditions of the Russian people.

In this study, the religious and folkloric elements in Jukovsky's ballad titled *Svetlana* (*Светлана*) published in 1813 will be examined. This study will employ textual analysis to examine the religious and folkloric elements and symbolic analysis to uncover the deeper meanings in aforementioned ballad.

### **The Genre Ballad**

Ballad is one of the earliest forms of literature. The ballads are narrative songs traditionally passed down orally from generation to generation. The term "ballad" originates from the Latin word *ballare* that means to dance. The term historically refers to a dancing song. In time, ballad came to describe various types of lyrical compositions (Pound, 1921: 39).

A ballad is characterized by its rhythmic structure. Ballads, typically narrative in form, follow either an ABAB or ABCB rhyme scheme. Ballads are epic songs of dramatic nature. Russian ballads are often tonic and epic. The melodies of many ballads are also close to the melodies of *bylinas*, but they differ in greater ease and freedom of variation. The form of the verse and the absence of a refrain distinguish the Russian ballad from the Western European one (Balashov, 1963: 7).

Russian ballads put fate at the center of attention. National, ethical, social and philosophical issues are depicted through the prism of individual destinies in Russian ballads. The literary specificity and nature of the Russian ballad is determined by its dramatic nature. The needs of dramatic expressiveness dictate the composition, the method of depicting characters and the very principle of typifying life events. The most characteristic features of the Russian ballad's composition are single conflict and conciseness, discontinuity of narration, abundance of dialogues and repetitions with increasing drama. The action of the Russian ballad is condensed into a single conflict, to one central episode and all events preceding the conflict are either presented very briefly (Balashov, 1963: 8).

The Russian ballad has its own folkloric and national form. Close to the song and epic traditions, the folkloric Russian ballad is created according to the principles of tonic versification and is distinguished by its musicality. Russian folklore and Western samples are the main sources of the Russian literary ballad (Kozin, 2020: 27).

### **Folkloric Motifs in *Svetlana***

Folklore is the entirety of elements such as traditions, customs, beliefs, tales, epics, songs, folk dances and handicrafts that reflect the cultural memory of a community or people. Folklore mostly includes elements that are passed down from generation to generation through oral tradition. These elements constitute a society's cultural identity.

Folklore is a rich cultural resource that nourishes literature. Writers and poets generally create their works by drawing inspiration from folk tales, legends, proverbs and idioms. This

contributes to literature gaining a national identity. Especially in the development of national literatures, folklore plays a crucial role. Folk tales and legends strengthen the sense of national identity by emphasizing a nation's shared past and values. Folklore reflects a community's worldview, values, fears and dreams. Literature can process these profound factors and elevate them to a universal dimension. Folklore serves the purpose of preserving a society's collective memory, while literature conveys this memory to a wider mass.

The ballad titled *Svetlana* was written between the years of 1808-1812 and published in 1813 in the journal *Vestnik Yevropi*. Jukovski was inspired by the Gothic ballad *Lenora*, written by the German poet Gottfried August Bürger in 1773. *Svetlana* significantly reflects Russia's cultural and folkloric elements. Jukovsky wrote this ballad inspired by Russian folk literature.

Antithesis is an artistic device that forms the basis of the composition of the ballad. The poet portrays the conflict between truth and fiction, night and day, and love and death in the ballad. Jukovsky was able to illustrate the inconsistencies of the human inner world, the interplay between the soul and the outside world by using this technique. *Svetlana* is composed of trochees with a metrical pattern of 4–3, where the shorter lines rhyme with a feminine word and the larger lines with a masculine one. The ballad's stanza has fourteen lines.

*Svetlana* is a romantic ballad that presents a story of horror and suspense adorned with mystical elements. The ballad is also a reflection of the traditional beliefs of the Russian people and their relationship with nature. The incorporation of natural elements and

the deep beliefs of the people reinforces the folkloric identity of the work. *Svetlana* begins with these lines:

“Once on Epiphany Eve,  
The girls were telling fortunes:  
They took off a shoe,  
And threw it over the gate;  
They scattered snow; under the window  
They listened; they fed  
The counting hen with grain;  
They melted the fervent wax;  
In a bowl of pure water,  
They placed a golden ring,  
Emerald earrings;  
They spread a white cloth  
And sang in harmony over the bowl  
Under-the-dish songs.”

*(Раз в крещенский вечерок*

*Девушки гадали:*

*За ворота башмачок,*

*Сняв с ноги, бросали;*

*Снег пололи; под окном*

*Слушали; кормили*

*Счётным курицу зерном;  
Ярый воск топили;  
В чашу с чистою водой  
Клали перстень золотой,  
Серьги изумрудны;  
Расстилали белый плат  
И над чашей пели в лад  
Песенки подблюдны.) (Jukovsky, 2008: 31).*

Jukovsky introduces archaic realities of pagan divination of fate. At such times, young maidens used to sit down to predict their fate. The girls and women gathered. Each threw their item such as a ring, an earring, a pin, a brooch, a button, a coin into a dish. The eldest woman or a widow covered the dish with a scarf, shook it. Then randomly drew the lots while singing special songs, the coded meaning of which served as a prediction of fate for the owner of the specific item (Chulkov, 1786: 148).

The period between the feasts of the Nativity of Christ (January 7) and the Baptism of the Lord (January 19), which is called the Holy Nights, was considered in Russia to be the most suitable time for prophecy. People believed that during the time close to the winter solstice, the boundary between the world of people and the world of spirits blurred and evil spirits roamed the earth, from whom one could cautiously glean the future (Belovinsky, 2003: 376).

It was believed that wishes would come true during this period when it was thought that the souls of the dead roamed the

world. Fortunes were generally told in the evening or at night. While fortune-telling, candles, seeds, mirrors and eggs were commonly used. Additionally, on these days, animals were fed bread marked with a cross. Snow piles were gathered for purification. Crosses were drawn on the walls with chalk. They threw shoes over the gate onto the street, and whichever side they landed on, that would be the direction in which she would be married; but when it came to the gate, she would not be married that year (Chulkov, 1786: 148- 152).

Among the girls, only Svetlana was silent and sad. She did not sing or tell fortunes. Her beloved was far away, and there had been no news from him for a year. It was hard for Svetlana to endure the separation from her beloved.

“The moon shines dimly

In the twilight of the fog—

Silent and sad

Dear Svetlana.

"What's wrong, dear friend?"

Say a word;

Listen to the round song;

Take out a ring for yourself.

Sing, beauty: "Blacksmith,

Forge me a golden and new crown,

Forge a golden ring;

I will marry with that crown,

Engage with that ring  
At the holy altar."  
"How can I, my friends, sing?"  
Dear friend far away;  
Fate has destined me to die  
In lonely sorrow.  
A year has passed — no news;  
He doesn't write to me;  
Ah! But with him, only the light is beautiful,  
Only with him hearts beat...  
Or will you not remember me?  
Where, on which side are you?  
Where is your abode?  
I pray and shed tears!  
Soothe my sorrow,  
The Comforter Angel.”  
*(Тускло светится луна  
В сумраке тумана —  
Молчалива и грустна  
Милая Светлана.  
«Что, подруженька, с тобой?  
Вымолви словечко;*

*Слушай песни круговой;  
Вынь себе колечко.  
Пой, красавица: «Кузнец,  
Скуй мне злат и нов венец,  
Скуй кольцо золотое;  
Мне венчаться тем венцом,  
Обручаться тем кольцом  
При святом наложе».*  
*«Как могу, подружки, петь?  
Милый друг далёко;  
Мне судьбина умереть  
В грусти одинокой.  
Год промчался — вести нет;  
Он ко мне не пишет;  
Ах! а им лишь красен свет,  
Им лишь сердце дышит...  
Иль не вспомнишь обо мне?  
Где, в какой ты стороне?  
Где твоя обитель?  
Я молюсь и слёзы лью!  
Утоли печаль мою,  
Ангел утешитель.»* (Jukovsky, 2008: 32).

Svetlana was a young girl, loyal, gentle and deeply moral. Svetlana was a devout girl. She believed in God and prayed. She embodied both outer and inner beauty. The table was covered with a white tablecloth. There was a mirror with a candle and two utensils on it. Exactly at midnight, Svetlana would see her beloved and her destiny in the mirror. With trepidation, she sat down by the mirror, but it was dark in the mirror, only a candle flickered on the table. Svetlana, frozen in fear, heard footsteps. She timidly looked in the mirror and it seemed to her that someone was standing behind her and whispering:

“I am with you, my beauty;

Bliss, light of my eyes,

There is no separation for us.

We're going! The priest is already waiting in the church

With the deacon and the clerks;

The choir sings a wedding song;

The temple shines with candles.”

*(Я с тобой, моя краса;*

*Радость, свет моих очей,*

*Нет для нас разлуки.*

*Едем! Поп уж в церкви ждет*

*С дьяконом, дьячками;*

*Хор венчальну песнь поет;*

*Храм блестит свечами.)* (Jukovsky, 2008: 33-34).

They walk up to the gate, get into the sleigh, and the horses take off at a gallop. They ride through the night steppe, the dim moon lighting their way.

### **Religious Motifs in *Svetlana***

The folklore components are replaced in the later parts of the composition by Christian and religious motifs. Christian elements deepen the work's religious and cultural significance. Svetlana is protected from supernatural threats by prayers, religious symbols and divine intervention. These motifs highlight the conflict between good and evil, demonstrating how the Christian religion provides salvation and hope even in the midst of chaos. Furthermore, both the religious and folkloric sides of Russian culture are reflected in the Christian elements mixed with traditional beliefs.

Suddenly, Svetlana's beloved fiance turned dark, pallid and silent. A church appeared off to the side, a black coffin could be seen through the open doors and the funeral service for the deceased was being conducted. The groom was still as silent, somber and pallid. Svetlana was terrified. A raven circled over the sleigh and cawed, "Sorrow!" (печаль!) as a snowfall rose. In addition to representing death and misfortune, the raven can also be connected to the devil. The raven is a death omen in this instance. Abruptly, a cottage blanketed in snow emerged. As the sleigh and the groom vanished, the horses dashed in its direction (Jukovsky, 2008: 33-34).

Svetlana chose to go inside the hut after being left alone. Additionally, there was a coffin on a table in the hut that was covered with a white tablecloth. Svetlana kneeled before the Savior's icon and prayed before sitting in a corner beneath the icons while holding a cross. The candle by the casket was flickering and burning and the

blizzard had subsided. The white dove flew down to Svetlana, perched on her bosom, and spread its wings to embrace her. However, Svetlana believed the body move. The dreadful corpse moaned as the cloth dissipated. He was going to get out of the grave and opened his tense hands. However, a white dove flew up and landed on the chest of the dead. Weakened, he ground his teeth, went pale once more, and lay still in the casket.

“Everything is quiet... there's no blizzard...

The candle flickers weakly,

Sometimes casting a trembling light,

Then again it dims...

Everything is in a deep, dead sleep,

A terrible silence...

Hush, Svetlana! In the silence

A gentle murmur...

Look, there it is: in the corner

A snow-white dove

With bright eyes,

Gently flying, has arrived,

Quietly perched on her breast,

Embracing it with its wings.”

*(Всё утихло... вьюги нет...*

*Слабо свечка тлится,*

*То прольёт дрожащий свет,  
То опять затмится...  
Всё в глубоком, мёртвом сне,  
Страшное молчанье...  
Чу, Светлана!.. в тишине  
Лёгкое журчанье...  
Вот глядит: к ней в уголок  
Белоснежный голубок  
С светлыми глазами,  
Тихо вея, прилетел,  
К ней на перси тихо сел,  
Обнял их крылами.) (Jukovsky, 2008: 36).*

The angel was represented by the colorful dove, which rushed to Svetlana's aid at the most critical time. His presence brightened Svetlana's life and calmed her spirit. The dove confronted the raven, chased bad luck away, lead her down the right road and restored happiness and health to Svetlana. Additionally, the dove represented the main character's kindness, openness to the world and purity of soul. Svetlana's journey was challenging on a spiritual as well as physical sense. To accomplish her aim, she needed to get past her doubts and fears.

The image of the dove holds great significance in Christianity and is referenced throughout the Bible. The peacefulness of the soul was symbolized by the dove. Additionally,

it was employed to represent the Holy Spirit and divine inspiration, especially when used in accordance with New Testament depictions:

“As soon as Jesus was baptized, he went up out of the water. At that moment heaven was opened, and he saw the Spirit of God descending like a dove and alighting on him.” (Matthew 3: 16).

“I am sending you out like sheep among wolves. Therefore be as shrewd as snakes and as innocent as doves.” (Matthew 10: 16).

“Just as Jesus was coming up out of the water, he saw heaven being torn open and the Spirit descending on him like a dove.” (Mark 1: 10).

“When all the people were being baptized, Jesus was baptized too. And as he was praying, heaven was opened and the Holy Spirit descended on him in bodily form like a dove. And a voice came from heaven: You are my Son, whom I love; with you I am well pleased.” (Luke 3: 21-22).

“Then John gave this testimony: “I saw the Spirit come down from heaven as a dove and remain on him.” (John, 1: 32). (Internet: <https://www.biblegateway.com/>)

Svetlana awakens at a rooster’s crow. Her heart was heavy, though and she had a horrible dream in which she saw the “secret darkness of the coming days” (тайный мрак грядущих дней). She sit near the window and gazed at the road to help her decompress. The house was soon approached by sleds, and “a stately guest walks to the porch” (статный гость к крыльцу идет). Svetlana was delighted to see that the visitor is her fiancé, who had come to wed his fiancée.

“Where is it? By the mirror, alone

In the middle of the light.  
In the thin curtain of the window  
Shines the ray of dawn;  
The rooster beats its wings noisily,  
Greeting the day with song;  
Everything shines... Svetlana's spirit  
Is troubled by a dream.  
"Ah! A terrible, fearsome dream!"  
He does not bring good news—  
Bitter fate;  
The secret darkness of future days,  
What do you promise my soul,  
Joy or sorrow?  
She sat down (her chest ached heavily)  
Under the window, Svetlana;  
From the window, a wide path  
Is visible through the fog;  
The snow glistens in the sun,  
A thin mist rises...  
Listen! In the empty distance clangs  
A ringing bell;  
On the road, the snowy dust;

They rush as if on wings,  
The sled horses are eager;  
Closer; here they are at the gate;  
A stately guest is approaching the porch...  
Who? Svetlana's fiancé."

*(Где ж?... У зеркала, одна  
Посреди светлицы;  
В тонкий занавес окна  
Светит луч денницы;  
Шумным бьёт крылом петух,  
День встречая пеньем;  
Всё блестит... Светланин дух  
Смутен сновиденьем.*

*«Ах! ужасный, грозный сон!*

*Не добро вещает он —*

*Горькую судьбину;*

*Тайный мрак грядущих дней,*

*Что сулишь душе моей,*

*Радость иль кручину?»*

*Села (тяжко ноет грудь)*

*Под окном Светлана;*

*Из окна широкий путь*

*Виден сквозь тумана;  
Снег на солнышке блестит,  
Пар алеет тонкий...  
Чу!.. в дали пустой гремит  
Колокольчик звонкий;  
На дороге снежный прах;  
Мчат, как будто на крылах,  
Санки кони рьяны;  
Ближе; вот уж у ворот;  
Статный гость к крыльцу идёт...  
Кто?.. Жених Светланы.) (Jukovsky, 2008: 37-38).*

The rooster represents bravery and power. The rooster has also been considered a figure that helps to drive away evil spirits since ancient times. He aided Svetlana in defeating evil and making her way back home. The magic ends with the rooster's first crow and Svetlana was brought back to the bright and pure realm of reality (Kolesnikova, 2019).

“What is your dream, Svetlana,  
Foreteller of torment?  
The friend is with you; he is still the same  
In the experience of separation;  
The same love in his eyes,  
The same pleasant glances;

The same sweet conversations on dear lips.

Open up, O temple of God;

You soar to the heavens,

Faithful vows;

Gather, old and young;

Shifting the bells of the cup, in harmony

Sing: many years!”

*(Что же твой, Светлана, сон,*

*Прорицатель муки?*

*Друг с тобой; всё тот же он*

*В опыте разлуки;*

*Та ж любовь в его очах,*

*Те ж приятны взоры;*

*Те ж на сладостных устах*

*Милы разговоры.*

*Отворяйся ж, Божий храм;*

*Вы летите к небесам,*

*Верные обеты;*

*Соберитесь, стар и млад;*

*Сдвинув звонки чаши, в лад*

*Пойте: многи леты!)* (Jukovsky, 2008: 38).

The nightmare was not foretelling; Svetlana has been waiting for her adored fiancé. Following a protracted separation, Svetlana's fiancé eventually shows up for her with the same warmth and affection.

“Smile, my beauty,  
At my ballad;  
In it, great wonders lie,  
Very little rhyme.  
With your gaze happy,  
I don't want fame;  
Fame — we were taught — is smoke;  
Light is a cunning judge.  
Here is the gist of my ballad:  
“Our best friend in this life  
Is faith in providence.”  
The law of the Creator's grace:  
Here, misfortune is a false dream;  
Happiness means awakening.”  
*(Улыбнись, моя краса,  
На мою балладу;  
В ней большие чудеса,  
Очень мало складу.*

*Взором счастливый твоим,  
Не хочу и славы;  
Слава — нас учили — дым;  
Свет — судья лукавый.  
Вот баллады толк моей:  
«Лучший друг нам в жизни сей  
Вера в провиденье.  
Благ Зиждителя закон:  
Здесь несчастье — лживый сон;  
Счастье — пробужденье».) (Jukovsky, 2008: 38).*

## **Conclusion**

Among the founders of Russian Romanticism was Vasily Jukovsky. His outstanding translations introduced the writings of European romantics to readers back home. Among Jukovsky's most well-known compositions, the ballad *Svetlana* is a striking illustration of early Romanticism in Russian literature and served as an inspiration for poets and artists. The author crafts a deeply national piece that is almost folkloric through the use of a romance plot. With its many folklore components such as omens, divinations, folktales and ritual songs, the piece captures the spirit of the country. The only things that enable *Svetlana* to break free from the nightmare's grip are faith and earnest prayer. A wedding and a total rejection of superstitious worries mark the ballad's happy finale.

The idea that happiness is a personal choice rather than something that is dictated by outside factors is the moral significance

of the ballad. The poet suggests that people's thoughts and attitudes have the ability to influence their perspective and fate. The main idea of *Svetlana* is fortune-telling over the Christmas. The primary thesis is that superstitions, including fortune-telling, are the product of the devil and should not be relied upon. Each person forges their own course in life.

Jukovsky shows that only when there is real love, faith in the best and one's own aspirations may thoughts of the beloved, good wishes and being with them in spirit offer serenity. Svetlana overcomes her fear and darkness by having faith. God saves the main character, all the night's horrors are shown to be dreams and she has a happy ending.

## REFERENCES

Balashov, D. M. (1963). Russkaya narodnaya ballada. (A. M. Astahova, Ed.) *Narodniye ballady*. (5—44), Moscow: Sovetskiy pisatel.

Belinsky, V. G. (1955). *Polnoye sobraniye sochineniy. Tom VII*. Moscow: Izdatelstvo akademii nauk SSSR.

Belovinsky, L. V. (2003). *Entsiklopedicheskiy slovar rossiyskoy jizni i istorii: XVII- nachalo XX v.* Moscow: Olma.

Chulkov, M. D. (1786). *Abevega russkih sueveriy, idolopoklonnicheskikh jertvoprinosheniy*. Moscow: Tipografiya Gippiusa.

Internet: <https://www.biblegateway.com/> (Date accessed: 05.11.2024).

Jukovsky, V. A. (2008). *Polnoye sobronoye sochineniy i pisem: V dvadtsati tomah, tom 3 ballady*. Moscow: Yaziki slavyanskikh kultur.

Kolesnikova, S. M. (2019). Iazykovye sredstva sozdaniia simvola-obraza Svetlany v poeticheskom tekste (V.A. Jukovsky i A.S. Pushkin) *Aktualnye problemy sovremennogo iazykoznaniia i metodiki prepodavaniia iazyka: Sbornik materialov Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, posviashchennoi 120-letiiu so dnia rozhdeniia professora Ivana Aleksandrovicha Figurovskogo*, Elets: Eletsii gosudarstvennyi universitet im. I.A. Bunina, 167-172.

Kozin, A. A. (2020). “Svetlana V. A. Jukovskogo: janrovaya osnova, traditsii”, novatorstvo. *Literatura v shkole*, № 5, 24—34, DOI: 10.31862/0130-3414-2020-5-24-34.

Pound, L. (1921). *Poetic Origins and the Ballad*. New York: The Macmillan Company.

Volpe, C. (1936). Kommentariy. (C. Volpe, Ed.) *V. A. Jukovsky balladı*. (277-324). Moskow: İzdatelstvo detskoy literaturı.

Vyotsheva, N. J. & Jilyakova, E. M. (2008). Balladı i povesti Jukovskogo. (A. S. Yanuşkeviç, Ed.) *Polnoye sobronoye sochineniy i pisem: V dvadtsati tomah, tom 3 balladı*. (229-240). Moskow: Yaziki slavyanskih kultur.

## CHAPTER V

### **Baumancı Göç ve Aidiyet İkilemi: Grace Nichols'ın *Wherever I Hang* Şiiri Örneği**

**Ajda BAŞTAN<sup>1</sup>**

#### **Giriş**

#### **İngiliz Göç Edebiyatı**

Göç, bireylerin veya toplulukların çeşitli nedenlerle yaşadıkları mekânı kalıcı ya da geçici olarak terk ederek başka bir yere yerleşme sürecidir. Bu hareketlilik, yalnızca ülke sınırları içinde gerçekleşmekle sınırlı kalmaz; uluslararası sınırları aşarak da hayat bulabilir (Shivaputra, 2014:200). Ancak göç, yalnızca fiziksel bir yer değiştirme olarak değerlendirilemez. Bu süreç, bireylerin sosyal ve kültürel bağlamda uyum sağlama çabalarını, kimliklerini yeniden inşa etmelerini ve yeni bir çevreye entegre olma deneyimlerini de kapsar. Dolayısıyla, göç, yalnızca bireylerin yaşamlarını değil, aynı zamanda göç edilen yerin ekonomik, toplumsal ve kültürel dokusunu da dönüştüren çok boyutlu bir olgudur (Trager, 2005:37). Göçün temelinde, daha iyi yaşam koşulları arayışı, hayatta kalma

---

<sup>1</sup> Dr.Öğrt. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Turizm Fakültesi, Sivas/Türkiye, Orcid: 0000-0001-8171-8644, ajdabastan@gmail.com

mücadelesi ya da geleceği güvence altına alma isteği gibi çeşitli motivasyonlar yatar. Her bir göç hareketi, bireyler üzerinde olduğu kadar toplumlar üzerinde de derin etkiler bırakır. Bu yönüyle, göç olgusu insanlık tarihi boyunca önemini korumuş ve en temel toplumsal dinamiklerden biri olarak varlığını sürdürmüştür (Manning, 2005:5).

Göç edebiyatı ise, bireylerin ve toplulukların yer değiştirme süreçlerini çok boyutlu bir perspektifle ele alır. Bu yazın türü, göçün yalnızca fiziki bir hareketlilik olmadığını; aynı zamanda kültürel, toplumsal ve psikolojik dönüşümleri beraberinde getirdiğini gösterir. İnsanların doğdukları yerden ayrılıp yeni bir coğrafyada yaşam kurma çabası, derin duygusal etkilerle birlikte karmaşık toplumsal sorunlara da zemin hazırlar. Zorunlu ya da isteğe bağlı olarak gerçekleşen bu hareketlilik, bireylerin ve toplumların hayatında köklü değişimlere yol açar (Frank, 2008:19). Göçmenlerin deneyimlediği zorluklar, karşılaştıkları ayrımcılık, yabancı bir çevrede kendilerini ifade etme mücadeleleri ve aidiyet duygusunu yeniden inşa süreçleri, bu edebiyatın başlıca temalarıdır. Kimlik arayışının yoğun şekilde işlendiği eserlerde, bireylerin içsel çatışmaları ve yeni bir yere ait olma çabaları belirgin bir şekilde öne çıkar. Göç edebiyatı, yalnızca bireylerin hikâyelerini anlatmakla kalmaz; aynı zamanda toplumsal ve evrensel bir olguya ayna tutar. Bu bağlamda, edebi eserler, toplumsal yapıyı, göçmenlik deneyimlerini ve bu deneyimlerin doğurduğu sosyal değişimleri anlamak için önemli bir araç olarak değerlendirilir. Göç temasının işlenişi, yalnızca bireysel hikâyeleri değil, aynı zamanda toplumların kültürel, politik ve ekonomik yapılarına dair kapsamlı bir bakış sunar. Bu bakımdan, göçmenlerin yaşadığı zorluklar, toplumsal uyum süreçleri ve çokkültürlülüğün yaratıcı etkileri, edebi anlatıların temel yapı taşlarından biri haline gelmiştir.

Birleşik Krallık edebiyatı, 20. yüzyılın ortalarından itibaren sömürgecilik sonrası dönemin etkilerini derinlemesine yansıtarak göç temasını eserlerinde sıklıkla ele almıştır. Söz konusu metinler, yalnızca bireylerin yaşadığı bireysel deneyimlere odaklanmakla kalmayıp, aynı zamanda çokkültürlülüğün dinamiklerini, toplumsal

çatışmaların nedenlerini ve bu çatışmaların doğurduğu dönüşümleri de detaylı bir şekilde işler. Özellikle sömürgecilik sonrası dönemde, göçmenlerin yaşam koşulları ve bu koşulların getirdiği psikolojik, sosyal ve kültürel etkiler, edebi eserlerde farklı bakış açılarıyla ele alınmıştır (MacPhee, 2011:42; Vlasta, 2015:3). Göçmenlerin yeni bir çevrede kendilerini var etme ve bu ortama uyum sağlama çabası, göç temalı edebi eserlerin temel unsurlarından biridir. Özellikle çağdaş İngiliz edebiyatında bu olgu, bireylerin içsel yolculuklarına odaklanarak ve bu süreçleri küresel bir bağlamda ele alarak işlenir. Eserlerdeki karakterlerin deneyimleri, yalnızca bireysel öyküler olarak kalmaz; aynı zamanda göçün çok katmanlı yapısını ve evrensel etkilerini yansıtan birer metafor işlevi görür (Prince, 2012:14). Bununla birlikte, İngiliz edebiyatında göç temasını işleyen yazarlar yalnızca İngiltere'ye göç etmiş bireylerle sınırlı kalmaz. İngiliz kökenli yazarlar da bu temayı ele alarak göçün bireysel ve toplumsal boyutlarına ışık tutar. Bu çeşitlilik, göç temasının farklı bakış açılarıyla işlenmesini sağlar ve onun evrenselliğini vurgular. Yukarıda da belirttiğim gibi, 20. yüzyıl ortalarından itibaren göç konulu edebi eserlerin sayısında belirgin bir artış görülmüştür. Şimdi, bu dönemde İngiliz edebiyatında öne çıkan ve geniş yankı uyandıran bazı eserlere değineceğim.

İngiliz yazar Caryl Churchill'in 1976 tarihli *Vinegar Tom*<sup>2</sup> (Sirke Tom) adlı oyunu, göç temasını doğrudan ele almamakla birlikte, toplumsal dışlanma ve yerinden edilme gibi göç edebiyatıyla örtüşen sorunları işler. 17. yüzyıl İngiltere'sinde geçen bu eser, cadı avlarının bir sonucu olarak kadınların toplumsal dışlanmasını ve maruz kaldıkları adaletsizliği gözler önüne serer. Oyunun başkarakteri Alice'in, bulunduğu yerden başka bir yere göç etme hayali, bu bağlamda önemli bir sembol haline gelir; ancak bu hayalini gerçekleştiremez (Churchill, 1985). Bu kapsamda Churchill, tarihsel bir bağlamı kullanarak modern toplumsal sorunlara dikkat çeker ve göçün temel nedenlerinden biri olan toplumsal baskıyı ve dışlanmayı vurgular. Bu yaklaşımla, eser hem

---

<sup>2</sup> Oyuna adını veren Vinegar Tom, bir kedidir.

tarihsel bir eleştiri hem de çağdaş bir yorum niteliği taşır.

Hint kökenli Salman Rushdie, İngiliz g edebiyatının önde gelen isimlerinden biri olarak, eserlerinde kimlik, aidiyet ve kültürel çatışma gibi g temalarını derinlemesine işler. Özellikle 1981 yılında yayımlanan *Midnight's Children* (Geceyarısı çocukları) romanı, baş karakter Saleem ve ailesinin hem fiziksel hem de metaforik anlamda yer değiştirme süreçlerini konu alır. Rushdie'nin eseri, yalnızca göçmenlerin yaşadığı bireysel deneyimleri değil, aynı zamanda sömürge sonrası dönemin karmaşık sosyo-politik dinamiklerini de yansıtarak g küresel bir bağlamda ele alır (Rushdie, 2008). Bu yönüyle Rushdie, İngiliz edebiyatında g temasını yalnızca bir bireysel deneyim değil, çokkültürlü bir dönüşüm olarak yeniden tanımlar.

İngiliz edebiyatında g temasını derinlemesine işleyen eserlerden biri, İrlanda kökenli oyun yazarı Martin McDonagh'ın 1996 tarihli *The Beauty Queen of Leenane* (Leenane'in Güzellik Kraliçesi) adlı tiyatro oyunudur. Bu oyunda, çeşitli karakterler ekonomik zorunluluklar nedeniyle İrlanda'dan Amerika veya İngiltere'ye göç etmektedir (McDonagh, 2009). Oyunda g, yalnızca fiziksel bir mekân değişikliğini değil, aynı zamanda derin bir psikolojik dönüşümü de temsil eder. Karakterler, yeni topraklarda kimliklerini yeniden inşa etmeye çalışırken, geçmişin gölgesi ve aidiyet duygusunun kaybı gibi karmaşık duygularla yüzleşirler. McDonagh, bu süreci hem bireysel hem de toplumsal boyutlarda ele alarak, gn yalnızca bir coğrafı yer değiştirme değil, aynı zamanda kültürel ve ruhsal bir yolculuk olduğunu ustalıkla ortaya koyar.

Jamaika kökenli yazar Zadie Smith'in 2000 yılında yayımlanan *White Teeth* (Beyaz Dişler) adlı romanı, İngiliz g edebiyatının dönüm noktalarından biridir. Smith, bu eserinde çokkültürlü bir Londra panoraması çizerek farklı etnik kökenlerden gelen karakterlerin yaşamlarını i içe geçirir. Roman, sömürgecilik sonrası İngiltere'sinde kimlik arayışı, aidiyet duygusu ve kuşaklar arası çatışma gibi temaları derinlemesine işler (Smith, 2000). Göçmen

ailelerin yeni bir kültüre uyum sağlama çabası kadar, geçmişten taşıdıkları kökleriyle hesaplaşmaları da anlatının merkezinde yer alır. Smith'in *White Teeth* ile sunduğu geniş perspektif, İngiliz toplumunun çokkatmanlı yapısını ve göçmenlik olgusunun bireysel ve toplumsal etkilerini incelikle ortaya koyar. Bu yönüyle eser, çağdaş İngiliz göç edebiyatının önemli bir temsilcisi olarak kabul edilir.

Bangladeş kökenli Monica Ali'nin 2003 tarihli *Brick Lane*<sup>3</sup> adlı romanı, İngiliz edebiyatında göçmen kimliğini ve kadının bu süreçteki rolünü derinlemesine inceleyen önemli bir eserdir. Söz konusu roman, Bangladeşli bir kadın olan Nazneen'in Londra'da yeni bir hayata tutunma çabası, kültürel uyum ile kişisel özgürlük arayışı arasındaki çatışmayı gözler önüne serer (Ali, 2003). Ali, Nazneen'in iç dünyasını ve dış çevresini ustalıkla harmanlayarak, göçmenlerin yaşamlarını çelişkiler ve mücadeleler üzerinden ele alır. Roman, toplumsal normlarla bireysel arzuların çatışmasını konu edinerek, göç deneyimini hem kişisel hem de kolektif bir sorun olarak ele almamızı sağlar. Bu bağlamda, *Brick Lane*, göçmen kimliğinin karmaşıklığını ve kadının bu süreçteki dönüşümünü edebi bir derinlikle sunar (Ali, 2003).

İngiliz yazar Rose Tremain'in 2007 tarihli romanı *The Road Home* (Memlekete Dönüş Yolu) ise, göç edebiyatının tüm özelliklerini mükemmel bir şekilde yansıtmaktadır (Tremain, 2007). Roman, Doğu Avrupa'dan İngiltere'ye göç eden Lev'in hem ekonomik hem de duygusal bir yolculuğunu anlatır. Lev'in hikâyesi, modern Batı toplumunda göçmenlerin yerini sorgularken, köklerinden kopmanın getirdiği yalnızlık ve yeni bir yere tutunma çabasını derinlemesine işler. Tremain, bireysel bir hikâye üzerinden evrensel temaları ele alır; aidiyet hissi, yabancılaşma ve toplumda kabul görme arzusu, Lev'in deneyimleriyle somutlaşır. Bu eser, göçmenlik deneyiminin hem fiziksel hem de ruhsal boyutlarını, edebi bir ustalıkla gözler önüne serer.

---

<sup>3</sup> Londra'da, özellikle Bangladeşli göçmenlerin yoğun olarak yaşadığı bir bölgedir.

Rachel De-lahay'ın 2013 tarihli *Routes* (Rotalar) adlı oyunu, çağdaş İngiliz göç edebiyatında önemli bir yere sahiptir. Karayip ve Pakistan kökenli melez tenli İngiliz bir yazar olan De-lahay, eserinde göçmenlik sorunlarını ve bu sorunların bireysel ile toplumsal etkilerini inceliklerle işler (De-lahay, 2013). Oyun, özellikle Femi ve Bashir gibi siyahi karakterler üzerinden göç deneyimlerini ele alarak toplumsal adalet, kimlik ve aidiyet gibi temel kavramları sorgular. *Routes*, göçmenlik sisteminin karmaşık yapısını eleştirirken, sistemin bireyler üzerindeki psikolojik ve sosyal baskılarını da görünür kılar. De-lahay'ın anlatısında yalnızca bireysel acılar değil, aynı zamanda kolektif bir mücadelenin izleri de yer alır. Ele aldığı evrensel temalar sayesinde *Routes*, izleyiciyi hem empatik bir yolculuğa çıkarır hem de toplumun göçmenlere bakışını sorgulamaya davet eder. Bu yönüyle eser, göç olgusunu güncel ve evrensel bir bağlamda yeniden tanımlayarak çağdaş İngiliz tiyatrosunda güçlü bir yankı uyandırır.

Dahası, çağdaş İngiliz edebiyatında, Pakistan kökenli Hanif Kureishi ve Jamaika kökenli Andrea Levy dikkat çeken yazarlardır (Kureishi, 1990; Levy, 2004). Bu yazarlar, göçmenlerin İngiltere'de karşılaştığı kimlik ve aidiyet sorunlarını derinlemesine ele alarak, bireylerin yeni bir toplum içinde kendilerini bulma çabalarını yerel ve küresel bağlamda inceler. Özellikle şiir alanında ise, Karayip kökenli Grace Nichols önemli bir yere sahiptir; onun eserleri, kültürel çatışmalar ve yerinden edilme deneyimleri üzerine yoğunlaşarak, göç edebiyatına özgün bir ses getirir (Nichols, 1984). Bu yazarlar, İngiliz edebiyatında göçmenlik deneyimlerinin çok katmanlı anlatılarını sunarak, hem bireysel hem de toplumsal düzeydeki kimlik arayışlarını ve kültürel etkileşimleri anlamamıza katkıda bulunurlar.

### **1.Bauman: Göç, aidiyet, ikilem**

Zygmunt Bauman, 20. ve 21. yüzyılda postmodern sosyoloji ve sosyal teori alanında çığır açan bir düşünür olarak, modern toplumun karmaşık yapısını ve bireyin bu yapıyla kurduğu ilişkiyi derinlemesine incelemiştir. Polonya asıllı olan ve daha sonra

İngiltere'ye göç ederek üniversitelerde hocalık yapan Bauman (Wagner, 2020), özellikle göç, aidiyet ve bireyin yaşadığı ikilemler üzerine geliştirdiği düşüncelerle günümüz dünyasının dinamiklerini anlamak için önemli bir kuramsal zemin sunar. Bauman'ın çalışmaları, postmodernitenin getirdiği “akışkanlık” olgusuna yoğunlaşarak, bireylerin kimlik ve aidiyet arayışlarını yeniden tanımlamaktadır.

Göç, Bauman'a göre, artık yalnızca bir yerden başka bir yere kalıcı geçiş anlamına gelmez. O, *Liquid Modernity* (Akışkan Modernite) adlı eserinde bu durumu “göçün modern dünyada ‘akışkan’ bir hale dönüştüğünü” vurgulayarak açıklar (Bauman, 2000:94). Bauman için bu “akışkanlık”, bireylerin ve toplumların sürekli hareket halinde olmasıyla karakterizedir. Dolayısıyla göç, fiziksel sınırların ötesinde bir anlam kazanarak, bireyin aidiyet duygusunu da köklü bir şekilde dönüştürür. Modern dünyada bireyler, belirli bir coğrafya ya da kültürle sınırlı olmayan, geçici ve esnek kimlikler geliştirme eğilimindedir. Bu durum, “ev” kavramının yeniden tanımlanmasına yol açar (Bauman, 2000:102). Göçmen birey, “burada” ve “orada” arasında sıkışmışlık hissiyle aidiyet duygusunu yeniden kurgular. Bu bağlamda, göçmen deneyimi yalnızca fiziksel bir yer değişimi değil, aynı zamanda psikolojik ve kültürel bir bölünmüşlük anlamına gelir. Bauman'ın işaret ettiği bu bölünmüşlük, bireylerin kendilerini ne tam olarak bir yere ait ne de bütünüyle yabancı hissettikleri bir varoluşsal ikilemi beraberinde getirir.

Bauman, modern bireyin yaşadığı varoluşsal gerilimleri ve ikilemleri “kimlik” ve “aidiyet” kavramları üzerinden ele alır. Ona göre birey, ait olduğu toplulukların dışında kalmayı istemezken, modernitenin sunduğu bireysellik ve özgürlük arayışında kendini yeniden inşa etmeye çalışır (Bauman, 2001:156). Bu ikilem, bireyin bir yandan toplumla bütünleşme ihtiyacını duyarken, diğer yandan kendi kimliğini koruma ve geliştirme çabası içinde sıkışıp kalmasına neden olur. Bauman, bu durumu “ambivalens” (iki anlamlılık) kavramı üzerinden açıklar ve modern bireyin sürekli bir belirsizlik ve kararsızlık durumu içinde olduğuna dikkat çeker (Bauman,

2001:162). Moderniteyle birlikte bireyin kimliği, sabit ve değişmez bir yapı olmaktan çıkmış, sürekli değişen ve yeniden şekillenen bir hale bürünmüştür. Bu değişim, yalnızca bireyin iç dünyasında değil, toplumların genelinde de köklü dönüşümler yaratır. Bauman, göç olgusunun bu dönüşümde önemli bir rol oynadığını vurgular. Göç, bireysel düzeyde aidiyet duygusunu sorgularken, toplumsal düzeyde kimlik sınırlarını yeniden tanımlamayı zorunlu kılar. Göçmenlerin varlığı, yerleşik toplumların kültürel, sosyal ve politik yapılarını kaçınılmaz biçimde etkiler. Bu durum, kimi zaman yabancı düşmanlığı ve ayrımcılık gibi olumsuz tepkilere yol açarken, kimi zaman da kültürel zenginlik ve çeşitlilikle sonuçlanabilir (Bauman, 1998:78).

Toplumların göçmenlere yönelik tutumu, büyük ölçüde “öteki” kavramının nasıl tanımlandığına bağlıdır. Bauman, “öteki”nin tanımlanma biçiminin sosyal politikaları ve toplumsal davranışları derinden etkilediğini söyler (Bauman, 1998:84). Göçmen, yerleşik toplumun gözünde kimi zaman tehdit unsuru olarak algılanır, kimi zaman ise kültürel etkileşimin bir parçası olarak kabul edilir. Bu çelişkili durum, hem bireyler hem de toplumlar için sürekli bir “kimlik mücadelesi” anlamına gelir. Bauman’ın gözlemleri, göç ve aidiyet kavramlarının modern toplumlarda ne denli karmaşık ve çok katmanlı bir yapıya sahip olduğunu ortaya koyar. Onun analizleri, bireylerin ve toplumların hızla değişen dünya düzeninde nasıl anlam arayışına girdiklerini yansıtır. Bauman (2000:45)’a göre modern yaşam, bireylerin aidiyet hislerini sürekli sorgulamalarına neden olan bir belirsizlik ve geçicilik içinde şekillenmektedir. Bu geçicilik ve belirsizlik, özellikle göç eden bireylerin yeni topluluklara entegrasyon süreçlerini daha karmaşık ve sancılı hale getirir.

Bauman, aidiyet kavramının birey için nasıl bir ikilem yarattığını açık bir biçimde vurgular. Ona göre (Bauman, 2003:78), aidiyet duygusu bireyler için hem bir güvenlik alanı sağlar hem de onları sınırlandırabilir; bu nedenle bireyler, aidiyet arayışında bağlılık ve özgürlük arasında bir denge kurma gerekliliğiyle karşı karşıya kalır. Bu tanımlama, aidiyetin yalnızca bir aidiyet hissi sağlamaktan ibaret olmadığını, aynı zamanda bireyin hareket alanını

sınırlayan bir çerçeve de oluşturduğunu gösterir. Bauman, bu ikilemin bireylerin kimliklerini yeniden inşa etme ve toplumsal bağlarını sorgulama süreçlerinde belirleyici bir rol oynadığını ifade eder. Göç, Bauman'ın kuramsal çerçevesinde bu aidiyet ikileminin en görünür hale geldiği alanlardan biridir. Göçmen birey, bir yandan kendine yeni bir güvenlik alanı yaratmak isterken, diğer yandan toplumsal aidiyetini yitirme endişesi taşır. Bauman (2011:112), göçün bireylerin kimliklerini ve sosyal ilişkilerini yeniden yapılandıran bir süreç olduğunu belirtir; bu süreçte karşılaşılan zorlukların, bireylerin aidiyet duygusunu daha karmaşık bir hale getirdiğini vurgular. Bu kapsamda göçmenlik deneyimi, bireyin köklü bir dönüşüm yaşamasına neden olur; birey, terk ettiği “eski dünya” ile adım attığı “yeni dünya” arasında bir varoluş mücadelesi verir. Aidiyet arayışı ve kimlik inşası arasındaki ikilem, bireyin varoluşsal sorgulamalarını da derinleştirir.

## **2.Wherever I Hang (Nereye Asıyorsam) Şiiri**

Karayip kökenli Grace Nichols (1950-), İngiliz edebiyatında önemli bir yere sahip olan şairlerdendir. Onun şiirleri, kültürel kimlik, göçmenlik, cinsiyet ve etnik köken gibi temaları derinlemesine ele alır. Nichols'ın eserleri, İngiliz edebiyatına yeni bir ses, yeni bir bakış açısı getirmiş ve bu bağlamda, İngiliz edebiyatının multikültürel çehresini şekillendirmede önemli bir rol oynamıştır. Grace Nichols'ın 1977'de kaleme aldığı *Wherever I Hang* (Nereye Asıyorsam) adlı şiiri (Nichols, 2020:128), şairin İngiltere'ye göç ettikten hemen sonra yaşamış olduğu deneyimleri son derece samimi ve içten bir dille anlatır. Bu şiir, Nichols'ın yeni ülkesinde karşılaştığı kimlik ve aidiyet sorunlarını derinlemesine ele alır. Bu bağlamda, *Wherever I Hang*, bir göçmenin yabancı bir çevreye nasıl uyum sağladığını, bu süreçte yaşadığı kimlik çatışmalarını ve kendini yeniden tanımlama mücadelesini betimler. Nichols'ın bu eseri, yalnızca kişisel bir deneyimi değil, aynı zamanda birçok göçmenin yaşadığı evrenselleştirilebilir deneyimleri de ifade eder. Bu yüzden söz konusu şiir, hem bireysel bir hikâye hem de kolektif bir anlatı olarak İngiliz edebiyatında ve göçmenlik edebiyatında önemli bir yer tutar. Şiir şöyledir:

I leave me people, me land, me home, (1)<sup>4</sup>  
For reasons, I not too sure (2)  
I forsake de sun (3)  
And de humming-bird splendour (4)  
Had big rats in de floorboard (5)  
So I pick up me new-world-self (6)  
And come to this place called England (7)  
At first, I feeling like I in dream (8)  
De misty greyness (9)  
I touching de walls to see if they real— (10)  
They solid to the seam (11)  
And de people pouring from de underground system (12)  
Like beans (13)  
And when I look up to de sky (14)  
I see Lord Nelson high—too high to lie. (15)  
And is so I sending home photos of myself (16)  
Among de pigeons and de snow (17)  
And is so I warding off de cold (18)  
And is so, little by little (19)  
I begin to change my calypso ways— (20)  
Never visiting nobody (21)  
Before giving them clear warning (22)  
And waiting me turn in queue— (23)  
Now, after all this time (24)  
I get accustomed to de English life (25)  
But I still miss back-home side (26)  
To tell you de truth (27)  
I don't know really where I belong (28)  
Yes, divided to de ocean (29)  
Divided to de bone (30)  
Wherever I hang me knickers—that's my home. (31), (Nichols, 2020:129).

---

<sup>4</sup> 31 dizeden oluşan şiirin her dizesinin sonunda, dize sırasını parantez içinde belirttim.

## **2.1. Şiirin Genel Özellikleri:**

### **2.1.1.Kafiye ve Dize Yapısı:**

- Şiir, geleneksel kafiye düzenlerinden ziyade serbest bir yapıya sahiptir. Ancak bazı yerlerdeki kafiye ritim ve ahenk oluşturur (örneğin “dream” ve “seam” gibi).
- Şiirde, cümleler genellikle kısa ve doğrudan olup, anlatıcı göçmenin deneyimlerini adeta bir konuşma gibi aktarır.
- Düzensiz dize yapısı, şairin göçmenlik deneyiminin düzensiz ve parçalı doğasını yansıtır.

### **2.1.2. Dil ve Anlatım:**

- Nichols, İngilizceyi Karayip diyalekti ile birleştirir. “De” (the), “me” (my) gibi ifadeler, Karayip İngilizcesi’nin özelliklerindendir. Bu dil kullanımı, hem kimliğine olan bağlılığı hem de İngiltere’ye uyum çabalarını gösterir.
- Şiirin samimi ve konuşma tarzındaki anlatımı, okuyucuyu şairin deneyimlerine daha yakın hissettirir.
- Şiirin dili, bir göçmenin yeni taşındığı ülkenin diline tam olarak hakim olmadığını da vurgular.

### **2.1.3. Kültürel Simgeler:**

Şiirde Karayip kültürüne dair imgeler (güneş, kalipso) ile İngiltere’ye dair imgeler (sis, güvercinler, soğuk) arasında bir karşıtlık kurulur. Bu imgeler, şairin iki dünya arasındaki bölünmüşlüğü yansıtır.

### **2.1.4. Temalar:**

- **Aidiyet ve Yersizlik:** “I don’t know really where I belong” dizesi, göçmenlerin sıklıkla yaşadığı kimlik ve aidiyet sorunsalını ifade eder.

- **Uyum ve Değişim:** Şairin “I begin to change my calypso ways” ifadesi, yeni bir kültüre uyum sağlama sürecini ve bunun sonucunda gelen dönüşümü yansıtır.

- **Yabancılaşma:** Şairin “touching de walls to see if they real” ifadesi, göçmenlik sonrası yaşanan gerçeklik duygusunu sorgulamayı betimler.

### 2.1.5. Duygusal Derinlik:

- Şiirde hem memleket özlemi hem de yeni bir yer edinme çabası iç içedir. “Divided to de ocean, divided to de bone” ifadesi, bu bölünmüşlüğün fiziksel ve duygusal boyutunu ortaya koyar.

- Şiirin tonu, hüznü ama aynı zamanda mizahi ve ironiktir. Nichols, göçmenliğin zorluklarını ve komik yanlarını dengeler. “I get accustomed to de English life” ve “I still miss back-home side” ifadeleri, göçmenin ikilemini, hem uyum sağlama hem de özlem duyma durumunu yansıtır.

## 3. Şiirde Bauman'ın Aidiyet ve İkilem

*Wherever I Hang* şiiri, Nichols'ın bir göçmen olarak İngiltere'ye gelişiyle birlikte başlayan yeni bir hayatı sembolize eder gibi görünse de, bu başlangıç derin bir içsel çatışmayı da beraberinde getirir. Bauman'ın “ikilem” kavramıyla örtüşen bu çatışma, bireyin eski dünyasını terk etme zorunluluğu ile yeni dünyasına uyum sağlama baskısı arasında sıkışıp kalmasına yol açar. Göçmen, iki dünya arasında gidip gelirken sosyal bağları ve kimlik algısı sarsılır. Bauman'a göre modern bireyler, sürekli bir yeniden uyum sağlama ve kimliklerini yeniden tanımlama çabası içindedir. Nichols'ın şiirindeki göçmen figürü de benzer şekilde, yeni bir mekânda kendini var etmeye çalışırken, geride bıraktığı dünyaya ait duygusal bir yük taşımaktadır.

Şiirdeki imgeler, bireyin yalnızca fiziksel bir göç deneyimi

yaşamadığını; aynı zamanda duygusal ve kimliksel bir dönüşüm sürecinden geçtiğini açıkça ortaya koyar. Bu süreçte birey, Bauman'ın “akışkan modernite” tanımında olduğu gibi, sabit ve güvenli bir aidiyet duygusu geliştiremeden, sürekli bir belirsizlik ve geçicilik içinde kalır. Nichols, şiirinde göçmenin iç dünyasını, aidiyetsizliğini ve bu yeni gerçeklikle baş etme çabalarını çarpıcı bir biçimde dile getirir. Öyleyse göç, Nichols'ın şiirinde yalnızca coğrafi bir hareketlilik olarak değil, bireyin kimliğini ve aidiyetini yeniden tanımlamak zorunda kaldığı bir dönüşüm olarak ele alınır. Ancak bu dönüşüm, eski benlikle hesaplaşmayı da beraberinde getirir. Nichols'ın metni, Bauman'ın sosyolojik çerçevesiyle birlikte değerlendirildiğinde, göçmen deneyiminin çok katmanlı yapısını anlamak için güçlü bir edebi ve düşünsel kaynak sunar. Şiirin ilk 7 dizesi şu şekildedir:

Halkımı, toprağımı, yuvamı bıraktım, (1) <sup>5</sup>  
Sebebi neydi, pek emin değilim. (2)  
Güneşi de terk ettim, (3)  
Ve ihtişamlı sinek kuşumu. (4)  
Tahta döşemelerdeki büyük fareleri de, (5)  
Kendime yeni bir dünya kurmak için, (6)  
sonunda İngiltere denen bu yere geldim. (7)

Nichols'ın *Wherever I Hang* adlı şiirinin ilk dizeleri, şairin bıraktığı memleketini anlatırken, Bauman'ın göç, aidiyet ve kimlik üzerine teorik çerçevesi üzerinden ele alındığında derin anlam katmanları barındırır. Bauman (2000:94) postmodern toplumda göçün “akışkan” bir nitelik kazandığını ve bu akışkanlığın bireyin aidiyet duygusunu nasıl köklü bir dönüşüme uğrattığını vurgular Nichols'ın dizeleri, bu dönüşümün bireysel ve kültürel boyutlarını somut imgelerle gözler önüne serer. “Halkımı, toprağımı, yuvamı bıraktım” dizesi, Bauman'ın göçmenlerin köklerinden kopuşunu ele aldığı teorisinin bir yansımasıdır. Burada Nichols, bireyin ait olduğu kültürel ve fiziksel bağların çözülmesini ifade ederken, Bauman

---

<sup>5</sup> Şiir, tarafımdan Türkçeye çevrilmiştir.

(2000:102)’ın belirttiği gibi bu kopuş bireyin aidiyet duygusunu belirsizleştirir ve kimlik arayışını tetikler. Göçmen, kendisini tanımlayan aidiyet merkezlerinden uzaklaşmak zorunda kalır ve bu durum, bireyin benliğinde derin bir boşluk yaratır.

“Sebebi neydi, pek emin değilim” ifadesi ise göçün belirsiz doğasına ve karmaşık nedenlerine işaret eder. Bauman’a göre göç, çoğu zaman zorunluluklar veya tanımlanamayan içsel itkilere dayanır. Bu belirsizlik hali, bireyin sürgün edilmişlik duygusunu derinleştirir ve göç sürecini bir “ambivalens” (iki anlamlılık) durumuna dönüştürür (Bauman, 2001:162). Nichols, bu dizede hem bilinçli bir tercih hem de içsel bir çaresizliğin izlerini taşıyan göçmen ruhunun karmaşasını dile getirir. “Güneşi de terk ettim” dizesi ise, Nichols’ın Karayipler’deki doğasını ve sıcak coğrafyasını geride bırakmasını sembolize eder. Bu, Bauman (2000:94)’ın tanıdık ve güvenli olanı terk edip bilinmeyen bir geleceğe doğru yola çıkma analizine karşılık gelir. Göçmen, fiziksel olarak yer değiştirirken aynı zamanda kültürel ve psikolojik bir kopuş yaşar; bu süreç, bireyin kimliğini yeniden inşa etmesini zorunlu kılar. Dahası, “Ve ihtişamlı sinek kuşumu” ifadesi, Nichols’ın kişisel ve kültürel değerlerini simgeler. Nichols (2019), sinek kuşunun her yöne uçabilen tek kuş olduğunu belirtir. Bu özellik, bireyin özgürlüğünü ve sınırsız hareketini simgeler. Bauman’ın teorisine göre, göçmenler yalnızca fiziksel varlıklarını değil, aynı zamanda kültürel anlamda kendilerini tanımlayan unsurları da geride bırakır. Ancak bu unsurlar, bireyin hafızasında ve kimliğinde iz bırakmaya devam eder. Bu dize, göçmenin kaybı ile yeni bir hayat kurma çabası arasındaki ikilemi yansıtır.

“Tahta döşemelerdeki büyük fareleri de” dizesi ise, Nichols’ın geçmişte bıraktığı olumsuzluklara ve zor koşullara işaret eder. Bauman (1998:78), göçmenlerin geçmişlerinden tamamen kopmalarının mümkün olmadığını, hatta bazen bu geçmişin yeni yaşamlarına sızarak onları biçimlendirdiğini savunur. Nichols’ın burada olumsuz imgelerle çizdiği eski dünya, bireyin arkasında bıraktığı ama etkisinden kurtulamadığı anıların bir temsili olarak okunabilir. Devamında “Kendime yeni bir dünya kurmak için”

dizesi, Bauman'ın göçmenlerin yeni bir kimlik ve aidiyet inşa etme süreçlerine dair görüşlerini doğrular. Nichols'ın bu ifadesi, bireyin bilinmeyen bir ortamda var olma mücadelesini ve yeniden anlam bulma çabasını anlatır. Bu süreç, bir yandan yeni toplumsal bağlar kurmayı gerektirirken, diğer yandan eski benlikle yüzleşmeyi ve onu dönüştürmeyi zorunlu kılar (Bauman, 2000:102). “Sonunda İngiltere denen bu yere geldim” dizesi ise, Nichols'ın göç yolculuğunun nihai durağını ifade eder. Ancak bu “nihai” yerleşim, Bauman'ın teorilerinde altını çizdiği gibi, kalıcı bir aidiyet duygusunu garanti etmez. Göçmen, yeni mekânda bir kimlik bulmaya çalışırken, sürekli bir geçicilik ve belirsizlikle karşı karşıya kalır (Bauman, 2000:94). Nichols'ın bu ifadesi, göçmenin yeni coğrafyasına ayak basmasıyla birlikte başlayan yeni bir arayışın, yeni bir ikilemin habercisidir. Şiirin devamı ise şöyledir:

İlk başta, kendimi bir rüyadaymış gibi hissettim (8)

Sisli gri bir bulanıklıkta (9)

Gerçek mi diye bakmak için, duvarlara dokunuyorum, — (10)

Hakkaten epeyce sağlamlar (11)

Ve insanlar metrolardan saçılıyorlar (12)

Tıpkı fasulyeler gibi (13)

Gökyüzüne baktığımda ise (14)

Lord Nelson'ı görüyorum, çok yüksekte—oraya çıkamayacak kadar yüksekte (15).

Nichols'ın *Wherever I Hang* şiirinin 8 ile 15. dizeleri, Zygmunt Bauman'ın göç, aidiyet ve ikilem kavramları üzerinden okunduğunda, yeniden göçmen deneyiminin derin ve çok katmanlı bir analizi ortaya çıkar. Şairin bu dizeleri, bir göçmenin yeni bir topluma adım attığında yaşadığı duygusal ve zihinsel çatışmaları somut imgelerle betimlerken, Bauman'ın modern toplum eleştirileriyle kesişir. Örneğin, “İlk başta, kendimi bir rüyadaymış gibi hissettim” dizesi, Bauman'ın göçmenin yeni bir dünyaya adım attığında yaşadığı gerçeklik kaybı ve yabancılaşma durumuna işaret eder. Göçmen, alışılmış olanın dışına çıktığı anda, tanıdık referans noktalarını kaybeder ve bu kayıp, yeni mekânın gerçekliğini sorgulama ihtiyacını doğurur (Bauman, 2000:94). Nichols'ın “rüya” benzetmesi, bu yabancılığı ve sürreal atmosferi güçlü bir şekilde yansıtır. Göçmenin, karşılaştığı yeni mekânı algılamaya çalışırken

yaşadığı şaşkınlık ise, aidiyet arayışının ilk aşamasını oluşturur. Sonrasında, “Sisli gri bir bulanıklıkta” ifadesi, İngiltere’nin coğrafi ve atmosferik özelliklerinden hareketle, Nichols’ın yeni yaşamını tanımlayan bir metafor olarak okunabilir. Bu sisli gri, Bauman’ın “akışkan modernite” kavramına uygun bir şekilde, modern toplumların belirsiz ve geçici doğasını temsil eder (Bauman, 2000:102). Göçmenin içinde bulunduğu bu bulanıklık, yalnızca mekânsal değil, kimliksel ve duygusal bir bulanıklık olarak da düşünülebilir. Göçmenin yeni aidiyet duygusunu bulma yolculuğu, bu sisli atmosferin içinde şekillenir.

Devamında, “Gerçek mi diye bakmak için, duvarlara dokunuyorum” dizesi, Nichols’ın yeni yaşamının somut ve fiziksel gerçekliğine tutunma çabasını ifade eder. Bauman (2001:156)’a göre göçmenler, yeni bir toplumda var olabilmek için bu toplumun sınırlarını ve yapısal gerçekliğini anlamaya çalışırlar. Nichols’ın duvarlara dokunması, yeni dünyasını deneyimleme ve kabul etme çabasıdır; aynı zamanda, bireyin aidiyetini somutlaştırma arayışının bir göstergesidir. Hemen ardından “Hakkaten epeyce sağlamlar” ifadesi ise, Nichols’ın yeni ortamın maddi gerçekliğini kabul edişini simgeler. Bu dize, Bauman (2001:162)’ın göçmenlerin yeni toplumun normlarını ve yapılarını zamanla içselleştirme süreçlerine dair analizleriyle örtüşür. Göçmenin, eski dünyasından kopuşu ne kadar sarsıcı olsa da, yeni dünyasının somut gerçekliğiyle yüzleşmesi, aidiyet duygusunun ilk tohumlarını atar. “Ve insanlar metrolardan saçılıyorlar” ve “tıpkı fasulyeler gibi” dizeleri ise, Nichols’ın İngiltere’nin modern kent yaşamını, özellikle de kalabalık ve mekanik insan hareketlerini eleştirel bir bakışla betimlediğini gösterir. Bauman (1998:78)’a göre modern toplum, bireyleri kimliksizleştirerek birer “kitle” haline getirir; bireysellik, yerini sistematik bir ritme uymaya bırakır. Nichols’ın fasulye benzetmesi, insanların toplu taşıma sisteminden hızla çıkışını hem anonimleşme hem de mekanikleşme olarak tasvir eder. Göçmen için bu durum, bireyselliğini kaybetme tehdidiyle yüzleştiği bir anı ifade eder. “Gökyüzüne baktığımda ise” ve “Lord Nelson’ı görüyorum, çok yüksekte—oraya çıkamayacak kadar yüksekte” dizeleri de,

Nichols'ın İngiltere'nin tarihsel ve kültürel sembollerine karşı duyduğu yabancılığı gözler önüne serer. Yeri gelmişken, Lord Nelson heykeli, göçmenin erişemeyeceği bir tarihsel “prestij ve gücü temsil eder” (Johnson, 2021). Söz konusu durumda Bauman (2000: 94), modern toplumlarda “öteki” olan bireyin, hâkim kültürün sembolleri karşısında yaşadığı dışlanmışlığı vurgular. Nichols, bu dizesiyle hem bir hayranlık hem de bir mesafe duygusunu dile getirir; göçmenin, yeni toplumda kendini bu sembollerle ilişkilendiremeyişişi şiiirsel bir dille ifade eder. Şiirin devamında ise;

Ve böylece, kendimin fotoğraflarını yolluyorum eve (16)  
Güvercinler ve karlar arasında (17)  
Ve böylece soğuşu savuşturuyorum (18)  
Ve böylece, yavaş yavaş (19)  
Kalipso<sup>6</sup> tarzımı değıştirmeye başlıyorum— (20)  
Kimseyi ziyaret etmiyorum (21)  
Gideceksem de açıkça önceden haber veriyorum (22)  
Ve sıramı bekliyorum kuyruğun içinde— (23)

Grace Nichols'ın *Wherever I Hang* şiirinin 16 ile 23. dizeleri, Bauman'ın göç, aidiyet ve kimlik ikilemi üzerine yaptığı teorik analizlerle incelendiğinde, göçmenin yeni bir kültürel ve sosyal çevreye uyum sağlama sürecinin karmaşıklığını ve bu süreçte kimliğinin dönüşümünü gözler önüne serer. Örneğin, “Ve böylece, kendimin fotoğraflarını yolluyorum eve” dizesi, Nichols'ın eski aidiyet merkezleriyle bağını sürdürme çabasını yansıtır. Bauman'a göre, göçmenler yeni bir dünyada kök salmaya çalışırken geçmişleriyle olan bağlarını asla tamamen koparamazlar. Fotoğraflar, göçmenin yeni yaşamının bir kanıtı olmanın yanında, geride bıraktığı dünyayla arasındaki duygusal köprüyü de temsil eder (Bauman, 2000:102). Bu bağlamda, Nichols'ın fotoğraf göndermesi, göçmenin hem kendi dönüşümünü görünür kılma hem de eski kimliğini muhafaza etme çabası olarak yorumlanabilir. “Güvercinler ve karlar arasında” ifadesi de, Nichols'ın İngiltere'ye

---

<sup>6</sup> Karayipler'e özgü canlı ve ritmik bir müzik türü.

özgü doğal ve kültürel unsurlarla karşılaşmasını anlatır. Güvercinler, şehir hayatının rutin bir parçası iken, kar özellikle Karayipler'den gelen bir birey için yabancı bir doğa olayını temsil eder. Bu imge, Bauman'ın akışkan modernite bağlamında bireyin yeni ortama adaptasyonunda yaşadığı şaşkınlığı ve yabancılaşmayı açıklar (2001:156). Göçmen, bu tür unsurları fark ettikçe, eski dünyasındaki tanıdık düzen ile yeni dünyanın yabancı gerçekliği arasındaki sınırları hisseder.

Sonrasında “Ve böylece soğuğu savuşturuyorum” dizesi de, Nichols'ın yeni ortama fiziksel ve ruhsal uyum sağlama sürecini ifade eder. Bauman, göçmenlerin bu tür uyum çabalarını, bireyin var olabilmek için çevresel şartlara karşı bir direnç geliştirme zorunluluğu olarak açıklar (1998: 78). Buradaki soğuk, yalnızca iklimsel bir durumu değil, aynı zamanda İngiltere'deki mesafeli ve bireyci toplumsal yapıyı temsil eder. Nichols'ın soğuğu savuşturma eylemi, bu mesafeyi aşma ve varlığını sürdürme mücadelesini simgeler. “Ve böylece, yavaş yavaş / Kalipso tarzımı değiştirmeye başlıyorum” dizeleri ise, Nichols'ın kültürel kimliğinin dönüşüm sürecini açıkça ortaya koyar. Bauman (2001:162) bu durumu ambivalens (ikili anlamlılık) kavramı ile açıklar; göçmenler, kendi kültürel köklerini tamamen terk edemese de yeni normlara uyum sağlama çabası içine girerler. Kalipso, Karayip kültürüne ait canlı, sosyal ve özgür bir yaşam tarzını simgelerken, Nichols'ın bu huylarını değiştirmesi, İngiltere'nin bireyci, disiplinli toplum yapısına uyum sağlama zorunluluğunu gösterir. Bu dönüşüm, göçmenin eski ve yeni kimliği arasındaki içsel çatışmasını da yansıtır.

Şiirin devamında “Kimseyi ziyaret etmiyorum / Gideceksem de açıkça önceden haber veriyorum” ifadesi, Nichols'ın İngiltere toplumunun sosyal normlarına uyum sağladığını gösterir. Bauman'a göre, modern toplumların bireyci doğası, insanların birbirleriyle olan etkileşimlerinde belli protokollere uymalarını gerektirir (Bauman, 2000:94). Göçmen, yeni sosyal kodlara uyum sağlamak adına spontane ve doğal iletişim alışkanlıklarını terk ederek, toplumsal beklentilere uygun bir davranış biçimini benimser. Bu süreç, bireyin

kültürel kimliğinin dönüşümünü hızlandırır ve eski alışkanlıklarının uyumsuz olarak görüldüğü yeni bir dünyada var olma çabasını ortaya koyar. “Ve sıramı bekliyorum kuyruğun içinde” dizesi ise, Nichols’ın İngiltere’nin düzenli ve kurallı toplumsal yapısına uyum sağlama çabasını ifade eder. Bauman (2000:102), modern toplumların bürokratikleşmiş ve düzenli yapısında bireyin bir sistemin parçası haline geldiğini belirtir. Kuyrukta beklemek, İngiltere kültüründe sabır, düzen ve bireyselliğin bir göstergesidir. Nichols için bu eylem, yeni kültürel normlara uyum sağlamanın bir parçası olmakla birlikte, bireyin eski kültüründeki spontan yaşam tarzından uzaklaşarak yeni bir kimlik inşasına doğru ilerlediğinin de bir işaretidir. Şiir şu şekilde sona erer:

Şimdi, bunca zamandan sonra (24)  
İngiliz hayatına alıştım (25)  
Ama hâlâ özlüyorum memleket tarafını (26)  
İtiraf etmek gerekirse (27)  
Gerçekten nereye ait olduğumu bilmiyorum (28)  
Evet, okyanusla bölünmüşüm (29)  
İliklerime kadar bölünmüşüm (30)  
Nereye asarsam çamaşırlarımı—işte orasıdır benim evim. (31)

Nichols’ın *Wherever I Hang* şiirinin 24 ile 31. dizeleri, Bauman’ın göç, aidiyet ve ikilem konularına dair teorik çerçevesi ışığında incelendiğinde, göçmenin yeni bir topluma uyum sağlama sürecinde yaşadığı karmaşık duygular ve aidiyet arayışındaki ikilem çarpıcı bir şekilde görülmektedir. “Şimdi, bunca zamandan sonra” ve “İngiliz hayatına alıştım” dizeleri, Nichols’ın İngiltere’deki yaşamına ne kadar uyum sağlamış olduğunu ifade eder. Ancak bu uyum sağlama, tam anlamıyla bir aidiyet oluşturmaz. Bauman, modern göç deneyiminin “akışkan” bir yapıda gerçekleştiğini; göçmenlerin yeni toplumlara entegre olsalar da bu entegrasyonun kalıcı bir aidiyet duygusuna dönüşmediğini belirtir (2000:102). Burada Nichols’ın dizeleri, yeni bir yaşam tarzına alışmanın getirdiği yüzeysel bir uyumun altını çizirken, derinlerde devam eden bir yabancılığın varlığını hissettirir. Sonrasında, “Ama hâlâ

özlüyorum memleket tarafını” dizesi, Nichols’ın köklerine ve geçmişine olan bağlılığını, yani eski yaşamına dair aidiyet hissinin tamamen kopmadığını vurgular. Bauman (2001:156), göçmenlerin geçmişleriyle olan bağlarının sürekliliğine dikkat çeker. Ona göre, bu bağ koparılamaz ve yeni kimlik oluşturma sürecini etkileyen bir unsura dönüşür. Nichols’ın bu dizesinde, eski ve yeni yaşam arasındaki ikilem, duygusal bir özlem üzerinden dile getirilir.

“İtiraf etmek gerekirse” ve “Gerçekten nereye ait olduğumu bilmiyorum” ifadeleri de, Nichols’ın aidiyet duygusundaki belirsizliği ve ikilemi derinlemesine ortaya koyar. Bauman’ın öne sürdüğü “ambivalens” (iki anlamlılık) kavramı, bu dizelerle doğrudan örtüşerek, göçmenlerin nereden geldikleri ve nereye gittikleri arasında sürekli bir kimlik sorgulaması içinde olduklarını ifade eder (2001:162). Bu kapsamda, Nichols’ın ifadelerinde yer alan “bilmiyorum” vurgusu, göçmen kimliğinin çoğu zaman kesin sınırlara sığmadığını ve aidiyetin sürekli sorgulanan bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Yine “Evet, okyanusla bölünmüşüm” ve “İliklerime kadar bölünmüşüm” dizeleri de, Nichols’ın fiziksel ve duygusal olarak iki dünya arasında yaşadığı bölünmüşlüğü ve ikilemi simgeler. Bauman (1998:78), göçmenlerin yaşadığı bu içsel çatışmayı, eski ve yeni hayat arasında sıkışıp kalmanın getirdiği kimlik krizi ve aidiyet belirsizliği olarak açıklar. Nichols’ın şiirinde bu bölünmüşlük, hem coğrafi hem de kimliksel bir çatışma olarak şekillenir; göçmenin iki dünyaya ait ama aynı zamanda hiçbirine tam anlamıyla ait olamamasını dile getirir. “Nereye asarsam çamaşırlarımı—işte orasıdır benim evim” dizesi, Nichols’ın aidiyet ve ev kavramını yeniden tanımladığı son derece çarpıcı bir ifadedir. Bu satır, Bauman (2000:94)’ın modern göç deneyiminde aidiyet duygusunun sabit bir coğrafya veya kültüre dayanmaktan çıkıp, daha akışkan ve hareketli bir yapıya dönüştüğü görüşünü destekler. Nichols, bu dizeyle çok daha esnek bir aidiyet tanımı yapar: âdeta insanın evinin, kendisini nerede rahat ve kabul edilmiş hissettiğine bağlı olduğunu vurgular. Bu noktada şiirin temel çatısı, göçmenin hareket halindeki varoluşunu ve sürekli bir yer arayışını gözler önüne serer.

## Sonuç

Grace Nichols'ın *Wherever I Hang* şiiri, Zygmunt Bauman'ın göç, aidiyet ve ikilem teorileri bağlamında incelendiğinde, modernitenin getirdiği karmaşıklığın ve belirsizliğin bireyler üzerindeki etkilerini çarpıcı bir şekilde gözler önüne serer. Nichols, şiirinde, göçmenliğin yarattığı aidiyet arayışını ve bu arayışın getirdiği kimlik çatışmalarını ele alırken, Bauman'ın “akışkan modernite” kavramının somut bir ifadesini sunar. Şiir, Nichols'ın İngiltere'ye uyum sürecini anlatırken, göçmenliğin getirdiği duygusal ve kültürel yabancılığı, aidiyet duygusunun ne kadar geçici ve değişken olabileceğini gösterir. Bu bağlamda, Nichols'ın dizeleri, Bauman'ın göçmenlerin sürekli bir kimlik sorgulaması içinde oldukları, “ambivalens” (iki anlamlılık) durumunu yaşadıkları görüşünü doğrular. Şiir, göçmenliğin, bireyin kendini nereye ait hissettiği konusunda bir ikilem yarattığını ve bu ikilemin, bireyin toplumsal ilişkilerini ve kişisel kimliğini nasıl şekillendirdiğini açıkça ortaya koyar. Bu bakımdan, Nichols'ın *Wherever I Hang* şiiri, yalnızca kişisel bir deneyim anlatıcı olarak değil, aynı zamanda göçmenlik olgusunun evrensel yönlerini de ele alır. Bu şiir, Bauman'ın göç ve aidiyet üzerine yaptığı analizlerin, gerçek yaşam deneyimleriyle nasıl örtüştüğünü ve bu teorilerin bireylerin yaşamlarında nasıl yankı bulduğunu gösteren mükemmel bir örnektir. Söz konusu şiir, Bauman'ın teorik çerçevesinin, göçmenliğin duygusal ve sosyolojik boyutlarını anlamak için ne kadar faydalı ve kapsamlı bir araç olduğunu kanıtlar niteliktedir.

## Kaynakça

- Ali, M. (2003). *Brick Lane*. Londra: Doubleday.
- Bauman, Z. (1998). *Globalization: The Human Consequences*. Polity Press.
- Bauman, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Polity Press.
- Bauman, Z. (2001). *Community: Seeking Safety in an Insecure World*. Polity Press.
- Bauman, Z. (2003). *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*. Cambridge: Polity Press.
- Bauman, Z. (2011). *Culture in a Liquid Modern World*. Cambridge: Polity Press.
- Churchill, C. (1985). *Plays: One*. Birleşik Krallık: Routledge.
- De-lahey, R. (2013). *Routes*. A&C Black.
- Frank, S. (2008). *Migration and Literature: Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjærstad*. Birleşik Krallık: Palgrave Macmillan.
- Johnson, L. (2021, June 11). Nelson's Column is a monument dedicated to Admiral Lord Nelson in London's Trafalgar Square. *History Hit*. <https://www.historyhit.com/locations/nelsons-column/>. (Erişim tarihi 1.12.2024).
- Kureishi, H. (1990). *The Buddha of Suburbia*. Londra: Faber and Faber.
- Levy, A. (2004). *Small Island*. Londra: Headline Publishing Group.

MacPhee, G. (2011). *Postwar British Literature and Postcolonial Studies*. Birleşik Krallık: Edinburgh University Press.

McDonagh, M. (2009). *The Beauty Queen of Leenane*. Methuen Drama.

Manning, P. (2005). *Migration in world history*. Birleşik Krallık: Routledge.

Nichols, G. (1984). *I is a Long-Memored Woman*. Londra: Karnak House.

Nichols, G. (2019). ‘Hummingbird’ by Grace Nichols. *You Tube*. <https://www.youtube.com/watch?v=TUyiVn2uq1A>. (Erişim tarihi 28.11.2024).

Nichols, G. (2020). So I Pick Up Me New-World-Self. *Liminal Spaces: Migration and Women of the Guyanese Diaspora* içinde, (Ed. G. A. Ali), ss. 123-133. Birleşik Krallık: Open Book Publishers.

Prince, T. J. (2012). *Culture Wars in British Literature: Multiculturalism and National Identity*. Amerika Birleşik Devletleri: McFarland, Incorporated, Publishers.

Rushdie, S. (2008). *Geceyarısı Çocukları*. Çev., Aslı Biçen, İstanbul: Metis Yayıncılık.

Shivaputra, P. (2014). *International Migration*. Amerika Birleşik Devletleri: Lulu Publication.

Smith, Z. (2000). *White Teeth*. New York: Random House.

Trager, L. (2005). Introduction. *Migration and Economy: Global and Local Dynamics* içinde (Ed. L. Trager), ss. 1-47. Birleşik Krallık: AltaMira Press.

Tremain, R. (2007). *The Road Home*. Back Bay Books.

Vlasta, S. (2015). *Contemporary Migration Literature in German and English: A Comparative Study*. Hollanda: Brill.

Wagner, I. (2020). *Bauman: A Biography*. Birleşik Krallık: Polity Press.

## CHAPTER VI

### Secret Trauma, Insidious Trauma and Literature as Testimony in Dorothy Allison's *Bastard Out of Carolina*

İsmail Onur SONAT<sup>1</sup>

#### Introduction

This paper employs literary trauma theory to critically analyze Dorothy Allison's semi-autobiographical novel *Bastard Out of Carolina* (1992). The text centers on Bone, an illegitimate daughter of a working class woman, struggling to cope with the trauma of being sexually assaulted by her stepfather at the age of five in 1950s' South Carolina. By presenting Bone's story from her own perspective, the novel offers an in-depth examination of her traumatized psyche and a critical view of the oppressive society which she lives in. The novel's carefully crafted depiction of the pervasiveness of "insidious traumas" and "secret traumas" underlines the necessity for trauma victims to find new channels for self-expression and recovery. Ultimately, the text illustrates that

---

<sup>1</sup> Öğr. Gör. Haliç Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Modern Diller Bölümü, İstanbul/Türkiye, Orcid: 0000-0001-6483-749X, [onursonat@halic.edu.tr](mailto:onursonat@halic.edu.tr)

Bone's experiences are, in fact, a part of a larger issue that stem from her background in a white trash family in the South, where patriarchal entitlement over women's bodies is culturally encouraged. The novel displays how traumas can alter both the victim's sense of self and societal perceptions of these individuals, thereby challenging the reader to reconsider the intersections of trauma, gender, and class in the American South.

Literary trauma theory is an interdisciplinary field that synthesizes theories from psychoanalysis and literary studies with an aim of understanding the dynamics of how individual and collective traumas are experienced through literature and arts. As a theoretical field, it attempts to account of the portrayal of trauma through narratives as well as the role of those narratives in shaping the societal conception of trauma. As paradoxical as it may sound, one of the central aspects of literary trauma theory is that it asserts that trauma is, in essence, unrepresentable. Considering that traumatized minds are often fragmented, any attempts at representation are evidently fractured and disjointed, effectively ruling out the possibility of constructing appropriate words that would incorporate the traumatic event into reality. Yet, to some extent, this notion of unrepresentability is what produces complex accounts which are characterized by disjointed narrations that reflect the disjointed mind of a traumatized person. As a result, trauma narratives employ specific techniques such as non-linear and fragmented narrations or unreliable narrators in order to demonstrate the experience of trauma in a rigorous manner.

Although recognition of trauma as an impact of extreme experiences on the human psyche can be traced back to ancient Greeks and Romans, surprisingly there were no formal studies prior to the 19th century. It was only after traumatic neurosis emerged as a disorder, medical and psychological interest beyond “shell shock” and “battle fatigue” gained relevance. Without a doubt, Sigmund Freud's seminal work, *Beyond the Pleasure Principle* (1920) played a crucial role in the early development of trauma as a psychological

theory. In this book, Freud developed several key concepts such as repression, subconscious and unconscious that led to an in-depth understand of how unwanted experiences leave scars on the psyche and alter one's behavior.

After the World War II and the Vietnam War, extensive studies on the traumatizing effects of wars on returning soldiers were published in order to reintegrate them into society. Following these developments, The American Psychiatric Association included Post-Traumatic Stress Disorder (PTSD) in the third edition of the *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM-III) in 1980, which formalized the diagnosis of trauma-related disorders.

In the 1990s, the field of trauma studies began to gain prominence in literary criticism. Cathy Caruth published her seminal text, *Trauma: Explorations in Memory* (1992). In this collection of essays, she explores the relationship between trauma and memory. In general, Caruth's importance in Trauma Studies emanates from the fact that she builds a much-needed bridge between the clinical and the literary understandings of trauma. In her writings, Caruth describes trauma as a highly personal experience that is inherently unrepresentable. She also shows how survivors often resort to silence that follows traumatic events, which leads to a belated understanding of it. In 1995, Shoshana Felman and Dori Laub published *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, which pinpoints the significant role testimony plays in understanding and recovery from trauma. According to Felman and Laub, testimony acts as a fundamental connection between personal trauma and its necessary social recognition. Survivors often compel others to remember not only their own personal experiences but also those of others by their bearing witness to examples of suffering. Such a shared experience between the survivor and the witness is apparently crucial for the healing of the survivor as well as the community's witnessing of historical trauma. In 1996, Dominick LaCapra published *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. In this book,

he discusses possible challenges of representing traumatic events in literature and art. LaCapra makes use of Freudian psychoanalysis in defining the two modes with respect to trauma: Acting out and working through. Acting out means a repetitive and mostly unconscious reliving of traumatic events, whereas working through refers to a deliberate coming to terms with the trauma and its effects. Understandably, in the wake of 9/11 both scientific researches on trauma and fictional works that delved into the minds of traumatized characters gained momentum. Several theoretical works such as Anne Whitehead's *Trauma Fiction* (2001) and Judith Herman's *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence – From Domestic Abuse to Political Terror* (2002) alongside trauma narratives such as Don DeLillo's *Falling Man* (2007) were published.

The exploration of trauma in literature, is vividly illustrated in some of the best-known novels of the twentieth and twenty-first centuries. *Mrs. Dalloway* by Virginia Woolf (1925) deals with the psyche of Ms. Clarissa Dalloway as she gets ready for a party in post-World War I London, focusing particularly on memory and the trauma of war on individuals and society. J.D. Salinger's *The Catcher in the Rye* (1951), following a teenager protagonist called Holden Caulfield, is an example of alienation and loss. Elie Wiesel's *Night* (1956) recounts the horrific memories from the author's teenage years spent in Nazi concentration camps during the Holocaust, presenting one of the most well-known narratives in literature on survival, faith, and the memory of traumatic events. Kurt Vonnegut's *Slaughterhouse-Five* (1969) uses science fiction in keeping with the author's memories of being a prisoner of war during the bombing of Dresden to discuss matters of trauma, time, and absurdity of war via its protagonist Billy Pilgrim. Toni Morrison's famous Southern Gothic novel *Beloved* (1987) tells the story of a former slave, Sethe, tormented by memories of her traumatic choice to murder her daughter in order to free her from slavery, exploring the minds and emotions scarred from slavery and the failures of motherhood. Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* (1985) functions as a parable about a dystopic society where women are

exploited for reproduction. In the 21st century, that Cormac McCarthy writes his novel *The Road* (2006) about the punishing life that a father and his son lead as they pass through an apocalyptic landscape. It is a very bleak book for everyone who values life because it shows survival and trauma on the parent-child relationship.

Although it is not as widely known as some of the trauma narratives mentioned above, Dorothy Allison's *Bastard Out of Carolina* also requires close inspection owing to the fact that it amalgamates of personal and collective traumas shaped by the society. Allison's novel is quite apt for a reading through the lens of literary trauma theories, as it focuses on "secret trauma", "insidious trauma" and the importance of "testimony" for recovery.

### **Trauma in *Bastard Out of Carolina***

*Bastard Out of Carolina*, set in Greenville, South Carolina during the 1950s, centers on Ruth Anne, also known as Bone, the illegitimate daughter of a young woman named Anney. Born into a family that has been labeled as and, to some extent, has internalized the derogatory term "trash," Bone carries the burden of her stepfather Glen's sexual assault, which occurred when she was five years old. Furthermore, she carries the social stigma associated with being labeled a bastard all her life. The novel is constructed from Bone's perspective as a first-person narration, offering insight into the workings of her trauma-shaped mind. Through the lens of literary trauma theories, a close reading of Allison's text reveals the pervasiveness of secret and insidious traumas within the closed, male-dominated, and patriarchal society of the South as well as possible approaches towards recovery.

Allison's text begins *ab ovo*, with a 9-months-pregnant Anney stuck in a crowded car that finds itself in an accident, resulting in her cutting "the top of her head", bruising her back, and subsequently finding herself in labor (Allison, 2012, p. 2).

Considering that “trauma” is the Greek word for physical wound, one might argue that the meticulous selection of information pertaining to this particular instance in the life of Bone, which cannot possibly be known by herself, effectively foreshadows the impending trauma by its etymological association. To make her point clear, in addition to several remarks on the injuries from this near-death experience Anney survives, the third line in the first chapter, where Bone is talking about how her aunts had to name her, in a tone that implies passive-aggressiveness, reads: “My mama didn’t have much to say about it, since strictly speaking, she wasn’t there” (p. 1). Not only does this notion plant the seeds of a possible psychological trauma in relation to Bone’s mother early on, but it also imminently prepares the reader for the role of the witness that comes with a heavy burden. Indeed, it is logistically impossible for Anney to be absent during her own labor, but as Deborah M. Horvitz (2000) points out in her article in which she compares *Bastard Out of Carolina* to Gayl Jones’s *Corregidora*, Anney “was unconscious, just as she remains metaphorically ‘unconscious’ to Glen’s abuse until the brutal sexual assault that closes the text” (p. 52).

Furthermore, the implication of Bone’s metaphorically unconscious mother figure immediately harkens back to Sigmund Freud’s classic example of the fort / da game he uses in order to explain an infant’s anxiety of losing his/her mother and his desire to control her presence and absence. It is clear that Bone’s editing of the past events, favoring some bits of information above others, falls in line with the idea that Bone, as a traumatized individual, becomes the curator of her own history. Accordingly, it is crucial to note that it is the trauma victim who constructs her story, but she also puts an emphasis on the healing outcome of the process of this construction. As Horvitz suggests, “not until the victim encounters and translates her ‘unspeakable’ tragedy into ‘her’ story can she envision a future devoid of violence” (Horvitz, 2000, p. 40).

Therefore, aside from the cathartic value of testimony, one can argue that it is directly linked with the victim’s longing for

reclamation of the power they were once unjustly deprived of. In other words, one possible function of the testimony is akin to that of the fort / da game, through which the trauma victim gains “far more thorough-going control of the relevant powerful experience than was possible when he was merely its passive recipient” (Freud, 1920, p. 75). Upon examining the recurrent sexual fantasies of Bone, in which she repeatedly relives her assault, it becomes evident that she exercises control over the specifics of these scenarios, including the degree of violence and the presence of observers. In these fantasies, not only can she stare back at Glen without a “shameful scream” (Allison, 2012, p. 112), but she is also able to control the reactions and emotions of the witnesses as evidenced by her assertion that “those who watched” (p. 112) unquestionably “loved” her and “hated him” (p. 112). Thus, these fantasies emblemize Bone’s desperate yearning for control, falling in line with Kirby Farrell’s conceptualization of trauma as a history that interpretes the past in order to “square the present with its origins” (p. 14).

In the same vein, the way Bone describes the desire to own one of the hooks from the mud sounds erotic and ecstatic:

That night I slept over at Aunt Raylene’s place. After she was asleep, I snuck out to get the hook. I took it back to my room, pried the chain off, and cleaned and polished it. When it was shiny and smooth, I got in bed and put it between my legs, pulling it back and forth. It made me shiver and go hot at the same time. I had read in one of the paperbacks Daddy Glen hid in the garage about women who pushed stuff up inside them. I held the chain and thought about that, rubbed it against my skin and hummed to myself. I wasn’t like the women in those books, but it felt good to hold that metal, to let those links slip back and forth until they were slippery. (Allison, 2012, p. 193)

This scene works almost perfectly like a reenactment of the fort / da game, since Bone knows very well that she can use the

object for her own pleasure and get rid of it whenever she decides she does not need it anymore. Basically, the strong desire for the sharp metal object she can “touch any time” (p. 186) exposes both her vulnerability and the power she desperately wants to wield at the same time. After all, testimony empowers the victim through making them the sole authority when it comes to having dominance over their history, which offers a satisfying explanation regarding the discrepancy between Bone's dreams related to the hook involving “dripping blood” (p. 187) and Aunt Raylene's nightmares after having heard the gruesome made-up stories about the origin of the hook. In her nightmares Raylene is a dead woman who “had drowned in the river and the morticians had to sew pieces of her back together to look like somebody. Only they had to sew different people's pieces together just to make up one reasonable body to bury to show her mama” (p. 187). Apparently, Bone imagines “her flesh in pieces” (p. 186) and finds it cartoony to the point that having dreams about it at night does not seem to bother her, but when it is the morticians who have the control over the parts of the bodies they need to sew in order to make Aunt Raylene look like somebody, they are called “nightmares” instead of “dreams”. Thus, the key to the trauma victim's recovery is arguably the acquisition of the ability to reconstruct what is shattered, which recalls Caruth's idea of the restorative function of the language as it carries the potentiality of “the power to enact healing, give order, and allow the reconstruction of the victim's shattered psyche” (Pederson, 2014, p. 339).

By conceptualizing testimony as *an* interpretation of past rather than *the* actual past, it becomes clear that Bone meticulously selects the moments she wishes to elaborate on and those she prefers to omit within her narrative. This process, coupled with the “secret trauma” that stems from her sexual abuse by her stepfather Glen at the age of five, unveils that her life, much like that of many individuals, is marked by “insidious traumas” that contribute to the formation of one's identity. Not yet listed in DSM-V, therefore, still not widely accepted, but according to the scholars such as Laura S.

Brown, and Maria Root, is not less serious than the traumas of Holocaust survivors and PTSD war veterans seem to suffer as far as the victim's psyche and the overall symptoms are concerned, insidious trauma refers to overwhelming accumulation of everyday micro-aggressions, "a prolonged process in which one experience follows another and where, really, you eventually have a summation, and more than a summation, a piling up of experiences" (Fromm, 1998, p. 25). These experiences, albeit not "necessarily overtly violent or threatening to the body well-being" (Brown, 1995, p. 107), still manage to leave a lasting scar on the psyche. When being a part of an oppressed social group can mean "a constant lifetime risk of exposure to certain trauma" (p. 108).

Accordingly, it is noteworthy that South Carolina, as depicted in the text, emerges as a site of insidious traumas for individuals other than heterosexual white males, who are idealized and revered within the Southern cultural context. In her essay "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", feminist critic Adrienne Rich claims that "southern white women's loyalty to men hurt other women" (Flora, 2002, p. 256), which can be associated with the compliant role female characters seem to adopt in the text. Admittedly, it is perplexing given the matriarchal system within which the Boatwright women operate. Ideally, these women, who govern their family, should possess a deeper insight into their positions. However, they appear to be so culturally indoctrinated by patriarchal norms that they fail to recognize their own role in granting men the power to act with impunity. For instance, despite the numerous young girls' hearts Uncle Earle breaks, none of the women around him deem him guilty. In fact, he is almost celebrated by the women in his family for his womanizing and vagabond lifestyle. Aunt Alma avows that his body is "made for sex" (Allison, 2012, p. 24), and Aunt Ruth describes him as "a hurt little boy with just enough meanness in him to keep a woman interested" (p. 25). The text does not explicitly answer why he is hurt despite his good looks and physical strength, but it suggests that he is inherently fragile and in constant need of validation from women. The answer,

indeed, lies in the culture he has grown up in. Granted, “many cultures have systematically induced trauma or near-trauma in an effort to reinforce the conviction of a ground of experience and to strengthen group bonding” (Farrell, 1998, p. 22), but according to historians who study the South after the Civil War, southern white men “felt their masculinity had been called into question on a number of fronts, not just by emancipation and black enfranchisement but by their own failures as providers that had toppled their families into tenancy and debt or forced them to leave the independence of the farm for the regimen of the textile mill” (Cobb, 2005, p. 174). Unsurprisingly, signs of this fragile masculinity manifest themselves countless times in Glen’s behavior as well, yet he never ceases to find Anney next to him in order to make excuses for his brooding personality, anger management issues, and increasingly violent antics. Glen, who cannot sustain a job due to his temper and easily breaks out in a sweat and pulls at “his pants like a boy” (Allison, 2012, p. 99) around his father, is somehow put on a pedestal by Anney, who functions as one of the “handmaidens of the status quo” (Caruth, 1995, p. 110). Therefore, the rape culture is encouraged through constant oppression of “female sexuality formed on and from violence. A powerful indictment of men, marriage, and heterosexuality, this text yokes male-female intimacy with the potential denial and destruction of women. No heterosexual relationship in this novel (and many are portrayed) offers anything desirable or appealing” (Horvitz, 2000, p. 41). After all, the inappropriate joke “What’s a South Carolina virgin? ‘At’s a ten-year-old can run fast” (Allison, 2012, p. 124) is known even among kids in this society. Hence, insidious traumas that leave lifelong symptoms can be overlooked among them as long as it is the decentralized figures, in other words, the individuals who are definitely not white heterosexual male, that are victimized, and the status quo is preserved.

Likewise, Bone’s yelling “I’m just another ignorant Boatwright, you know. Another piece of trash barely knows enough to wipe her ass or spit away from the wind. Just like you and Mama

and Alma and everybody” (p. 258), in an attempt to answer to Aunt Raylene showcases that in spite of the fact that she has never seemed too concerned about that word, the accumulation of hurtful emotions caused by being called as “trash” countless times has turned into an insidious trauma for Bone, not to mention the absence of her father and its adverse societal repercussions. Even her physical features that she summarizes as “stubborn-faced, unremarkable, straight up and down, and as dark as walnut bark” (p. 132) which diverge greatly from the idealized woman figure in her culture, Southern Belle, cause Bone to feel vastly inferior in this community where almost all of the women openly worry about their hair getting darker with age. Not to mention, in spite of calling herself an ignorant Boatwright, her impeachments curiously are directed at Anney, Aunt Alma, Aunt Raylene, but she does not name a single man in her family. So, even before her sexual assault, Bone's life was prone to what can be described as insidious traumas as they are “rooted simultaneously and inextricably within cultural, historical, domestic, and psychological forces” (Horvitz, 2000, p. 55). Similarly, while reading *Gone with the Wind*, she does not seem to be able to identify with its main character, Scarlett O'Hara, the quintessential Southern Belle figure with her porcelain-like skin and angelic personality. Bone laments that she is in fact “part of the trash down in the mud stained cabins, fighting with the darkies and stealing ungratefully from” their so-called “betters” (Allison, 2012, p. 206). She says her “body, [...] was born to be worked to death, used up, and thrown away” (p. 206), to sum it up; “trash”. This internalization of her dictated inferiority and expendability leads to the conclusion that she can only identify with Emma Slattery, a minor character from *Gone with the Wind* who becomes pregnant at a young age and causes a man to get fired from his job. This identification with an underprivileged, unimportant, and overall negative fictional character reveals that Bone sees herself as unworthy of the role of a kind-hearted aristocratic heroine who loves and is loved in return. This perspective brings Bone close to Horvitz's rendering of her as someone who is “victimized by systematic sadism in the form of poverty, is physically and socially deteriorating from hunger,

beatings, and humiliation because of her family's low class status" (Horvitz, 2000, p. 39). Deep down, as a low-class girl living in the South, Bone knows that her fate will not be much different from those of her mother and Emma Slattery; she will likely get pregnant in her early teens and work with her hands for the rest of her life.

In order to comprehend the full extent of the severe insidious traumas in Bone's life, one needs to look at no further than the albino girl with whom Bone forms a close yet shaky friendship, Shannon Pearl. Shannon first appears in the bus amongst the "cootie train!" (Allison, 2012, p. 154) chants, "walking stolidly past a dozen hooting boys and another dozen flushed and whispering girls" (p. 154), which immediately makes her a passive object of all of the surrounding gazes. After she invites her to sit next to her, Bone recognizes the fire in her eyes which is "banked and raging" (p. 154). Considering that at this point in the life, Bone has already been a trauma victim, and has had daydreams about fire and violence several times, it is no wonder she sees a kindred spirit in this fellow victim. Apparently, what Bone finds familiar and remarkable about this girl at the very first time she contacts her proves to be her defining trait; anger, something Bone likens to her own due to it being "bottomless and horrible" (p. 207). Despite the fact that there is no life-threatening traumatic event such as sexual abuse or accidents in Shannon's life, she is just as traumatized as Bone, and her rage is a big indicative of it:

I kept going over to Shannon's house to sit and listen, openmouthed and fascinated, while this shining creature went on and on about decapitations, mutilations, murder, and mayhem. Her stories were remarkable, not fantasies like the ones I made up. Shannon's stories had the aura of the real—newspaper headlines and autopsy reports—and she loved best little children who had fallen in the way of large machines. It was something none of the grown-ups knew a thing about, though once in a while I'd hear a much shorter, much tamer version of one of Shannon's stories from her

mama. At those moments, Shannon would give me a grin of smug pride. Can't I tell it better? she seemed to be saying. Gradually I admitted to myself what hid behind Shannon's impassive pink-and-white features. Shannon Pearl simply and completely hated everyone who had ever hurt her, and spent most of her time brooding on punishments either she or God would visit on them. The fire that burned in her eyes was the fire of outrage. (p. 157)

Evidently, the apparent similarities between Bone and Shannon that are the basis for their friendship come in abundance: Both are dealing with serious rage, both like to tell other kids stories about murder, rape and death. However, unlike Bone, who is constantly on the pursuit of a way for her trauma to find an outlet as evidenced by her remarkable interest in books and religion, and eventually with the help of "memory and narrative" (Horwitz, 2000, p. 40) proves to be "capable of moving forward into [her] future without repressing or recreating the sadism of [her] past" (p. 40), Shannon on the other hand, looks as though she is forever stuck between the anger stage and the depression stage in Kubler-Ross's five stages of grief and unable to move on:

Traumatized people often scan the surrounding world anxiously for signs of danger, breaking into explosive rages and reacting with a start to ordinary sights and sounds, but at the same time, all that nervous activity takes place against a numbed gray background of depression, feelings of helplessness, and a general closing off of the spirit, as the mind tries to insulate itself from further harm. (Erikson, 1995, p. 184)

Erikson's description fits Shannon Pearl's characterization perfectly, as we know how she has bottled up anger that she lets out so many times, but at other times she is seen trying to protect herself from the outside of danger by doing prolonged activities that only involve herself, such as spending "a good five minutes cleaning her

glasses” (Allison, 2012, p.155) soon after an embarrassing episode of ridicule. It is no wonder that the source of Shannon's trauma is directly connected to her somewhat unusual physical appearance, as the text underlines at any given opportunity how immensely inferior and anxious Bone herself feels about her Cherokee roots, “dark hair” and “unremarkable” features. Shannon, with her “white skin, white hair, and pale pink eyes” (p. 155), is described as a “lurching hunched creature” (p. 155), implying that only her mother and sometimes Bone find her beautiful, which makes her a victim of constant stressors that can be cataloged as insidious traumas. On the other hand, during a heated argument that subsequently ends their friendship, Bone finds it surprisingly easy to call Shannon “ugly” (p. 171), as a response to Shannon who calls Bone and her family “drunks and thieves and bastards” (p. 170). Not only does this scene blur the line between victim and perpetrator, but it also shows how effortless it is for these two trauma victims to recognize the exact wounds each other is suffering from.

Ultimately, Shannon's abrupt entrance into Bone's narrative and her equally abrupt yet memorable exit serve as a cautionary tale for Bone, illustrating how trauma, unless given an outlet for expression, can consume an individual and eventually lead to their destruction. It is ironic that in this context, Shannon embodies a distorted version of Jesus Christ, metaphorically dying for the sins of others as if her own life had not been plagued by others' actions. She demonstrates to Bone the ease with which a traumatized individual can vanish from the world if they are unable to find salvation. However, this analogy is distorted, as the scene of her death paradoxically portrays Shannon as a weary caricature of the devil, holding a long fork and with flames rising above her head, making her appear as though she is wearing a crown of fire. Surprisingly, this image is juxtaposed with her mother's description of her as a miracle child and an angel. Nonetheless, it reinforces the perception of Shannon's crooked body, casting her as an Anti-Christ figure. Unable to purge herself of trauma through testimony, Shannon ultimately takes control of her life by unleashing the

uncontrollable fire she has harbored within, ensuring that everyone takes notice once and for all.

Shannon's embodying the dualities of light and darkness, angel and devil, Jesus and Anti-Christ, is not the sole aspect of the text that engages with Christian symbolism and themes. For instance, the scenes that take place early in the text where Anney, Lyle, Bone, and Reese live together evoke a bliss reminiscent of the Garden of Eden. However, from the moment Glen appears, he is depicted as an intruder with the potential to disrupt this idyllic peace, akin to the serpent in the Garden of Eden. Furthermore, Bone's affiliation with Jesus and the solace she finds in listening to gospels, along with her dream of becoming a gospel singer, undoubtedly warrants discussion. Apparently, Bone's need to express herself through music is directly linked to her inability to speak about the traumatic experience she has survived. Diana Russell, from whom Cathy Caruth takes the statistics about child abuse calls incest "secret trauma":

For girls and women, most traumas do occur in secret. They happen in bed, where our fathers and stepfathers and uncles and older brothers molest us in the dead of night; behind the closed doors of marital relationships where men beat and sometimes rape their wives and lovers; in the back seats of cars, where women are forced into sex by their boyfriends, not knowing until years later that they can call this a rape; in the offices of physicians and therapists who sexually exploit patients, knowing that their status is likely to protect them. (Caruth, 1995, p.101)

When we examine the trauma Bone suffers from as a consequence of the abuse she received from her stepfather on the night at the parking lot, it undoubtedly falls into the category of "secret trauma", as she does not disclose it to anyone for several reasons. First, the next morning, when she awakens, she recalls the event as a hazy memory, which is possibly a result of fragmentation

caused by her mind's attempt to protect itself. Evidently, repressing the memory, in Freudian terms, is an act of the pleasure principle. Like all trauma, the full intensity of the traumatic event itself is experienced by Bone belatedly. Second, as time passes and she gains a clearer understanding of what actually happened to her, she feels an overwhelming shame that prevents her from revealing the truth. For example, she conceals the wounds, or in other words, the physical traumas on her body. When Aunt Ruth confronts Bone, asking if Glen has ever touched her, Bone feels too ashamed to tell the truth. Similarly, when doctors persist in asking her to reveal the truth about her injuries, she merely pleads with her mother to take her home. According to Herman, women are “silenced by fear and shame, and silence of women give license to every form of sexual and domestic exploitation” (1997, p. 28). This notion is accentuated in the passage where Bone learns that Aunt Ruth has died, as she admits to herself that despite agreeing to talk to each other about everything, she could not confess what Glen did to her, explaining her reasoning as being “too ashamed” (Allison, 2012, p. 233).

Bone's shame is not limited to being ashamed of that night at the parking lot, as since then she is also ashamed of the fact that her sexuality has been shaped by it. Due to her traumatized state, Bone is “unable to imagine anything but horror associated with sex or sexuality because her physical torture invades and pervades her thoughts as well as her body, Bone con-fuses—conflates as well as mistakes one for the other—sex with violent victimization” (Horvitz, 2000, p. 41). Indeed, it is clear from her fantasies that Bone cannot imagine anything other than violence, abandonment and shame regarding love and sex. For example, during her argument with Aunt Raylene over Uncle Earle's marriages, Bone straight up defends his unjust treatment of the girls, saying that he marries to those poor girls, because he loves them, which prompts Aunt Raylene to say “girl you are seriously confused about love. Seriously” (Allison, 2012, p. 258). Furthermore, signs of Bone's shame can also be traced in her self-accusatory comments, since she either desires the love of the man who has abused her, or tries to stay away from the house

due to her belief that Glen is moody and aggressive because of her ineptitude. Apparently, “the child entrapped in this kind of horror develops the belief that she is somehow responsible for the crimes of her abusers” (Herman, 1997, p. 105).

Bone's secret trauma reveals itself multiple times, as she lives in the same house her perpetrator does, the trauma triggers are too overwhelming for her to hide the symptoms. For example, for a long time, it is not Glen's genitalia that she is concerned about, but his hands, the same hands that she felt that night at the parking lot, and his eyes, the only things she could see that night, trigger her, looking extremely dangerous and life threatening. Considering how many times she notices the size and shape of Glen's hands and how piercing and cold his eyes look, it almost feels like she is fixated on them. However, the more she keeps quiet about this fixation and tries to repress it, the more her trauma tries to find an outlet, as in her dreams there are “full of long fingers, hands that reached around doorframes and crept over the edge of the mattress, fear in me like a river, like the ice-dark blue of his eyes” (Allison, 2012, p. 70).

To delve into Bone's concealed trauma, it is essential to trace back to her initial encounter with and subsequent passion for gospel music. In modern Western societies, Christianity functions as an institutionalized religion that feeds off trauma, primarily the trauma of Jesus pertaining to his crucifixion and its constant reminders that are used as symbols such as the cross. As a way to give a voice to at least Jesus's traumas and the collective traumas of the Christianity, Bone decides that she wants to be a gospel singer despite not having a good voice. In a similar vein, all through the text, Bone pleads for Jesus's and God's help. For example, just after she refuses to tell the doctor about what happened to her, Bone fantasizes an alternative turn of events where God tells the doctor about Glen's beatings and abuse through the wind and Jesus comes into Glen's heart to make him realize what he did was a sin, which eventually makes him beg forgiveness on his knees. On the other hand, the night at the revival, Bone decides that she is not worthy of Jesus love due to the

internalization of Glen's terrible remarks about her, but she is aware that gospel music that talks about love, forgiveness, light and Jesus actually works for her. She says the function of gospel music is to "make you hate and love yourself at the same time, make you ashamed and glorified" (Allison, 2012, p. 136), which pinpoints gospels as both trauma triggers due to their subject material and also purifiers due to the cathartic act of singing and enabling the listener to hear other people's testimonies. In addition, just like reading novels in the woods, stealing objects and fabricating a completely different backstory to tell others, gospel music ultimately helps Bone forget what she has been through.

It is unsurprising that the climax of the novel depicts Glen beating and sexually assaulting Bone once again. However, this time Anney is present as a witness. When we analyze Bone's dreams, in which her mother observes her being beaten and abused, they evidently echo Freud's case study from *The Interpretation of Dreams* that focuses on a father whose son dies of a fever (2005, p. 509). In Freud's study, the father has a dream where his son's body catches fire while he is sleeping, unaware that his son is burning in the next room. Then he hears the voice of his dead child begging him to see the fire. Similarly, Bone's secret trauma yearns for others, particularly her mother, Anney, to acknowledge what has happened to her. Just as the father in Freud's case study is deeply traumatized and blames himself for his son's premature death, Bone is traumatized and subconsciously blames her mother for not recognizing the suffering she is going through right in front of her. This concept takes the reader/witness back to the beginning of the testimony where Bone emphasizes her mother's absence during her birth. Like the father in Freud's example, Anney, metaphorically speaking, remains asleep and has never truly awakened. As a traumatized figure herself who gave birth and raised two children at a very young age, lost a son during childbirth, and became a widow after her husband's shocking accidental death, Anney projects positive aspects of Lyle onto Glen and continues to be compliant even after witnessing the abuse firsthand. Anney's initial lack of

foresight sets the stage for the developments that repeatedly victimize Bone. The testimony/witness dynamic that Bone shares with Aunt Ruth, Aunt Raylene, and Shannon Pearl to varying degrees is conspicuously absent between Bone and Anney, especially when we consider how Bone silently anticipates her mother to return to Glen and leave her after the beatings are exposed within the family.

## **Conclusion**

In conclusion, when we examine Allison's *Bastard out of Carolina* in light of literary trauma theories, Anney emerges as the central figure in Bone's traumas. The fact that Anney remains blissfully ignorant of Bone's suffering suggests that she is the one who impedes her daughter's healing. This is why Bone is portrayed as someone perpetually seeking a channel for self-expression all through her narration. The text chronicles these attempts at healing by showcasing a variety of outlets Bone has explored over the years. Religion, gospel music, and escapist activities such as reading are all highlighted as potential avenues through which Bone can extricate herself from her traumatized state of mind. The text also suggests that it is crucial for trauma victims to find a witness or an outlet through which they can express their emotions, emphasizing the importance of catharsis by any means necessary. Additionally, the text comments on the importance of self-expression by using Shannon as a cautionary example. As someone who refuses to communicate her bottled-up anger, Shannon is consumed by it. Ultimately, Bone's testimony draws attention to the notion that her experiences are part of a larger, collective issue. As a member of a white trash family in the South Carolina region, where masculinity is glorified and patriarchal entitlement over women's bodies is culturally encouraged by other women, secret and insidious traumas happen to be just a part of the cycle of life.

## Kaynakça

Allison, D. (2012). *Bastard out of Carolina*. Plume, an imprint of Penguin Random House LLC.

Brown, L. S. (1995). Not outside the range. In C. Caruth (Ed.), *Trauma: Explorations in memory* (pp. 101-120). Johns Hopkins University Press.

Caruth, C. (1995). *Trauma: Explorations in memory*. Johns Hopkins University Press.

Cobb, J. C. (2005). *Away down South: A history of Southern identity*. Oxford University Press.

Erikson, K. (1995). Notes on trauma and community. In C. Caruth (Ed.), *Trauma: Explorations in memory* (pp. 140-160). Johns Hopkins University Press.

Farrell, K. (1998). *Post-traumatic culture: Injury and interpretation in the nineties*. Johns Hopkins University Press.

Flora, J. M. (2002). *The companion to Southern literature: Themes, genres, places, people, movements, and motifs*. Louisiana State University Press.

Freud, S. (1920). *Beyond the Pleasure Principle* (Standard Edition, Vol. 18, pp. 7-64). London: Hogarth.

Freud, S. (2005). *The Interpretation of Dreams*. Oxford University Press.

Fromm, E. (1998). *The Art of Listening*. Parennial Library.

Herman, J. L. (1997). *Trauma and recovery*. Basic Books.

Horvitz, D. M. (2000). *Literary trauma: Sadism, memory, and sexual violence in American women's fiction*. State University of New York Press.

Pederson, J. (2014). *Speak, trauma, toward a revised understanding of literary trauma theory*. *Narrative*, 22(3), 333-353.

## CHAPTER VII

### **Yapısöküm Kuramı Ve Şiirin Anlamlandırılması: Ercüment Behzat Lav'ın “Senfoni” Şiiri Üzerine Bir Çalışma**

**Ahmet USLU<sup>1</sup>**

#### **Giriş**

Edebiyat araştırmalarının temel özelliklerinden biri, eser incelemeleri sırasında okura farklı bakış açıları sunmak, yeni değerlendirmelere olanak sağlamak ve okurun eserin sayısız yorumlarına ulaşmasına yardımcı olmaktır. Eserlerin incelenmesi ve yorumlanması, farklı zihinlerde yeniden ele alınarak yeni anlamların oluşmasını sağlar. Ancak, tüm bu yorum çeşitliliği içerisinde eser, varoluşsal gerçekliğiyle olduğu gibi kalır. Türk edebiyatı alanındaki incelemeler, çağdaş dünya edebiyatına yön veren eleştiri çeşitliliği açısından henüz istenen düzeye ulaşmamıştır. Bu inceleme ve yorumların artması, Türk edebiyatında gecikmiş ve dağınık eleştiri ortamını şekillendirebilir.

---

<sup>1</sup> Doç. Dr., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Kütahya/Türkiye, ORCID: Orcid: 0000-0001-9014-9797, ahmet.uslu@dpu.edu.tr.

Edebiyat eleştirisi, farklı fraksiyonlar aracılığıyla ayıklama ve farklılıkların ortaya çıkarılmasında gücünü belirler. Herhangi bir metnin zaman ve mekân bağlamından kopuk bir şekilde değerlendirilmesi, edebiyat ortamının niteliğini düşürebilir; ancak evrenselliğe ulaşmanın yollarından biri, insana ait davranış biçimleri, temel güdüler ve bunların toplumsal yansımaları üzerinden insanlığın tarih boyunca devam eden ve değişmeyen özelliklerini gözlemlemektir.

Çağdaş dünya edebiyatında, postmodern anlayış geleneksel anlayıştan oldukça farklı özelliklere sahip olmasına rağmen kabul görmüş ve yeni bir tür olarak varlığını ispat etmiştir. Edebiyat alanında, postmodern edebiyat anlayışı yazarların veya şairlerin çoklu okumalara ve yorumlara açık metinler üretmesiyle eleştirmenler ve okurlar için yeni bir dünyanın kapılarını aralamıştır. Postmodern düşünce, modern düşünce sistemine bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Modernizmin simetri, doğrusallık, ışık, akıl, erk, düzen, kesinlik gibi kavramları yüceltmesine karşılık olarak postmodernizm çoğulculuk, belirsizlik ve görecelik kavramlarıyla kuramsallaşmıştır.

Bu bağlamda, modern ve postmodern düşünceler arasındaki fark, analizin biçimselliği ve yorumsamanın eleştirel boyutu üzerinden ortaya çıkmaktadır (Scherzinger, 1995). Postmodern düşünce, anlam eleştirisini dil, gerçeklik ve temsil üzerine yoğunlaştırarak, Saussure'ün gösteren – gösterilen ilişkisinin mutlaklığından ve gösterilenin aşkın bir töz olduğu kabulünden farklılaşır. Saussure'den sonra gelen postyapısalcı dil çalışmaları, dilin sistemik birimlerden oluşan özerk bir yapı olmadığı gerçeğinden yola çıkarak temsil edilebilecek bir dış gerçekliğin bulunmadığını ve gerçekliğin söylem esnasında inşa edildiğini savunur. Bu nedenle anlam ile nesnenin özdeş kabul edilemeyeceği ve gerçekliğin söylem içerisinde yapılandığı tezi üzerine kurulur.

## **1. Yapısöküm Kuramı**

Postmodern anlayışın bir ürünü olan yapısöküm kuramı, eleştirmenlerin üzerinde durduğu önemli bir kavramdır. Yapısöküm

kuramı, dil filozoflarından olan Jacques Derrida'nın geliştirdiği bir kuramdır ve edebiyat, felsefe, sinema ve mimarlık gibi farklı alanlarda geniş bir etki bırakmıştır. Yapısöküm kavramı, oldukça popüler bir anlama sahip olmasının yanı sıra daha dar ve teknik bir anlamı da içermektedir (Balkın, 2004). Jacques Derrida, Paul de Man ve diğer bazı düşünürler tarafından geliştirilen yapısöküm kuramı, dil ve anlam konularıyla da yakından ilgilidir.

Yapısöküm (deconstruct) terimi ilk olarak Derrida'nın 1967'de yayımladığı “Ses ve Fenomen” adlı eserinde ortaya çıkar. Derrida, bu eserde Batı felsefesindeki geleneksel düşünme mantığının keyfi ve temelsiz niteliğine dikkat çeker. Bu bağlamda yapısöküm kuramı, geleneksel düşünme mantığına ve hâkim olan anlayışa bir tepki olarak doğmuş bir karşı okuma biçimi olarak tanımlanabilir. Yapısalcı yaklaşımın bir devamı gibi görünse de Derrida, yapısalcılığa yönelik eleştirilerde bulunarak siyasal ve dini otoriteyi de sorgular.

Postyapısalcı dil çalışmaları, dilin sistemik birimlerden oluşan özerk bir yapı olmadığı gerçeğinden yola çıkarak, temsil edilebilecek bir dış gerçekliğin bulunmadığını ve gerçekliğin söylem sırasında inşa edildiğini savunur. Bu nedenle anlam ile nesnenin özdeş kabul edilemeyeceği tezi üzerinde dururlar. Derrida, “Saussurecü teoriyi varlık ve yorum sorunsalı açısından ele alarak hem aşkın gösteren – aşkın gösterilen kategorileriyle dili sabit bir köken aldatmacılığından kurtarmak ister, hem de özne–nesne, doğru – yanlış şeklindeki ikili karşıtlıkların yorum meselesi olduğunu belirtir.” (Sözen, 1999). Derrida'nın bu düşünceleri modern akıl, varlık felsefesi, mevcudiyet metafiziği ve doğa bilimlerinin eleştirel bir bakış açısıyla okunmasını ifade eder.

Derrida, yapısöküm kuramı aracılığıyla Saussure'ün gösteren – gösterilen ilişkisini sabit bir bakış açısından kurtararak özne–nesne, doğru–yanlış karşıtlığının öznel değerlendirmeye açık olduğunu öne sürer. Derrida, “Yapısöküm bakış açısıyla metinleri okurken, metnin içindeki zaman–mekân karşıtlığı ve eğriltmeler (İng. Curvilinear distortion. Bir nesnenin çizgilerinin eğri çıkması,

bozulması) gibi tanımlamaları farklı okumalarla zenginleştirmiştir” (Erbarıştıran, 2021). Bu bakış açısı, metin yorumlamasını başka yorumlara da açık kılarak sonsuz bir yorumlama olasılığına işaret eder. Her okuma yeni bir okuma oluşturur ve her okuma farklı bir yoruma yol açar. Ortaya çıkan yorumlar bazen metne katkı sağlarken bazen eksiltmeler ortaya çıkarır. Ancak tüm yorumlamaların ardından, ortada kalan tek gerçek metnin kendisidir.

Jean Jacques Rousseau’nun “Yazılı metin, dilin kâğıda dökülmüş halidir” sözüne karşı çıkan Derrida, bu sözü tersine çevirerek yazının sözün basit bir kopyası olduğunu savunur. Kadim dönemden itibaren yazının kalıcılığı esas olsa da bu Derrida için yeterli değildir. Yazıyla birlikte söz ve akıl da yazıyla bir kalıcılığa sahiptir. Yazının eskimişliği ve yıpranmışlığı karşısında söz her dönemde kendini yenilemiştir. Derrida okumalarında yazınsal metinleri ters yüz ederek bozmuş, merkezin dağılmasını sağlamış ve metnin kendisinin öne çıkmasını asıl amaç olarak belirlemiştir.

Derrida’nın metinleri ters yüz ederek bozması, otoriteye, baskıya, geleneğe, Yarattıcı’ya ve toplumun etkisizleştirilmesine karşı çıkarak metafiziğin sorgulanması sonucunu ortaya çıkarmıştır. Batı felsefesindeki yazı-söz, erkek-kadın, kültür-doğa, gösteren-gösterilen, varlık-yokluk karşıtlıklarında geleneğin oluşturduğu baskıyı kaldırarak yorum çeşitliliğinin oluşması Derrida için bir kazanımdır. Bu karşıtlıklar oluşturulurken bile ilk sözcükler ikinci sözcükleri baskılamaktadır. Tüm baskıların yok sayılmasıyla metnin ön plana çıkarılması yapısöküm kuramının ana izleğidir. Merkeziyetçi anlayıştan sıyrılarak öznelliğin ortaya çıkması, dinsel yapının ve geleneğin oluşturduğu baskı, siyasetin akıl ve mantığın önünü kesmesi, dogmaların tartışılmazlığına yapılacak eleştiriler yapısöküm kuramının temel amacıdır. “Derrida, öznenin etrafında örülen siyasal ve sosyal (geleneklerin ve dinin) çemberin baskısı nedeniyle, bunun düşünsel gelişmeye karşı olduğunu defalarca söylemiştir” (Erbarıştıran, 2021).

Grammatoloji (yazı bilim) kavramı yapısöküm kuramında önemli bir yer tutar. J. Locke’un “boş levha” anlamında kullandığı

“tabula rasa” sözcüğünden yola çıkarak, grammatoloji insanın doğduğunda boş bir zihin ve bellekle dünyaya geldiğini savunur ve zamanla beyin duyularıyla bilginin geliştiğini, eğitim, aile ve toplumsal şartlarla boş levhanın epistemoloji (bilgi) ve ontoloji (varlık) sorunlarıyla karşılaştığını belirtir. Yapısalcılar bu görüşü gösterge–gösterilen–gösteren üçgeniyle belirli bir sistematığe oturtmaya çalışır. Derrida ise buna karşı çıkar. Ona göre, bu üçgen belirli zorunluluklardan kaynaklanmış, sistematik ve sürekli bir ilişkiyi gerektiren bir zorunluluktur. Bu da metnin yorumlanmasında belirli zorunlulukları da beraberinde getirir. Sözün yetersizliği ve karşıtlar ilkesinin varlığı bu noktada yapısöküm için önemli hale gelir. “Derrida’nın karşı çıktığı yapısalcılığın savunduğunun aksine, hiçbir dizgenin bağımsız ya da kendi içinde özerk ya da kendine yeterli olamayacağına odaklanır. Bu olumsuz odaklığı yazılı metinlerin tek doğru kaynak olmasının olanaksızlığının üzerine de farklı bir açılım getirir” (Erbarıştıran, 2021). Yapısalcıların vurguladığı ikilikler her şeyi açıklayacak bir konumda değildir. Yazılı metinlerin katmanlı yapısı, yazının kendi içinde bağımsız olduğu, ayrıca dış etkenlerle de dolaylı ya da dolaysız bir ilişkinin olduğu düşüncesi, yapısökümün temel düşüncelerinden biridir. Yazılı metinlerin dolaylı ya da dolaysız bu ilişkisi, her dönem ve her kişi için farklı yorumlamalara olanak sağlar. Bu nedenle yapısöküm, dilde anlamın sınırsızlığı fikrini geliştirir. Buna göre dil belli bir amaca yönelik değildir, bağlantısaldır. Sistemin herhangi bir unsuru değiştiğinde, bütün bağlantısallığı değişir ve her öge yeniden ve yeniden değişir. Her değişim, yeni bir oluşumu da beraberinde getirir. Bu nedenle dilde bir başlangıç ya da sonun olmadığını ifade etmek mümkün olmaz. Bir başlangıcın ve sonun olmadığı fikri, Derrida’yı Batı metafiziğinin köken ve merkez arasında kurduğu hiyerarşik bağlantının temelsiz olduğu sonucuna götürür. Bu düşünce, yeni oluşturulacak düşünme mantığının bir anlam arayışı olmadığını gösterir. Mutlak bir anlamın olmadığı kabul edildiğinde ise dilin bir sistem içinde sabit varlıklarının olmadığını, sabit varlıkların olmayışının ise “iz” kavramının varlığını ortaya çıkarır. “Her gösteren, başka bir gösterilenin izidir, ancak izi gösteren olan gösterilen de bir başkasının izi olarak vardır. Bu dilsel oyun fikri,

kuşkusuz Batı metafiziğini besleyen sabit ve değişmez hakikat iddiasının da üstünü çizer ve geçersiz kılar” (Rutli, 2016).

Derrida, dilsel göstergelerin oyununu ifade etmek üzere, farklı anlamların yanı sıra erteleme, gecikme, yedek gibi anlamları içeren ancak ayırım ve fark anlamlarını da ifade eden kendi ürettiği “difference” kelimesini kullanır. Derrida, söz konusu terimi Latince differe kavramından gelen ve farklı iki anlamı olan differer fiilinden türettiğini ifade eder (Derrida, 1982). Difference kavramı, dilsel göstergeler oyunu için sabit olmayan, sözcükler arasındaki ilişkiler ağı ile farklılaşan bir zemini ifade eder. “Difference ile söylenmek istenen, bir kavram ya da bir sözcük değildir. O sadece hareketi ima eder ve belirsizliğin tanımsallığına yöneliktir” (Erbarıştıran, 2021). Derrida, yazılı metinlerin dayanaklarının sağlam olmadığını, içinde sürekli çelişkiler ve farklılaşmalar olduğunu ileri sürer. Metnin tam olarak anlaşılabilmesi için metnin içinde olmayana, söylenenden çok söylenmeyene odaklanılması gerekmektedir. Metnin içindeki çelişkiler, ayırımlar, çatışmalar belirli bir köken ve merkez üzerine kurulu olmadığı ve dışı imlediği için farklı yorumlara da kapı açacaktır. “...difference (ayırım), trace (iz), archi–evriture (kök – yazı) ve gramme (yazı) kavramlarından yola çıkarak yapısöküm adı verilen yeni bir kavram geliştirir. Derrida söz/yazı karşıtlığında sözü önceleyen metafizik önermeleri yapısöküme uğratar. Çünkü Derrida açısından yazı tüm tarih ve tarihsel oluş alanını açar, bu nedenle dilin kaynağı ile yazının kaynağı hiçbir şekilde birbirinden ayrılmaz” (Aydınalp, 2017).

Derrida’nın difference kavramı ile yapmaya çalıştığı yapısöküm kuramı harf kombinasyonlarını da yakından ilgilendirir. Örnek olarak tavan – taban, yol – kol, neye – niye kelimelerinde bir harfin değişmesi ile anlam tamamen değişmektedir. Bu değişim, metnin anlamında doğrudan ya da dolaylı olarak etkili olabilmektedir. Noktalama işaretlerinin kullanımı bile metnin anlamını değiştirebilir: “Genç hasta yere düştü” cümlesi ile “genç, hasta yere düştü” cümlesinde bir virgül anlamı kökten değiştirebilmektedir.

“Bu vicdansız ve düşüncesiz insanlara sizden çok kızıyorum.” Bu cümlede dilbilgisi hatası dışında anlam olarak bakıldığında ikili bir anlam vardır. Kime daha çok kızmaktadır? Bu vicdansız ve düşüncesiz insanlara mı? Yoksa size mi? Bu ayrım cümleden net olarak anlaşılamamaktadır. Daha geniş anlamda ise bu cümleyi söyleyen kişi neden kızmaktadır? Bu vicdansız ve düşüncesiz insanlar kimlerdir? Aralarında nasıl bir şey geçmiştir? Sizinle cümleyi kuran kişi arasında kızmayı gerektirecek hangi söz ya da davranış etkili olmuştur? Vicdansız ve düşüncesiz olarak tanımlanan kişilerin hangi özellikleri, duyguları, düşünceleri, sözleri ya da eylemleri bu şekilde tanımlanmalarını gerektirmiştir? Sözü söyleyen kişi vicdansız ve düşüncesiz kavramlarını nereden ya da kimden öğrenmiştir? Bu ifadeler bilimsel bir karşılığı olan kelimeler midir, yoksa toplumsal normlar mı bu kelimeleri kullanmasına neden olmuştur? Vicdansız ve düşüncesiz insanların karşısında yer alan cümleyi kuran kişinin konumu nedir? Sizin karşınızdaki tutumu ve konumu nedir? Cümleyi kuran kişiyi sizden, vicdansız ve düşüncesiz insanlardan farklılaştıran şey nedir? Kızmak eylemi bir duygu olarak mı hissedilmektedir? Bir düşünce midir? Eyleme geçecek bir durum mudur? Bu sorular okurun düşünce ve hayal gücü ile yorumlanabilecek ve her okurun okuduğunda ya da zaman ve mekân değişiminde yeni anlamlar yeni karşılıklar bulacaktır. “Derrida bu türden sonsuz sayıda sorunun çıkmasını yazılı metinlerin düşünsel derinliğine bağlamaktadır. Tümceler, sözcüklerin ve harflerin değişmesiyle, anlamın önüne yorum geçmektedir” (Erbarıştıran, 2021). Derrida’nın difference ile kavramsallaştırdığı bu kuramsal yaklaşım özne, nesne, söylem, kavram vb. her şey için geçerlidir. “Öteki” kavramı sadece ben ve öteki arasındaki kopmaz ilişkiyi ifade ettiği gibi her kelime ve cümlelerin de “öteki” kavramıyla doğrudan ilişkisi vardır. Öteki ile kurulan kopmaz ve bütünleşik ilişki metnin yorumlanmasına çeşitlilik katar.

Derrida Kabala felsefesinde yer alan “gemetria” ve “anagram” kavramlarına da önem verir. Tevrat pasuklarının anlamlandırılmasında kullanılan bu yöntemde görünenin ardında

görünmeyen bir anlamın var olduğu ve bu anlamın da cümlelerin anlamsal bütünlüğü içerisinde yer aldığı kabul edilir. Gemetria İslamî eserlerin anlamlandırılmasında da kullanılan harflerin sayısal değerlerini çıkartarak bazı anlamların ortaya çıkartılmasını içermektedir. Ebced hesabı olarak da bildiğimiz bu yöntemde kelimeler, sayısal değerler ile ele alındığında farklı bir okuma ile karşımıza çıkmaktadır. “Derrida herhangi bir yazının birçok anlama gelebileceğini, tek ve mutlak bir anlam ya da doğru bulunmadığını ifade ederken bir ikirciklik ile karşı karşıya olduğumuzu vurgulamaktadır. Aslında bu ikirciklik tam manasıyla yazıdır. Derrida Yahudilikte var olan Kabalacılıkta buna bir kanıt bulmuştur. Yahudilikteki bu anlayışta “Gemetria” denilen bir tefsir stratejisi ortaya konulmuştur. Bu anlayışla harflerin bazı sayısal değerleri bulunduğu inanılır ve bu sayısal değerlere göre bir anlam çıkartılır ve harflerin yeri değişince anlamlar da değişmektedir. Böylelikle bir metni her anlama çevirebilmek mümkün hale gelmektedir” (Yanık, 2016).

“Bu bağlamda yapısöküm iki aşamalı bir radikal eleştiri olarak ele alınmalıdır. Birinci aşamada bozma ikinci aşama ise yeniden inşa etme aşamasıdır. Birinci aşamada ele alınan metnin yapısı bozulur. İkinci aşamada ise bambaşka bir bağlamda metin tekrar inşa edilir. Her iki aşamada da malzeme, metni kuran kavram dağarcığından başka bir şey değildir. İkinci aşamada ortaya çıkan yeniden kurma işlemi kendini bir hakikat iddiası olarak dayatmak yerine sonsuz anlamlar zinciri içinde bir iz olarak yeni olası anlam zincirlerine bırakır. Bu bakımdan yapısöküm salt bir yıkım olarak değil sürekli yeni yapılar kurma imkânını canlı tutmak için, başka bir deyişle difference oyununun devamı için işleyen bir yapı sökme edimidir” (Derrida, 1982).

Derrida’nın yapısökümü klasik anlamda yıkıcı bir eleştiriden ziyade metinde zaten içerilen ancak bir şekilde üzeri örtülen alternatif hakikatleri göstermeyi amaçlayan bir metin okuma biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bakımdan yapısökümü dışsal bir yöntem ya da müdahale yerine içsel bir izleme ya da eşlik etme olarak ele almak daha doğru bir yaklaşımdır. Yapısöküm dışsal

müdahalelerle, kanonik bir okumadan uzak, metnin kendi içsel sistematiğini bozarak yeniden inşası ile metnin kendi kendisini ortadan kaldıran dinamiklerin ortaya çıkmasına eşlik eden ve metnin içinden işleyen alternatif bir okuma biçimidir.

## **2. “Senfoni” Şiirinin Yapısöküm Kuramı Çerçevesinde İncelenmesi**

Cumhuriyet dönemi şairlerinden olan Ercüment Behzat Lav, ilk eseri olan S.O.S.’u 1931 yılında yayınladı. Şiir yazdığı dönemde Türk şiiri, hızlı bir değişim ve dönüşüm sürecindeydi ve şair, doğrudan belirli bir şair kesimine ait değildi. Doğan Hızlan, şairin Nâzım Hikmet, Garip, 1940 Gerçekçi Toplumcu Kuşağı ve 1940’ların diğer akımlarının içine dahil olmadığını, diğer bir deyişle şairin görmezden geldiğini belirtir (Hızlan, 1996). Ercüment Behzat Lav’ın hiçbir şiir akımına ait olmayışının nedenleri arasında, özellikle şiirde biçime verdiği ağırlık ve içeriğe olan az ilgisi önemli bir yer tutar. Avrupa edebiyat akımlarını takip etmesi, şiirinin biçimsel özellikleri üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Bu biçime verdiği önem, İkinci Yeni hareketi için dil ve biçim yönünde bir rehberlik sunmuş olabilir.

Ercüment Behzat Lav’ın ilk şiir kitabı olan “S.O.S’ta yer alan “Senfoni” adlı şiiri, yapısöküm kuramının karşıtlık, belirsizlik, akışkanlık, değişkenlik, sezdirme, çatışma ve çoklu anlam oluşturma gibi özelliklerini kullanarak incelenmeye uygundur. Yapısöküm kuramı, metnin anlamından ziyade yapısal özelliklere odaklanır ve özellikle dil üzerinde durarak okuyucunun daha geniş yorumlar yapabilmesine imkân tanır. Gerçekliğin dil üzerinden yansımaları, karşıtlıklar, çatışmalar, değişkenlik ve çoklu anlam oluşturma, aslında metnin vurgulanmasına eşlik eder. Senfoni şiirinin I. Bölümü’nde, şair henüz giriş yaparken metnin çoklu anlam taşıdığını ve yorumlara açık olduğunu işaret eder:

Yaz günü ova buz  
Çatlıyor boz ovada  
Gebe toprak  
Bir buğu sarmış boşluğu

Eşine ıslık çalmada kobra  
Terliyor et çakıl demir kuş ağaç böcek

“Yaz günü – buz” çatışması, somut gerçekliğin bir kenara bırakılarak metnin öne çıkmasına olanak tanır. Yaz günlerinin sıcak geçmesi beklenirken ovanın buz olması zaman ve mekânda bir belirsizlik yaratır. “Terliyor et çakıl demir kuş ağaç böcek” dizesinde yaz gününü hatırlatan ifadeye bir dönüş yapılır. Buz kelimesini yapısöküme uğrattırsak, buz – soğuk – kış kelimeleri birlikte anılmış olur. Bu durumda yaz günü – buz kelimeleri arasında bir çatışma ortaya çıkar. “Yaz günü ova neden buzdur? Yaz gününün buz olması bu ovaya özgü müdür? Hangi ovadan bahsediliyor? Yaz günü ova buz olursa, kış günü nasıl betimlenir? Toprağın çatlamasının sebebi buz mu? Somut bir buz mu, yoksa havanın aşırı soğukluğu nedeniyle mi bu kelime seçilmiştir? Kobra bu buzlu havada nasıl yuvasından çıkabilmiştir? Et, çakıl, demir, kuş, ağaç, böcek buzda nasıl terliyor? Somut bir buz varsa, neden ova boz durumda? Toprak içindekiler buzdan mı, sıcaktan mı çatlıyor? Buğu sadece boşluğu mu kaplamış? Buğu sıcaklık etkisiyle mi oluşmuştur? Buğu ovayı mı sarmıştır?” Şairin yaz günü ve buz arasında oluşturduğu çatışma, okuyucuya çoklu yorum imkânı sunar. Yapısökümün pek dikkate alınmadığı, ancak bu çatışmanın dizelerde aynı anda gerçekleşmesi, dikkat çekicidir. Buz kelimesini şiirden çıkardığımızda daha açık bir anlam ortaya çıkar. Sisli bir havada, ova yeni bir mevsime uyanıyormuş gibi betimlenir. Ancak, buz kelimesiyle şair, belirsizlik yaratır ve anlamı geride bırakarak metni öne çıkarır. “Boşluk” da şiirde dikkat çeken diğer bir kelimedir. Somut gerçekliğin arka plana atılmasıyla oluşturulan bu boşluk, varlık alemini silikleştirir ve kaybettirir. Bu boşluğu oluşturan bir buğudur. Toprak, ateş, hava ve su, bu bölümdeki akışı sağlayan dört unsur olarak sunulur. Yaz günü/ateş, toprak, buğu/su, ıslık/hava olarak gösterilirken, varlık aleminin dört unsurunun uyumu ve uyumsuzluğu bir döngü içinde sunulur. Yaz günü/ateş – buz çatışması gibi görünse de şair okuru mevcudiyetten metafizik alanına doğru sürükler. Toprağın çatlaması susuzluğu çağrıştırırken, buğu, suyun varlığını temsil eder. Boşluk/hava, su ile tamamlanır. Aynı zamanda diğer bir kelime olan ıslık da bu boşluğu

dolduran unsurdur. Dört unsurun bir döngü içinde boşluğu doldurması, varlık âleminin bir özelliğidir. Varlık âlemi, bu devinim ve zıtlıkların çatışmasıyla yaşar. Şiirde oluşturulan bu ikilem, insan ruh dünyasına da yansıtılabilir. Son dizede “et çakıl demir kuş ağaç böcek” kelimelerinin dizilişinde bir mantık takip edilmez. Canlı ve cansız varlıkların bu sıralaması, insanın ruh halinin bir yansıması olabilir. Bir yaz gününde, ovaya bakan bir insanın öncelikle ağaçları, kuşları ve böcekleri görmesi beklenirken, şair görünenle birlikte görünmeyeni, daha önemsiz olana bir sıralama yapmadan ve bir noktalama işareti kullanmadan sıralar. Canlı ve cansız varlık âleminin eşitliği olarak görülebilecek bu durum, ruh dünyasının bir karmaşası ve varlık âlemi karşısındaki hayret ve şaşkınlığının bir ifadesi olabilir. Şairin oluşturduğu belirsizlik ve çelişkiler, okuru varlık ve yokluk âlemine bir nakış gibi işler. Et ve çakıl kelimelerinin art arda sıralanması da görünenin iki yüzünü yansıtır. Canlı ve cansız varlıkların yapı taşlarının söylenmesinden sonra varlık âleminin isimlendirilmesi ve çeşitlendirilmesi okurun yaz günü ile başlayan şiirdeki beklentisini karşılamaya yönelik bir deneme gibidir. Ancak okurun “yaz günü” ile “kuş, ağaç, böcek” kelimelerine kadar beklentisi karşılanmazken, buz, çatlayan toprak, buğu sarmış boşluk şiirde bir krizi de beraberinde getirir. Okurun bu beklenti ve krizden çıkması, metni öne çıkararak yorumlamasıyla aşılabilir. Kobranın ısıklık çalarak eşini araması, boşluğu dolduran ikinci unsur olarak karşımıza çıkar. Ovadaki boşluk ve eşini çağıran kobra, bir yalnızlığı da çağırıştırır. Bu yalnızlık, şiirdeki “et çakıl demir kuş ağaç böcek” varlıklarının terlemesiyle de insana ait bir özelliğin doğaya yansıması ve varlığın da kendi gibi hissetmesinin bir sonucu olabilir. Bu yalnızlığın bir başka göstergesi ise yaz günü ovanın “buz” olarak tanımlanmasıyla pekiştirilir. Metinden “buz” kelimesinin çıkarılması ise şiiri farklı bir okuma için açık hale getirir. Şiir, “buz” kelimesi çıkarıldığında, yaz gününde, sabah vakti yeni uyanmaya başlayan bir ova olarak betimlenir. Yaz günü, ova boz renkteymiş gibi gösterilerek, okurun başlangıçtaki beklentisini boşa çıkarır ve düşsel bir âlemi çağırıştırır.

Yapısökümün sıkça kullandığı kelimelerin yer değiştirmesi veya değiştirilmesi, çoklu yorumlar için kullanılan bir tekniktir. Buz ve boz kelimelerinin yerleri değiştirildiğinde, “ova boz”, “çatlıyor buz” kelime grupları elde edilir. Bu değişim, kendi içinde tutarlılık sağlamakla birlikte, okurun hayal gücü için farklı bir yorum getirir. Belirsiz bir buz/çiğ tabakası ardında görülen boz ovanın, buz/çiğ tabakasının çatlayarak toprağı açığa çıkarması, bir yeniden doğuş imgesidir.

Kelimelerin bozularak yeniden yazılması ve harflerin yer değiştirilmesi anagram tekniğı ile metne bakıldığında, “çatlıyor, gebe, toprak, buğı, boşluk, eşine, ıslık, kobra, çakıl, demir, ağaç” kelimelerini bu metotla inceleyebiliriz.

Eksiltme ile oluşturulan kelimeler:

Çatlıyor – Atlıyor

Gebe – Ebe

Islık – İslı

Çakıl – akıl

Demir – emir

Eksiltme ve yer değiştirme ile oluşturulan kelimeler:

Ağaç – çağ

Harf değişikliğı ile oluşturulan kelimeler:

Toprak – çorak

Buğı – Boğa – Kuğı

Boşluk – Hoşluk

Eşine – İşine

Kobra – dobra

Anagram metodunu kullanarak oluşturduğumuz bu kelimelerle metin, farklı bir yorumu uygun hale gelir. Gebelik, genellikle canlılar için kullanılan bir kavram olup, gebe bir tay veya

kısrağın yaz günü ovada atlayarak dolaşması, gözlenebilecek bir manzara olabilir. Doğal bir süreç olan gebelik, canlıların kendi kendilerine doğum yapabilme yeteneğini içinde barındırır. Bu bağlamda düşünüldüğünde, gebe bir canlı aynı zamanda kendi ebesi, doğuma yardımcı olanı olarak anlam taşır. Doğanın kendini idare edebilirliğinin bir göstergesi, gebe ve ebe kavramları arasındaki ilişkidir. Yaz günü, ovada atlayarak oynayan bir kısrağın varlığı, bir boşluk değil, hoş bir görüntü oluşturur. “Gebe” kelimesini, “buğu” kelimesine anagram olarak uygularsak “boğa” ve “kuğu” kelimelerine de ulaşabiliriz. Bir boğanın ovada atlayarak dolaşması, yukarıda belirttiğimiz tay ve kısrağ ile okuyucunun hayal dünyasını süsleyen bir unsura dönüşür. Bu görüntü, boşluk ile çatışma içindeki hoşluğu ima eder. “Kuş” kelimesini çağrıştıran “buğu” kelimesi, aynı zamanda ovada bulunan hafifçe donmuş bir gölü hatırlatır. Bu ortamda, avına odaklanmış olan bir kobranın eşine değil işine yönelmesi, metnin sonsuz yorumlarından biridir. “Kobra” kelimesinin yapısöküme uğratılmasıyla elde edilen “dobra” kelimesi, korkusuzca davranan, ıslık çalıp varlığını ispat eden bir tavır olarak düşünülebilir. “Kobra” kelimesinin şiirde tercih edilme nedenlerinden biri de çoklu anlam üretmeye uygun olmasıdır. “Kuş” kelimesi ile “ıslık” kelimesinden harf eksiltme ile oluşturduğumuz “ıslı” sözcüğü, “ıslak” kelimesini anımsatmasıyla bu yorumu destekler niteliktedir. Son dizide, “çakıl/akıl” ve “demir/emir” kelimelerinden harf eksiltme ile oluşturduğumuz “akıl” ve “emir” kelimeleri, bu manzarayı akıl yoluyla ya da yönlendirmenin getirdiği bir beynin alışkın olduğu bir manzaraya işaret eder. “Toprak/çorak” kelimelerinin birbirine benzer bir şekilde kullanılması ve “buz”, “gebe” kelimeleri ile desteklenmesi, ortamdaki yeniden doğuşun hayal kırıklığı yaratan unsurlarını bütünleyici bir nitelik taşır. Yaz günü ovada buz bulunması ve “boz” renk “ağaç” kelimesinin yapısökümü ile oluşan “çağ” kelimesi, bir çağa göndermedir. Artık hiçbir şey eskisi gibi devam etmez. Yeni çağ, böyle bir hayal dünyasını beraberinde getirmiştir. Yaz gününün buzlu, çorak, buğulu olarak tasvir edilmesi, yeni çağın özelliklerinden biri olarak yorumlanabilir, ancak şiirde kobranın ıslık çalması, kuşların, ağaçların terlemesi hala bir umut olduğunu gösterir. Yukarıda

alıntıladığımız bölüm, anlatısal kalıplara, önyargılı ova tasvirine bir meydan okuma ve yeni anlamların üretimi için bir yoldur. Artık çağ, eskisi gibi değil. Yapısöküme uğratılarak ele aldığımız bu şiir bölümü, somut gerçekliğin göz ardı edilmesiyle, okuyucuda varlık ve yokluk arasında oluşan krizi tetikleyen unsurlardır.

Vadide yalım dere ve  
Yeldeğirmenleri kızıl kuşak

Başak denizi tarla  
Uzakta noktalar  
Kımıltılı insan karaltıları

Erkek kıllı bağı çıplak  
Beniz yağız  
Kör köstebek  
Toprağa kul

Şiirin ikinci, üçüncü ve dördüncü bentlerinde şair, doğa tasviri ile devam eder. Vadi, dere, yel değirmenleri, tarla, ufuk, insanlar, köstebek bu bölümleri oluşturan temel unsurlardır. Metin, doğal bir manzarayı anlatırken çok katmanlı bir yapı da içermektedir. Vadideki dere, nereden doğar ve nereye akar? Karşıdan bakıldığında yalım olup olmadığı anlaşılabilir mi? Büyüklüğü ne kadardır? Yel değirmenleri varsa, rüzgâr nasıl esmektedir? Dere suyu yüksek bir yerden gelmediği için mi su değirmeni yoktur? Vadi ve dere kelimeleri, su değirmenine atıfta bulunsa da neden yel değirmenlerinden bahsedilmektedir? Yel değirmenleri, vadinin içinde mi yoksa dışında mı yer alır? Çoğul olarak kullanıldığına göre, kaç tane yel değirmeni olduğu düşünülmektedir? Bu sayıya göre çevrede yaşayan birçok insanın bir yerleşim yeri olabilir mi? Neden bu kadar çok yel değirmeni gereklidir? Tarlada hangi ürünler yetiştirilmektedir? Ekin, arpa gibi başak veren ürünler mi? Vadi, dere, yel değirmenleri ve tarla için kullanılan uzaklık kelimesi, insanlar için niçin kullanılmıştır? İnsanlar orada ne yapıyor? Sadece karartıları görünen insanların erkek oldukları nasıl anlaşılmıştır? Bu kadar uzak mesafeden, erkeğin kıllı ve çıplak olduğu, benzinin yağız olduğu nasıl

görülmüştür? Bu figürler gerçek mi yoksa hayal mi? Bu manzara, gerçek ile hayal arasında nerede yer almaktadır? Sadece erkeklerden bahsedilse de bu insanlar arasında kadınlar ve çocuklar var mıdır? Köstebek, insanların olduğu bir yerde mi bulunur?

Bu sorular, metnin yorumlanması için sorulabilir ve cevapları, metnin çok katmanlı yapısına bir gönderme oluşturabilir. Yapısökümle kelimelerin bağlamından koparılması, farklı anlamlar elde etmeyi mümkün kılar. Dere kelimesinin sıfatı olan “alev” (TDK Sözlüğü) anlamına gelen “yalım” kelimesi, bağlamından ayrıldığında daha basit bir doğa manzarası ortaya çıkarır. Anagram olarak “yalım – alım” kelimesi, derenin güzelliğini ifade eden bir anlam oluşturabilir. “Kuşak – uşak” kelimesi de yel değirmenlerinin insanların hizmetinde çalışması bağlamında bir anlam kazanır. İnsanların uzakta olması, yel değirmenlerinin bir köle gibi işini yapmaya devam ettiği bir gösterge gibi görülebilir. Bu anlam, doğanın insanın hizmetinde çalışan bir varlık olarak algılanmasına işaret eder. “Kızıl” kelimesi anagram olarak “kızıl – kız – kızmak – kırmızı” gibi kelimeleri çağrıştırabilir. “Kızıl kuşak” ifadesi, gelin kızlara takılan kırmızı kuşağı hatırlatarak anlam bütünlüğü sağlar. Şiirde sadece erkeklerin vurgulanmasına rağmen, yel değirmenleri bir kız gibi çalışmaktadır. Ataerkil bir toplumda, kadınların da erkeklere yardım etmesi hatta bu yardımın zorunlu olarak kabul edilmesi ve adeta bir uşak gibi çalıştırılması söz konusu olabilir. Kadınların, erkeklerden uzakta kendilerine atfedilen görevi yerine getirmesi, metnin içerdği alt metinlerden biri olabilir.

Yalım/ateş, dere/su, yel değirmeni/hava, vadi/toprak olarak dört unsur, şiirde kendine yer bulmaktadır. Varlık âlemini oluşturan bu dört unsur, insanların hizmetindedir. Bu insan ve varlık âleminde doğal bir döngü mevcuttur. Devam eden dizelerde de dört unsurun varlığını görmek mümkündür: deniz/su, tarla/toprak, uzak/hava, karaltı/ateş.

“Başak denizi tarla” dizesi de çoklu okumaya uygundur. Başak kelimesinin yapısökümüne uğratılması ile başak – aşk kelimesi elde edilir. Tarlanın ürün vermesi, deniz kelimesi ile bu ürünün

çokluğuna işaret edilmesi çiftçi için beklentinin karşılanması bir aşkın karşılık vermesi olarak okunabilir. İnsan için bir mevsimin ürününün çok ve bereketli olması ve bunun için aşkla çalışması ve beklentisinin karşılanması insan ve doğa arasındaki karşılık verilen bir aşkın göstergesidir. Deniz kelimesinin yapısöküm ile deniz – enis kelimesini çağrıştırması “aşk enisi” tamlamasını oluşturur. Bu okuma ile aşk duyulan yakın, dost, sevgili anlamı pekişmektedir. Tarla insan için en yakını olan aşkın timsalidir. Bu okuma insan ile doğa arasındaki yakınlığı imlemesi bakımından da dikkate değerdir. Tarla kelimesinin anagram ile yapısöküme uğratılması ile toprakla – arla kelimesi ortaya çıkmaktadır. Dize bir bütün olarak yapısöküme uğratıldığında “Aşk – enis – ar” kelimeleri bu aşkın nasıl olduğuna dair bir anlam içerir. En yakın sevgiliye duyulan aşk bir ar, edep de içermektedir. İnsanın doğaya duyduğu saygı ve bağlılığın bir edep içerisinde olması varlık âleminin düzenini sağlayan temel bir kural olarak görülebilir. Uzakta kelimesinin uzak – ak kelimeni içermesi noktaların pırıltısını ve rengini göstermesi bakımından anlamlıdır. Güneş ışığının ufukta oluşturduğu pırıltıların insan için bir mutluluk kaynağı olduğu da bilinmektedir. İnsanların ufuk çizgisinde karaltılarının fark edilmesi bir hareketle birlikte bir karşıtlığı da gösterir. Ak noktalar doğayı süslerken insan varlığı ile bu parıltıyı, ışığı karanlığa gömmekte böylece insanın aşkla baktığı doğaya bir noktada zarar veren bir varlık olduğu da ifade edilir. Kımiltı kelimesi hareket bildirmekle birlikte inilti kelimesini de akla getirir. Çalışan insanların güç bir işle uğraştıkları ve bu sırada çıkardığı sesleri de ifade eden bir anlam içerir. Alt dizelerle birlikte okunduğunda iniltiyle karaltıları görülen insanların erkek olduğu çıkarımında bulunduğumuzda kadınların bir düzen içerisinde ve doğaya uyumlu olarak çalıştıkları erkeklerin ise inilti içerisinde zorlukla mücadele ettikleri anlamını doğurur. Yapısöküme uğrattığımız kuşak kelimesinin uşak anlamını içermesi başta olumsuz gibi görülse de erkeklerin inilti ve karaltı kelimeleri ile ifade edilmesi asıl uşağın kim olduğunu göstermesi bakımından anlamlıdır.

“Erkek kıllı bağırlı çıplak” dizesinde karaltıları görülen insanlara biraz daha yakından bakılan metinde üstte yer alan dizeler

ile yeni bir anlam kazandığını söyleyebiliriz. Anagram metodu ile bağı – ağı, çıplak – plak kelimelerinin yer alması kımiltı – inilti arasında kurulan bağı destekler. İnilti içinde çalışan erkeklerin bu işin ağırlığını ve vücutta bıraktığı izin anlaşılması ağı kelimesi ile bütünlük sağlar. Çıplak – plak kelimesi ise yapılan işin sürekliliğini ve aynılığını göstermesi bakımından önemlidir. “Beniz yağız” dizesinde güneşin yakıcılığı ile karaltıyı oluşturan insanın yağız/esmer olması da anlamsal bütünlüğe işaret eder. Beniz kelimesinin yapısöküme uğratılması ile deniz kelimesinin elde edilmesi de şiirin anlamlandırılmasını farklı bir boyuta götürür. Deniz – su ilişkisi yağız kelimesi ile inilti ve ağı ile çalışan erkeklerin susuzluğuna da bir göndermedir. Köstebeklerin kör olduğu bilinen bir gerçektir. Köstebek için “kör” sıfatının kullanılması evrimsel bir sürece göndermedir. Sürekli karanlıkta ve toprak altında yaşayan köstebeklerin gözlerinin işlevsiz olması onlara toprak dışında bir hayat imkânı tanımaz. Bu nedenle de köstebek “toprağa kul”dur. Kul kelimesinin dinî literatüre ait ve bir yaratıcıya bağlılığı ifade etmesi dizede anlamsal bir farklılık oluşturur. Köstebeğin varlık nedeni ve sahibi toprak olmasa da köstebek ve toprak arasında yaşamsal bir bağ vardır. Köstebek tarlada açtığı deliklerle toprağın havalandırılmasını sağlamakla birlikte bir taraftan da doğal bir çapa görevi görür. Kul kelimesinden yapısöküm ile elde ettiğimiz pul kelimesi köstebekle toprak arasındaki ilişkiyi açılması bakımından anlamsal genişlik sağlar. Kör ve kul arasında kurulacak bir anlamsal bağ da köstebeğin bilinçsiz ve istemsiz bir bağlılığını farkındalığının olmamasını imlemesi bakımından dikkate değer bir yaklaşımdır. Erkeklerin esmer, kıllı ve bağırının çıplak olması ile toprak arasında da anlamsal bir benzerlik söz konusudur. Toprak için çalışan köstebekler varken erkeklerin bir “kul”unun olmaması yalnızlığın da bir göstergesidir. Doğa birbirini tamamlarken bu devinim ve bütünlük içerisinde insan bu denklemin dışında kalmaktadır.

Dişi

Kıvrak kalçalı kısarak

Tayla oynayışta  
Etinde çiçek kokuları yabansı  
Başakların çiçek kokuları yabansı  
Başakların kırılıp devrilişi  
Toprakta çift gövde  
Soluşan burun kanatları  
Çıtırdar göğüs kemik  
Aşı

Şiirin bu bölümü, şairin kelime oyunları ile devam eder. “Kısrak”, dişi bir at için kullanılan bir terimdir. Ancak şair, kısrakın dişi olduğunu vurgular. Dişi kelimesine odaklanarak, şair “kıvrak – kısrak” kelimelerini kullanarak belirsizlik yaratır. Dişi sıfatının, zaten dişi olduğu bilinen kısrakla önce “kıvrak”tan sonra kullanılması, cinsellikle ilişkilendirilebilir. Dişilik, kıvraklık, kalçalı olma durumu, kısrakın tayla oyun oynarken hayvanların cinsel ilişkisine gönderme yapabilir. Kıvrak kelimesinin arada herhangi bir noktalama işareti olmaksızın kullanılması hem kısrakın hem de kısrakın kalçasını tanımlayan bir sıfat olarak anlaşılabilceğini gösterir.

Erkek at için kullanılan “tay” kelimesi için bir sıfat kullanılmaması, bu oyunun tayın isteğinden ziyade kısrakın dişiliğini vurgulamasının bir göstergesidir. Kısrak – kıvrak kelimelerinin yer değiştirmesiyle, “dişi kısrak, kalçalı kıvrak” tamlamaları, şiire farklı bir anlam katar. Ancak bu değişim, şiirin anlamında daralma yaratabilir. Şair için, bu oyun sırasında dişinin dişiliğini yansıtan etinin yabansı çiçek kokularıyla koktuğunu belirtmesi, dişi kelimesinin önemini vurgular. Başakların yabansı çiçek kokularını belirtmesi, çeşitli okumalarla ve anagram yöntemiyle farklı anlamları çağırıştırır.

Başak kelimesinden elde edilen aşk kelimesi, kısrak ve tay arasındaki oyunun bir aşk işareti olduğunu gösterir. Yabansı

kelimesi, yabancı kelimesiyle yakın anlamda ilişkilidir. Kısarak ve tay arasındaki ilişkinin içsel bir eylem olduğu düşünülüğünde, çiçek kokuları bu içsel eyleme yabancıdır. Bu yabansı durum, metinde iki kez kullanılarak dikkat çeken bir unsurdur. Dürtünün kısarak ve tay arasındaki ilişkiye kapı açması, his ve duygunun varlık âleminde öncelikli olduğuna işaret eder. Başak kelimesinden elde ettiğimiz aşk kelimesiyle bu mısrayı yeniden yazarsak, “Aşkların kırılıp devrilişi” ifadesi ortaya çıkar. Bu ifade, cinsellikle ilgili olan aşkı basitleştirerek önemsizleştirebilir. Fiziksel haz, aşkın verdiği dürtü, arzu ve isteği sonlandırarak, kaba bir fiziksel manzaraya yol açabilir: “Toprakta çift gövde / Soluşan burun kanatları / Çıtırdar göğüs kemik / Aşı”. Metinde “yabansı” gibi “soluşan” kelimesi de yeni bir kavram olarak karşımıza çıkar. Soluk alıp vermek tekil olarak yapılan bir eylem iken soluşan nefes alışverişin bir olduğu ve bir birleşmenin gerçekleştiğini belirtmesi yönüyle metne anlam katar. Metin “dişi” ve “aşı” kelimeleri arasında kısarak ve tay arasındaki cinsel birleşmeyi yarı açık bir şekilde anlatır. Dişi kelimesinin içerdği enerji ve cinsellik dürtüsü, dürtüden eyleme geçişin de bir göstergesidir.

Ahırda gün tüter gübre

Sinekler tekerlenir

Pırıl pırıl havada

Ezik böcek vızıltısı

Sazlıkta yumurtlar balık

Suda kımıl kımıl kurtlar

Şiirin bu bölümünde metin, açık alandan kapalı alana geçiş yapar. Ahırda yapılan tasvirde, ova ve vadi gibi fark edilmeyen hayvanlar ön plana çıkarılır. Metinde karşıtlıklarla birlikte bir bütünlük sezilmektedir. Ahırda gübre kokusu tüterken, havanın pırıl pırıl olması, aynı anda yaşanan zıtlığı gösterir. “Ahırda gün tüter gübre” dizesindeki “gün” kelimesi anlamsal yapıyı ve bütünlüğü sarsa da “gün/güneş” kelimesi açık ve kapalı alanın birbirine olan

etkisini göstermesi açısından önemlidir. Güneşin etkisiyle gübre kokusu ortaya çıkar ve hissedilir.

“Sinekler tekerlenir” dizesinde, anagram yöntemiyle elde edilecek “sinek – inek” kelimesi, ahırda bulunan canlıları ifade etmesi bakımından çeşitli anlamlar sağlar. “Tekerlenir – teker – tekir” kelimeleri de bu dizeden elde edilebilecek diğer kelimelerdir. Tekir kedilerin mutluluktan yerde dönmesi gibi, sinekler de mutluluktan tekerlenir. Sineklerle birlikte ahırda dönen diğer hayvanlar ise ineklerdir. Bu çoklu anlamlar ve mutluluk manzarası, dizedeki pırıl pırıl hava ifadeleriyle bütünlük sağlar.

Sonraki dizede geçen “ezik böcek” ifadesi, bu manzarada yenen ve yiyenin ifade edildiği çoklu bir anlam ifadesidir. Güçlü bilinen inekler, havada uçan sineklere ve yerde yürüyen böceklerle karşı bir üstünlük sağlar. Bu da doğanın devinimi içinde kazanan ve kaybedenin olduğunu ifade etmesi bakımından önemlidir.

Ahırda gübre kokusu, sinekler, böcekler doğan devinim içinde varlıklarını devam ettirirken; sazlıkta balıkların yumurtlaması, kurtların suda hareket etmesi, her canlının kendi mekânında var olmasıyla ilgilidir. Bu bölümdeki hayvanların günlük yaşamlarındaki doğal seyir dört unsurla desteklenir. Tütmek – ateş, gübre – toprak, pırıl pırıl hava – hava – suda kurtlar – su kelimeleri; hayatın devamlılığını ve bu devamlılık üzerindeki dört unsurun işlevini ifade eder. Sineklerin tekerlenmesi, balıkların yumurtlaması, kurtların hareketi; doğadaki hareketliliği gösterir. Eylem bildiren kelimelerin kullanılması, şiiri düz bir betimlemeden hareket görülen, yaşamı ifade eden bir düzeye çıkarır. Balıkların yumurtlaması ve kurtların suda hareket etmesi, yaşamın kaynağı olan suyu öne çıkarır. Pırıl pırıl havada koku, ses ve ışık kavramlarını içermesiyle, hayatın temel sağlayıcısı olan su ve havayı metnin görünür bölümüne taşır. Sineklerin havada uçuşması beklenen bir durumken, sineklerin tekerlenmesi ve ezik böceklerin vızıltılarıyla varlıklarını göstermesi, alışılmadık bir anlam sağlar. Toprak, canlıların kaderini belirleyen bir unsur olarak dikkat çeker.”

## II

Üfürülür çiçek tohumları  
Kumları eşer kunduz  
Gölgede inekler gevişlenir  
Menevişlenir burnu  
Sümüklü buzağının  
Keçiyle toklaşır teke  
Tepede dolambaçlı bayır  
Bir aygır  
Kişnemesi  
Memeyi yutkuna yutkuna  
Isırır çocuk  
Huylanır ana

Şiirin ikinci bölümünde, sıradan yaşamın zıtlıklarla olan uyumu vurgulanmaktadır. Kunduz, inek, buzağı, keçi, teke, aygır gibi hayvanlar ilk bakışta metin içerisinde karşılıklı temsil eden unsurlar olarak algılanmaktadır. Kunduz ve aygırın sık rastlanmayan hayvanlar olması, vadinin ve ovanın genellenmiş bir konsept olarak sunulmasının bir göstergesidir. Bu hayvanların neslinin tükenmekte olduğu düşünüldüğünde varlık ile yokluk, geçmiş ile gelecek arasında bir bağ kurulmaktadır.

Metinde çiçek tohumları kim tarafından üfürülmektedir? Bunlar nasıl çiçeklerdir? Çiçeklerin üfürülmesi ile amaçlanan nedir? Kunduzun kumları eşmesindeki amacı nedir? İnekler neden gölgede gevişlenir? İnek, buzağı, keçi, teke doğada serbest şekilde dolaşmakta mıdır? Bunların başında bir çoban olup sahipli midir? Çocuğu emziren anne bu hayvanların sahibi midir? Bakıcısı mıdır? Bunlar ehli hayvanlar mıdır? Soruları okurun ilk aşamada cevap arayacağı ve cevap bulacağı sorulardır. Çiçek tohumlarının üfürülmesi eğer bir insan tarafından yapılıyorsa bu aynı zamanda insanın doğaya bir katkısı olarak okunabilir. Doğanın doğal

devinimine bir müdahale olarak okunabilir. Bilinçli olarak çiçek tohumları ekilmediğine göre belli bir mekândan daha çok geneli amaçlayan bir eylem söz konusudur. Çiçek tohumlarının üflenmesi ise manzarayı güzelleştirmek isteyen bir elin varlığını gösterir. Kunduzların yuvalarını toprak altına yapması ve üremelerini burada gerçekleştirmesi düşünüldüğünde kunduzların toprağı eşmesi barınma ihtiyacını karşılaması ile canlılığının ve soyunun devam etmesi için üreme mekânı oluşturmalarının da bir göstergesidir. Kunduz kelimesinden anagram yöntemi ile elde edeceğimiz kunduz – gündüz kelimesi de toprağın altındaki karanlık ve dışarısının aydınlık olması yönüyle bir karşıtlık oluşturur. İneklerin gölgede geviş getirmesi, buzağların burnundan sümüklerin akması manzaranın güzelliğini ifade etmesi bakımından önemlidir. Buzağı kelimesini yapı söküme uğratarak azık kelimesinin elde edilmesi buzağların karınlarının doyurduğunu ve tok karın ile dolaştıklarını doğanın hayvanların ihtiyaçlarını karşılayan bir unsur olarak gösterilmesinin bir ürünüdür. Keçi ve tekenin “toklaş”ması doğal bir manzara da olsa karşıtlığı ve doğadaki güç ve hâkim olma isteğinin de bir mücadelesidir. İnek – buzağı, keçi – teke arasında da metinde bir karşıtlığın devam ettirildiğinin bir ifadesidir. Bu karşıtlıklar doğadaki hayatın akıcılığını ve kendi kendiliğinin de bir göstergesidir. Tepe ve bayır kelimelerinin aynı dizide kullanılması da ayrı bir pekiştirme ifade eder. Hayvanların doğal yaşamları içerisinde yükseklerle çıktıkça karmaşıklaşan bir durum söz konusudur. Düz bir tepe yerine dolambaçlı bir bayırın olması yerdeki doğallığa karşı yükseklerin zorluğunu ifade eder. Metinde yüksekler değil daha çok ova görünümünün ön plana çıkartılması psikolojik bağlamda alçak ve yüksek arasındaki karşıtlığı gösterirken aynı zamanda alçak yerlerin mekân olarak kullanılmasının daha elverişli olduğunu belirtir. Dolambaçlı bayır, bir aygır dizelerinin arka arkaya gelmesi bayır kelimesinden anagram ile elde edeceğimiz bayır – ayır kelimesi aygırın bu manzara içerisinde ayrı bir yere sahip olduğu şeklinde okunabilir. Erkek atlara aygır dendiği bilindiğine göre atın kişnemesi ancak atın diğer hayvanlardan ayrı bir yere konumlandırılması da metindeki çok sesliliğin bir göstergesi olarak okunabilir. Çocuğu emziren anne

de bu doğal akışa uygun bir görüntüdür. Ancak çocuğun annesinin memesini ısırması, insanın doğal akıştaki farklılığını ve zararını ifade eder. Her şeyin güzel bir manzara resmini tamamladığı bir noktada, annesinin canını yakmasıyla çocuk, insanın doğaya uyumsuzluğunun bir göstergesi olarak karşımıza çıkar.

Metnin bu bölümünde de dört unsur olan hava, su, toprak, ateş dörtlemesi kullanılmıştır. Hayatın önemli unsurları olarak görülen dört unsur neredeyse şiirin tamamında bir bütünün bütün parçalarının gösterilmesi bakımından kullanılan bir unsurdur. Metinde kullanılan dört unsur üzerinde karşıtlıkların bir bütünün parçaları gibi yerleştirilmesi doğallığın bir simgesi olarak okunabilir.

Doğa aşktan yorulan kadın

Ağır tembel gerinmede

Rüzgârla savurulur ot kekik kokusu

Dalar uykuya göl

Sırtlar kapaklanır suya

Çatlak yayık memelerle

Çıngırak çıngırtıları

Sallanan memeler apışlarında

Ağıla döner sürü

Bu bölüm, doğada devam eden hayatın deviniminden durağan bir görünüme geçtiği zamana odaklanmaktadır. “Aşktan yorulan kadın”, metnin diğer bölümlerinde olduğu gibi, insanın doğayı bozan, düzeni sarsan yapısını göstererek bu bölümün girişini oluşturuyor. Yapısöküm metodu ile “yorulan” kelimesini çıkardığımızda “Doğa aştan kadın” dizesini elde ederiz. Doğanın daha önceki bölümlerde olduğu gibi güzel bir manzara olarak betimlenmesi, doğanın aşkı temsil eden bir kadın gibi görülmesi şeklinde yorumlanabilir. Bu çıkarma işlemi, metne farklı anlamlar kazandırırken aynı zamanda çeşitli yorumlara da uygun hale getirir.

Aşktan kadının “ağır tembel gerinmede” oluşu ise, akşam ve gece ile doğanın uykuya dalarken hareketlenmenin kadına gelmesinin bir göstergesidir. İnsan için gece, doğanın uyuduğu ve cinselliğin ön plana çıktığı bir zaman dilimidir. Uykudan yeni uyanmış, tembellikten sıyrılmaya çalışan kadının gerinmesi, hareketin zamanının kendisine geldiğini ifade eder. Bu anlamı derinleştiren ve pekiştiren, rzgrın et ve kekik kokusunu yayması, gln sessizliği, sürünün ağıla dönüşü ifadeledir. Doğanın devinimi gün ışıyincaya kadar durağanlığa geçerken, kadın için farklı bir zaman diliminin doğuşunu gösterir.

Rzgrın ot ve kekik kokusunu savurması, doğada bir temizlik, yenilenme ve yeni güne hazırlanma eylemidir. Gln uykuya dalmış olması, içindeki canlılarla birlikte durağanlaşarak yeni güne hazırlanmanın ve insan için durağanlaşan manzara karşısında aşk duygusunun ne çıkmasını sağlar. Doğadaki bu uykuya dalışın, durağanlaşmanın son sesleri de ıngırak seslerinin kesilmesi, akşama kadar karınlarını doyurarak süt sağımına hazır hale gelen keçilerin memelerinin sağımı beklemesi akşamın hareketliliğinin son eylemleridir.

Anagram yöntemiyle yayık – ayık kelimesinin türetilmesi de memelerin dolu ve sağım için hazır hale gelişinin farklı bir ifadesidir. Meme – emmek kelimesi arasındaki ilişki, yapıskmn çoklu anlam oluşturmadaki yöntemlerinden biridir. Hazır ayık, dolu memelerin keçilerin ve ineklerin yavruları için hazırladığı yaşamın devamı için gerekli besini sağlayan doğal devinimin devamlılığını ifade eder.

Metinde meme kelimesinin iki kez kullanılması, aşktan yorulan kadın ile değerlendirildiğinde, memelerin hayvanların apış aralarında olmasına rağmen bu durumun tekrar dile getirilmesi cinselliğin bir ifadesi olarak yorumlanabilir. Bir nceki bölümde hayvan isimleri tek tek ifade edilirken burada toplu bir şekilde “sürü” kelimesinin kullanılması da hayvanların doğa içerisindeki bireysel duruşlarının sona erdiğini ve bir bütün olarak görüldüğünün bir göstergesidir.

Kelime eksiltme ile “kapaklanır, yayık, çingirak, apışlarında” kelimeleri çıkartıldığında betimlenen manzara daha sakin bir görünüme kavuşur. Ancak metinde tüm ayrıntıların gerekli ya da gereksiz olup olmadığına bakılmaksızın ifadesi doğanın doğal döngüsünün bir sesle birlikte sona erdiğini ifade eder.

Gece solur

Yıkanır suda ağlar suratlı ay

Vaklaşır kurbağalar

Fiskeler karanlığı çiftleşen ateş

Böcekleri

Perde arkalarında gölgeler

Kımıldadır

Satir’in boynuzlu şakaklarında ter

Burun sürter kulaklara

İlikler ürperir

Bahar fışkırtma filiz tomurcuk

Genç kız

Hayız

Bir önceki bölümde gece tasvirine yapılan giriş, bu bölümde daha detaylı bir şekilde işlenir. “Gece solur” dizesi, “solur – olur” anlamıyla daha sıradan bir anlam elde edilmesini sağlar. Ay’ın “ağlar suratlı olması”, metnin genelinde bir karşıtlığın işaretidir. Vadi ve ovadaki gün ışığının olumlu yanları ve mutlu bir manzara çizerken her yeri kaplayan karanlık ve gece, bu manzarayı olumsuzlaştırır. İkinci dize, anagram yöntemiyle çoklu okumaya da uygun hale getirilmiştir. “Yıkanır – kanar”, “suratlı – sur atlı – süratli” kelimelerinin türetilmesiyle ayın gecenin karanlığında temizlendiği ve aydınlandığı, dünya dışında bulunan bir varlığın yine dünya üzerinde bir anlam kazandığı şeklinde yorumlanabilir. Gecenin karanlığında ortaya çıkan ay, hızla yıkanarak etrafı

aydınlatır. Tek başına bir anlam ifade etmeyen ay, dünyada doğayla birleştiğinde anlam kazanır. “Suratlı – sur atlı” kelimesinin türetilmesi de ayın, bir atla gelip suda yıkanan ve temizlenen bir varlık gibi algılanmasını hatırlatır. Ayın doğa dışı bir varlık olarak dünyaya gelmesi ve suya yıkanarak “kanar” kelimesinin türetilmesi, ayın doğayla birleştiğinde ancak hayat kaynağına ulaşabileceğini ifade eder.

Ayın “ağlaması” da doğadan uzak olduğunun bir işaretidir. Ayın doğayla birleşmesi ve entegrasyonu, gece devinimine katkıda bulunur. Temizlenen ve suya kanan ay ile, kurbağalar, ateş böcekleri de gece manzarasını güzelleştiren varlıklar olarak görülür. Karanlığı aydınlatan ateş böcekleri, geceyi bölen ve ışık veren varlıklardır. Anagram yöntemiyle elde edilen “karanlık – anlık” kelimesi, ateş böceklerinin sürekli bir ışık kaynağı olmadığını, ara sıra anlık olarak ışık verdiklerini ifade eder. Bu kelime ile “fiskelemek” kelimesi, sürekliliğin olmadığını vurgulayan bir ifade haline gelir.

Metin, bir önceki bölümde başlayan gece, karanlık, cinsellik kavramları ile bu bölümde de devam eder. Ateş böceklerinin çiftleşmesi, geceye ait bir durumdur. Bu cinsel vurgu, “perde arkalarında gölgelerin kımıldaması” dizesi ile devam eder. Ay ışığı ile düşünüldüğünde “gölge – göl” kelimesi, mehtap manzarası ve cinselliği hatırlatan bir görüntü oluşturur.

“Kımıldamak” yerine “kımılđaşmak” kelimesinin kullanılması da karşılıklı bir eylemi çağırıştırır. Bu üçleme içinde gece, karanlık ve cinsellik, farklı bir güce ve güzellik anlamına gelir.

Antik Yunan mitolojisinde yer alan yarı keçi yarı insan yaratık olan Satır’ın boynuzlu şakaklarında terin cinsellikle ilişkilendirilmesi bir mitolojik unsurdur. Bu varlık, bir birleşmenin ve doğuşun ifadesidir. “Boynuzlu şakak” tamlamasında “boynuzlu” kelimesi cinselliğin bir engeli olarak düşünülür. Yapısöküm yöntemi ile bu kelime çıkarıldığında engelsiz bir çiftleşme ve cinsellik ortaya çıkar. Ancak metinde “boynuz” kelimesi ile bu birleşmenin doğal olmadığını ve gizlilik gerektiren eylemin, kurbağaların sürekli ses çıkardığı bir ortamda dikkatin dağıldığını ifade eder. “Ter – er”

kelimesi üretimi ile kulaklara burnu sürtülen, şakaklarında gezinen ilikleri ürperten erkek bir varlık iken bu duyguları hisseden ve muhatap olan da dişi bir varlıktır. Gençliğin bir göstergesi olan bahar, bu cinsel birleşmede üremeyi sağlamaması için uyarılır. Çünkü genç kız cinsellik için uygun koşullara sahip değildir. Satir’in boynuzlarında belirtilen engel, genç kızın hayız olması ile birlikte anlamlı bir bütünlük kazanır. “Genç kız – hayız” kelimeleri arasında “hayır – hayır” kelimesinin üretilmesi, genç kızın cinselliğe engel olması ve bu durumun istenmediği fikrini akla getirir. Cinselliğin anlatıldığı bu bölümde, dört unsur – hava/solur, su, ateş/ateş böceği, toprak/bahar – filiz tomurcuk kelimeleri ile ifade edilir. Dört unsurun, cinselliğin vurgulandığı bu bölümde de yer alması, doğanın ve evrenin sabit ve değişmez kuralları arasında cinselliğin de önemli bir yer tuttuğunu ifade eder.

Zaman uçar gölge

Uçsuz bucaksız çöl

Hayvan iskeletleri

Şiirin son bölümü, beklenen sonu işaret eder. Gündüz ve gece karşıtlığı gibi bu bölümde hayat ile ölüm arasındaki zıtlığı ifade etmesi bakımından önemlidir. Metin, hayatın iyi ve kötü, uyumlu ve uyumsuz, aynı ve karşıt özelliklerini verdikten sonra hayatın sona ermesiyle sona erdirilir. Zaman, ışığa bağlı olarak belirli bir zamanda ortaya çıkan bir gölge gibi gelip geçicidir. “Zaman – an” kelimesinin kullanımı, yaşamın ve zamanın anlık ve geçici doğasını ifade etmesi bakımından önemlidir. “Gölge – göl” kelimesi ile çöldeki suyun bitmesi, susuzluğun hayatın sonu anlamında doğal bir sonu işaret eder. Suyun olmadığı yerde hayat bulunmaz. Geriye kalanlar ise iskeletlerdir. Çölün sonsuzluğu, yine doğanın içindeki sonsuzluğun varlığını ifade eder. Metin, baştan sona incelendiğinde yapısöküm metodu kullanılarak, çoklu anlam üreten ve karşıtlıkların bir bütünü oluşturarak yeni anlam kapıları açan bir yapıya sahiptir.

**Sonuç**

Postmodern anlayışın bir ürünü olarak yapısöküm kuramı, edebiyat eleştirmenlerinin üzerinde durduğu önemli bir kavramdır. Jacques Derrida'nın 1967'de yayımladığı “Ses ve Fenomen” adlı eserinde ortaya koyduğu bu kuram, özellikle Paul de Man gibi bazı eleştirmenler tarafından geliştirilmiştir. Dilin, Saussure'den sonra sistematik anlam kazanan birimlerden oluşan özerk bir yapı olmadığı gerçeği üzerinden hareketle, temsil edilebilecek bir dış gerçekliğin bulunmadığını ve gerçekliğin söylem esnasında inşa edildiğini savunur. Bu nedenle anlam ile nesnenin özdeş kabul edilemeyeceğini vurgular.

Derrida, metni öne çıkararak okurun metin temelli çoklu anlam çıkartabilmesinin yolunu açan yeni bir yapı oluşturmaya hedefler. Yapısöküm kuramı, Saussure'ün gösteren-gösterilen ilişkisini sabit bir bakış açısından kurtararak özne-nesne, doğru-yanlış gibi karşıtlıkların öznel bir değerlendirmeye açık olduğunu ileri sürer. Derrida'nın vurguladığı kriz, çelişki, beklenti, merkeziyetçilik, dilsel yaratıcılık gibi unsurlar, metinde bu ilişkilerin tespitinin okura farklı anlam kapıları ve çoklu yorum imkanları sunabileceği üzerinde durur.

Karşıtlıklar, belirsizliğin meydana getirdiği farklı anlamlı cümleler, bulanıklık, her şeyin dil üzerinden ifade edilmesi, çoklu özne ve nesne ilişkisi, zamansal bütünlük, dolaylı ve doğrudan kurulan bağlantılar, iletişim ve ilişkinin metafizik boyutta yorumlanabilmesi, çoklu doğrular, yanlışlar, belirsizlikler, doğa üstülük, kelimelerle oynama, anagram, gematria gibi tekniklerin kullanımı, yapısöküm kuramının belli başlı özellikleri olarak sıralanabilir.

Ercüment Behzat Lav'ın “Senfoni” adlı iki bölümden oluşan şiiri, yapısöküm kuramı ile incelenilecek bir yapıya sahiptir. Görünenin ardında doğrudan ve dolaylı ilişkilerle elde edilebilecek manzaralar, manzaranın düz bir betimlemesinden çok belirsizlikler ve çağrışımlarla çoklu anlam elde edilebilir. Özellikle doğa manzarasından başlayarak ayrıntılara doğru bir yolculuğun görüldüğü şiirde her bir bölüm ayrı bir söz adacığı ve anlamsal

bütünlük sağlar. Bu anlamsal bütünlük, belirsizlik ve bulanıklıkla birlikte anagram yoluyla elde edilen farklı okuma biçimleri, kelime eksiltme ile anlam çeşitlemeleri, bir akışkanlığın izlerinin takip edildiği şiirde dört unsurun sürekli şiirin alt yapısında yer alması doğa ve insan karşıtlığının tamamlayıcı ve ayırt edici bir unsur olarak kullanılmasını şiirde çoklu anlam okumalarına taşır.

Metafiziğe yönelmeyen şiirde doğa, doğal bir devinim içerisinde varlığını sürdürürken çelişki oluşturacak durumlar da şiirde kendine yer bulur. Karşıtlıklar, çelişkiler, bulanık ifadeler şiirin başlığı ile bir bütünlük sağlar. Ahenkli bir doğa deviniminde ortaya çıkan çelişkili ve bulanık durumlar, belirsizlikler hayatın ahengini ve anlamını sağlayan bir senfoni gibidir. Senfoninin ahenkli olması beklenirken, bu ahengi bozan unsurlar da şiirde senfoniye farklılaştıran, sıradanlıktan çıkaran unsurlar olarak görülebilir. Okurun şiirde düz bir manzara betimlemesi yerine anlamca zenginleştirilmiş dizelerle karşılaşması, bilinenin aksine farklı yönlere, hayallere doğru çıkılan bir yolculuk anlam bütünlüğü yanında anlam çeşitliliğinin de belli başlı göstergesi olarak kullanılır.

Şiirde aynı zaman ve mekân diliminde görülen çelişkiler, şiiri farklı okuma ve yorumlara yöneltir. Bu çelişkiler, ilk bakışta anlamsal bütünlüğü bozuyor gibi gözükse de, şiirin akışında bir bütünlüğün ve çelişkilerin uyumunu göstermesi bakımından oldukça dikkat çekicidir. Senfoni şiirinde hayatı bütün unsurları ile görmek mümkündür. Hayatın kendi varlığında yer alan kolaylık ve zorluklar, iyi-kötü, doğru-yanlış kavramlarının şiirde varlık alemi üzerinden gösterilmesi ve gösteren-gösterilen ilişkisinin dışına çıkılarak gösterenin birden fazla anlamı göstermesi, şiiri zenginleştiren unsurlar arasındadır.

Dört unsurun şiirde hemen her bölümde yer alması, bazı bölümlerde unsurlardan birinin kullanılmaması ya da eksiltilmesi, okuru bu bölümde düşünmeye ve yorum yapmaya zorlar. Şiirin sorularla yorumlanması ve bu sorulara cevaplar aranması; bulunan her cevabın diğer soru ve cevaplar ile birlikte değerlendirildiğinde

farklı yorumlara ulaşılmasını sağlar. Ercüment Behzat Lav'ın şiiri üzerinde yaptığımız yapı söküm kuramı uygulamasının, şiir tahlilinde yararlanılabileceğini ve özellikle postmodern dönem şiirlerinin anlamlandırılmasında okura farklı açılımlar, yorum ve anlam kabiliyeti katma konusunda katkıda bulunabileceğini söyleyebiliriz.

## Kaynakça

Aydınalp, E. B. (2017). Jacques Derrida'da Yazı ve Anlam Oyunu. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 38, 151–160. <https://doi.org/10.21497/sefad.376980>

Balkin, J. M. (2004). Yapisöküm. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 13(1).

Dastur, F. (2014). Play and Messianicity: The Question of Time and History in Derrida's Deconstruction. *A Companion to Derrida*, 179-193.

Derrida, J. (1982). Différance. Margins of philosophy, trans. Alan Bass. *Chicago: University of Chicago Press. Society Review*, 31(4), 763-786.

Derrida, J. (1982). Positions. Alan Bass. *Chicago: University of Chicago Press*.

Doğan, H. (1996). *Bütün eserleri*. YKY.

Erbarıştıran, T. (2021). *Türk edebiyatında örneklerle yapısöküm çözümlemeleri*. Kitapyurdu Doğrudan Yayıncılık.

Rutli, E. E. (2016). Derrida'nin Yapisökümü. *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, (5), 49-68.

Scherzinger, M. (1995). The finale of Mahler's Seventh Symphony: A deconstructive reading. *Music Analysis*, 14(1), 69-88.

Sözen, E. (1999). *Söylem: Belirsizlik, mübadele, bilgi/güç ve refleksivite*. Paradigma Yayınları.

Türk Dil Kurumu Sözlüğü, 23.10.2023, <https://sozluk.gov.tr/>.

Yanık, H. (2016). Yapisöküm üzerine birkaç not. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 1(2), 91-98.

